

J A U M E P É R E Z M O N T A N E R

EL POETA COM A LECTOR DE POESIA



i és cert que tot bon lector de poesia és en el fons un poeta, no ho és menys que tot poeta és en primer lloc un bon lector de poesia. En realitat, les dues proposicions es complementen, fan referència als dos pols de la comunicació poètica: en el primer cas l'èmfasi cau sobre el receptor, en el segon sobre l'emissor. En el centre queda el poema, que suscita emocions, polaritza experiències o intuïcions en el lector. S'hi estableix una comunicació afectiva entre poeta i lector que té només sentit en la realitat formal del poema, dipositària de tot el material heterogeni de records, experiències, formalitzacions temàtiques i conceptuals, previs o simultanis a la seua configuració lingüística.

Però la poesia és també coneixement i en aquest sentit el lector refà el poema amb la lectura i n'extrau conseqüències, emocions que poden o no concordar amb les de l'autor. El poema assoleix així la seua més completa autonomia: el poeta es comunica mitjançant la seua obra, aprofundeix en el seu propi jo i en el coneixement del seu món més immediat. A l'altre extrem es realitza, amb la lectura, un procés semblant: el lector s'hi comunica amb ell mateix i esdevé creador d'unes emocions poètiques que arranquen del seu jo més íntim i de les seues experiències. El poema ha estat només el catalitzador necessari i ha completat així el seu cicle imprescindible que el fa constituir-se com a tal: la voluntat per part de l'autor de fer un poema i la voluntat per part del lector de llegir un poema⁽¹⁾.

Carles Riba deia que "en la Poesia hi ha sempre alguna cosa d'individual, sentiment, visió, somni, que apareix dotat d'un valor universal"⁽²⁾. Aquest "va-

(*) Aquest treball fou llegit, en una primera versió, al *Segon Encuentro d'Escriptors gallecs, catalans i bascos* (Donostia, octubre de 1985).

(1) Cf. J. Gil de Biedma, *El pie de la letra*, Barcelona: Ed. Crítica 1980, pàg. 29.

(2) "Humanisme i poesia", *Faig*, 23-24 (maig 1985), pàg. 173.

lor'' és el que fa possible la comunicació en el sentit que hem apuntat i fa que el lector, el bon lector, esdevinga poeta, creador del seu propi poema a partir del poema, tot fent-lo seu i traint potser la concepció original de l'autor. "Així com una modificació sentida en el nostre cos —diu Riba— ens fa adonar de l'existència d'aquest mateix cos nostre, així un xoc rebut en la imaginació ens fa adonar de l'existència d'aquest reservori immens d'imatges i sentiments ordinàriament submergit en la infraconsciència, món que sobtadament es posa a ressonar en ecos que s'entrellacen misteriosament"⁽³⁾.

Des del punt de vista del lector el poema és el suscitant de sentiments i imatges que fan possible l'aparició d'aquest món ressonant d'ecos, records i emocions. L'autor hi és imprescindible perquè és "el garant de la constitució semiòtica del text", mentre que "el lector és el garant de la seua activitat semiòtica"⁽⁴⁾. El text, en tant que conjunt ordenat de significats, queda constituït definitivament en la pàgina, com a plasmació de la inspiració, gràcies a la voluntat de l'autor; els seus significats, tanmateix, només assoleixen plena realitat, passen de la seua potencialitat com a text a realitzar un paper actiu —com a "xoc en la imaginació"— gràcies a la lectura, en un procés potser invers i relativament semblant al realitzat per l'autor. "El text constitueix, en definitiva —en paraules de Cesare Segre—, un diafragma psíquic: abans d'ell hi ha l'esforç de l'emissor per traduir significats a signes literaris; després d'ell l'esforç del destinatari per recuperar els significats tancats en els signes"⁽⁵⁾. En aquest procés no s'ha d'entendre la "recuperació de significats" de què parla C. Segre com una subordinació del lector a l'autor, com un intent per part d'aquell d'assolir l'estat d'ànim de l'escriptor en el moment d'escriure, ni tan sols com una voluntat de sentir-s'hi comunicat. El text actua autònomament i la seua actualització és el resultat de la interacció entre ell i el lector. Com explica Wolfgang Iser, entre el text i el lector no hi ha un codi comú. És a dir, no es tracta d'un missatge transmès per un emissor que ha de ser desxifrat, en els termes d'aquest, per un receptor. Un text literari està obert: el seu llenguatge ambigu deixa llacunes, buits, blancs que el lector ompli lliurement⁽⁶⁾.

Queda, doncs, el poema com un text autònom en tant que obra de creació intermediària entre autor i lector; no simple vehicle de transmissió, sinó suscitadora per ella mateixa d'emocions i conceptes que no podrien existir sense el poema. No es tracta, doncs, des del punt de vista de la crítica literària, d'una adhesió simple al formalisme o al "new criticism" anglo-saxó o a la pretensió d'acotar qualsevol text literari com una entitat autosuficient que "pogué ser llegit, entès i criticat completament en els seus propis límits"⁽⁷⁾. Pense més aviat que, tot i ser ben importants les aportacions del formalisme, continua essent vàlida la crítica de Trotsky en *Literatura i Revolució* (1923): "Després de comptar els adjectius, mesurar els versos i calcular els ritmes, el formalista o bé es calla amb l'expressió de qui no sap què fer amb ell mateix o amolla una inesperada gene-

(3) *Ibid.*, pàg. 175.

(4) Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Ed. Crítica, 1985, pàg. 10.

(5) *Ibid.*

(6) Enrique Anderson Imbert, *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Madrid: Alianza Editorial, 1984, pàg. 89.

(7) Albert William Levi, "De Interpretatione: Cognition and Context in the History of Ideas", *Critical Inquiry*, 3 (Fall, 1976), pàg. 164.

ralització que conté un cinc per cent de formalisme i un noranta cinc per cent de la més acrítica intuïció”⁽⁸⁾. L’argumentació de Trotsky va dirigida contra Víctor Sklovsky i en especial contra el seu opuscle *La marxa del cavall*, on tractava d’exposar en només tres pàgines les seues idees contra la concepció materialista de l’art. Tot i que el formalisme ha evolucionat i ha aprofundit els seus postulats, algunes de les observacions de Trotsky continuen encara en plena vigència, sobretot si hom les aplica al que podríem anomenar com a formalisme vulgar o de pura recepta: “Declarada la forma com a essència de la poesia, aquesta escola redueix el seu treball a una anàlisi sintàctica, essencialment descriptiva i semiestadística, del poema, a un recompte de les vocals i consonants que s’hi repeteixen, de les síl·labes i dels epítets. Aquesta anàlisi que els formalistes consideren l’essència del poema, o poètica, és indubtablement necessària i útil, però cal entendre-la com a parcial, fragmentària, subsidiària i preparatòria”⁽⁹⁾. Si pel contrari entenem el formalisme simplement com “un mètode —en paraules de Geoffrey H. Hartman— per a revelar el contingut humà de l’art mitjançant l’estudi de les seues propietats formals”⁽¹⁰⁾ podrem estar d’acord amb la seua formulació utòpica quan comenta i amplia precisament l’exabrupte del pensador i polític marxista: “el que necessita la crítica literària és un cent per cent de formalisme i un cent per cent d’intuïció crítica”⁽¹¹⁾. O dit d’una altra manera: les mancances i necessàries obvietats del formalisme han de ser completades i transcendides per la intuïció crítica i arriscada del bon crític literari. Cal confiar en els mots, sense caure en la “superstició dels mots” que criticava Trotsky, redimir-los, humanitzar-los, fer-los participar en el concert de les veus, confrontant l’art amb l’experiència⁽¹²⁾.

Pel que fa al segon postulat inicial —tot poeta és en primer lloc un bon lector de poesia— pense que no necessita de massa argumentacions: la simple història personal de la majoria dels poetes així ho pot confirmar. Potser en casos molt concrets, esporàdics i excepcionals es pot donar el poeta —o millor dit, el versaire— analfabet o sense cultura literària. Es, tanmateix, una excepció que probablement no coneixem: ens pot venir al cap la figura de Miguel Hernández, o la vulgarització que de la seua figura han fet, però òbviament és un exemple que no ens val. Són ben coneguts els seus inicis amb Ramón Sijé i el grup d’Oriola i la seua posterior i fructífera amistat —i la influència que sobre ell exerciren— amb Alberti, García Lorca i Neruda. El poeta és més aviat un devorador d’altres poetes, la seua activitat poètica, tot i ser essencialment solitària, ens apareix rodejada per l’obra d’altres poetes, contemporanis i no contemporanis, de la pròpia tradició literària o d’altres cultures. Fins i tot, literàriament parlant i en termes generals, el poeta és un ser gregari: apareix vinculat a d’altres escriptors (grups generacionals, tendències, tertúlies o colles d’amics) i escriu els seus versos per a ell mateix en primer lloc, però pensant també en el reconeixement o la crítica dels seus amics poetes.

(8) *Literatura y revolución*, Buenos Aires: Jorge Alvarez Editor, 1964, pàgs. 123-124.

(9) *Ibid.*, pàg. 116.

(10) *Beyond Formalism*, New Haven: Yale University Press, 1970, pàg. 42.

(11) *Ibid.*, pàg. 56.

(12) *Ibid.*, pàg. 57.

Potser en la línia del poeta com a lector, i com un intent de superació del "new criticism", Harold Bloom ha proposat en el seu llibre *A Map of Misreading* una teoria dialèctica que es fonamenta en la influència entre poetes i poetes, entre poemes i poemes: "un poema és la resposta a un poema, de la mateixa manera que un poeta és la resposta a un poeta o una persona al seu pare". I així, els poemes no tracten "sobre «temes» o sobre «ells mateixos». Tracten necessàriament sobre *altres poemes*"⁽¹³⁾. Segons aquesta proposta crítica el lector tracta de planificar o organitzar les relacions estètiques o psíquiques mitjançant les quals el poeta ha interpretat voluntàriament mal l'obra d'algun o alguns precursors amb la finalitat de corregir, reescriure o apropiarse'n la visió poètica inicial. Les teoritzacions de Harold Bloom van encaminades a la creació d'un sistema diferent de crítica literària que acabe amb "la fracassada empresa de tractar de «comprendre» un poema com una entitat aïllada" i es base en la lectura del poema "com una interpretació errònia del poeta, en tant que poeta, d'un poema anterior o de la poesia en general"⁽¹⁴⁾. El poema ens posa, doncs, en relació amb altres poemes i amb tota una tradició literària ("la lectura d'un text és necessàriament la lectura de tot un sistema de textos"⁽¹⁵⁾) i esdevé un conjunt de pensaments, lectures i escrits, una mena de "sinèdoque d'un tot més ample que inclou altres textos"⁽¹⁶⁾.

Aquesta formulació paradigmàtica i radical de la influència poètica en l'obra dels poetes i en la crítica té de positiu, si més no, l'èmfasi en la lectura dels poetes per altres poetes i, conseqüentment, en la importància de la tradició lingüística i literària. "Què passa —es pregunta el crític nord-americà— si algú tracta d'escriure, ensenyar, pensar o simplement llegir sense el sentit d'una tradició? No passa res, exactament res. Hom no pot escriure, ensenyar, pensar o simplement llegir sense imitar i el que hom imita és allò que una altra persona ha fet, els escrits, els ensenyaments, els pensaments o les lectures d'una altra persona. La tradició és la nostra relació amb el que aquella persona ens informa, perquè la tradició és la influència que s'estén més enllà d'una generació, un sobrant d'influència"⁽¹⁷⁾.

El poeta, com a poeta —seguint l'argumentació i la terminologia de Bloom—, és un "mal lector" (*misreader*) d'altres poetes, és a dir, un lector interessat que busca aquells elements que, d'una o altra manera puga fer seus —un vers, una imatge, una paraula, una visió poètica, una intuïció— per a continuar-los, negar-los o traïr-los. Tot poeta imita un altre poeta o altres poetes. És hereu ben conscient d'una tradició en la qual acaba inserint-se. I així, amb una evident i exagerada simplificació, hom pot dir, per exemple, que Agustí Bartra ens recorda Walt Whitman, que Vicent Andrés Estellés s'emparenta en nombroses ocasions amb Pablo Neruda o que en Pere Gimferrer trobem ben sovint Aleixandre.

"Tanmateix —com diu Miquel Desclot—, un poeta no es pot explicar només donant-ne la filiació, i molt menys quan només se li atribueix un sol pare: per

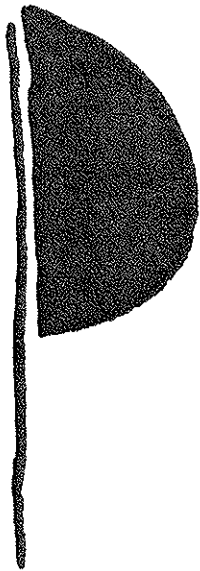
(13) New York: Oxford University Press, 1975, pàg. 18.

(14) Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973, pàg. 43.

(15) Harold Bloom, *Kabbalah and Criticism*, New York: Seabury Press, 1975, pàg. 107.

(16) *Ibid.*, pàg. 106.

(17) *A Map of Misreading*, pàg. 32. Per a una crítica des de postures feministes de les teories de Bloom és ben interessant l'article d'Annette Kolodny, "A Map for Rereading. Gender and the Interpretation of Literary Texts", dins Elaine Showalter, *The New Feminist Criticism*, New York: Pantheon Books, 1985, pàgs. 46-62.



tal que hi hagi descendència es necessiten *pares*'⁽¹⁸⁾. En el cas de Bartra el mateix Desclot ens parla de Sandburg, Dickinson, Crane, Eliot o Blake, i Feliu Formosa hi suggereix la possibilitat de la tradició poètica del romanticisme germànic. En l'obra d'Estellés no és difícil de trobar, per citar només alguns "pares", Virgili, Catul, Horaci, Eliot i tota la tradició de la poesia catalana des de Jordi de Sant Jordi i Ausiàs Marc a Teodor Llorente i Joan Fuster. Gimferrer és ben explícit respecte de les seues influències: Lautréamont, Perse, Eliot, Pound, Wallace Stevens, Lorca, Aleixandre i Octavio Paz⁽¹⁹⁾. I en la "Nota inicial" a *L'espai desert* fa una referència clara al paper que la lectura d'altres poetes pot representar conscientment o inconscientment en la pròpia poesia: "En els meus llibres anteriors de poesia, eren sovintejades les citacions incorporades al text. A *L'espai desert*, en canvi, només en sé veure dues. La primera fou inconscient en escriure-la, però advertida després per mi; és el parentiu evident entre la "cruel primavera" del segon vers de la primera secció i l'abril cruel que obre *The ewaste land*. Es tracta d'una coincidència no buscada, producte de les sorpreses de la memòria, i no es proposa d'establir cap mena de joc textual amb el poema d'Eliot"⁽²⁰⁾.

Aquestes coincidències buscades o no directament buscades, i en aquest darrer cas com un producte inconscient del complex de cultura i de tradició que conforma l'obra de qualsevol escriptor, espurnegen ben sovint, i potser —com he dit— de manera inesperada, en l'obra de tots els poetes i, més encara, en l'obra dels poetes moderns. La poesia moderna —com ha escrit Octavio Paz— gira al voltant de dos eixos: la ironia —l'estètica del grotesc— i l'analogia l'estètica de les correspondències—. Característiques aquestes que —a tall d'exemple— podem veure àmpliament desenvolupades, per limitar-nos ara al País Valencià, en la poesia de Joan Fuster i Vicent Andrés Estellés, la qual cosa ens mostra clarament el paper d'aquests autors com a iniciadors de la modernitat en la poesia valenciana. Modernitat com a renovació del llenguatge poètic i com a assimilació de temes i motius d'abast universal, tot i partir ben sovint de l'experiència més quotidiana. En el cas de Fuster cal veure, entre molts altres, el poema dedicat al centenari de Rabelais o els "Tres poemes inútils per a dos pintors que volen reinventar el món", mostres eloqüents de la ironia i la incontinència verbal de l'autor que acumula versos i retalls de poemes en una visió àcida, grotesca i descarnada de la condició humana. Una cosa semblant es podria dir d'una gran part de la poesia d'Estellés, estructurada a partir de la paròdia, la qual cosa no invalida —potser en tot cas els hi dóna més relleu— la tendresa i el dramatisme dels seus poemes⁽²¹⁾.

Miquel Desclot parla de "pares" en referir-se a les influències literàries que actuen sobre un poeta. Harold Bloom basteix la seua teoria sobre la base del poema com a resposta a un altre poema, la resposta d'una persona al seu pare. Es tracta, en el fons, de l'actuació del poeta —lectures, inspiració, imitació o

(18) "Pròleg: només quatre mots" a A. Bartra, *Sobre poesia*, Barcelona: Laia, 1980, pàg. 10.

(19) Arthur Terry, "Pròleg: la poesia de Pere Gimferrer", a P. Gimferrer, *Mirall, espai, aparicions*, Barcelona: Eds. 62, 1981, pàg. 7.

(20) Barcelona: Eds. 62, 1977, pàgs. 7-8.

(21) Cf. J. Pérez Montaner, "Paròdia i dicció en les *Églogues* d'Estellés", dins *Miscel·lània Sanchis Guarner*, València: Universitat de València, 1984, pàgs. 261-265.

refús, escriptura— en el context d'una tradició literària determinada. El mateix complex d'Edip, l'assassinat del pare, l'escriptura com a parricidi simbòlic, segons el tractament de Derrida en "La pharmacie de Platon", que tan sovintejat ha estat per explicar al trencament d'una generació literària determinada respecte dels escriptors immediatament anteriors, s'emmarca amb característiques ben nítides en el procés de lectura interessada per part del poeta, la lectura voluntàriament equivocada.

No som òbviament massa lluny del concepte d'intertextualitat, com a apropiació i transformació d'altres textos, tal com ha estat aprofundit per Julia Kristeva. La intertextualitat com a pràctica significant i com a ideograma, com a transformadora en un tot —el text— dels materials culturals assimilats i com a element d'unió en un context més ample —literari i històric—, la pròpia tradició cultural. El poema esdevé, doncs —amb les paraules de Bloom ja citades—, una "sinècdoque d'un tot més ample que inclou altres textos". Així, quan llegim, per exemple, els versos de la vuitena elegia de Carles Riba ("i la mort separar no podria / el que ha fet un sol cant per a l'orella dels déus"), podem escoltar els ecos dels darrers versos del cant 92 d'Ausiàs Marc. O quan Joan Vinyoli escriu en el *Passeig d'aniversari*

Els mots, en veritat, no són sols per a entendre'ns pel que signifiquen, sinó per descobrir el que, transparents, oculten.

continua, allarga i aprofundeix un tema de la setena elegia de Riba. En ambdós casos els versos citats arranquen d'una revisió de la pròpia tradició poètica, assoleixen un sobreaugment de significat i fins i tot ens poden fer veure amb nous ulls aquells textos inicials d'Ausiàs Marc i Carles Riba, respectivament. S'hi estableix, doncs, una relació estreta entre textos distants en el temps, de tal manera que, des del nostre punt de vista de lectors —en una lectura atemporal— i només com a lectors, podríem parlar de la influència de Riba sobre Marc o de Vinyoli sobre Riba.

Identitat entre lectura i escriptura, en el sentit brillantment desenvolupat per Borges en el seu "Pierre Menard, autor del *Quijote*". El poeta lector refà els poemes ja existents, accepta o refusa la poesia assimilada i reescriu el seu poema per a tancar momentàniament el cercle; altres lectors poetes obriran després noves possibilitats, emmarcant-se implícitament en una tradició que els hi dona sentit. Si ens centrem en la nostra poesia contemporània, en els poetes de l'anomenada generació dels setanta, hi podrem veure, en línies molt generals, la trajectòria que va des de la ruptura inicial al continuïsm, la integració en la pròpia tradició literària o —per dir-ho amb una terminologia *ad usum*— el revisionisme. El poeta que comença, o el crític, tots dos com a lectors, com a "revisionistes", "lluïten per tornar a veure i així estimar i apreciar de manera diferent i apuntar llavors correctament vers el seu objectiu"⁽²²⁾. Des d'una perspectiva

(22) A *Map of Misreading*, pàg. 4.

molt diferent i amb una finalitat de “supervivència”, Adrienne Rich parla també de “revisió” com “l’acte de mirar enrere, de mirar amb ulls nous, d’assimilar un vell text amb una orientació crítica”⁽²³⁾.

Jaime Gil de Biedma ha estat ben explícit en explicar aquest procés de revisió referit a la seua pròpia trajectòria de poeta lector: “Para llegar a ser contemporáneos de nosotros mismos es necesario enseñarse a analizar críticamente la inmediata tradición en que nos hemos formado y es necesario emanciparse mediante la formulación de los supuestos estéticos fundamentales de la poesía que intentamos hacer, que no son exactamente los mismos en que se fundaba aquella. Emanciparse hasta cierto punto, puesto que, según observaba Gabriel Ferrater, la necesidad de innovar auténticamente obliga al escritor a no innovar demasiado y a ligarse a los modelos y a los escritos con respecto a los cuales pretende innovar; en tanto que se opone a ellos, depende de ellos. Por eso, remontarse en el pasado —más allá de la tradición inmediata— es quizá el medio más sutil y eficaz para innovar. Aliarse con los abuelos contra los padres”⁽²⁴⁾. Alguns poemes recents dels nous poetes valencians ens mostren clarament aquesta tendència lògica —i saludable— cap al revisionisme, una vegada passats els primers moments iconoclastes. És, per exemple, el retorn als orígens en l’“Oda estranya a València” de Salvador Jàfer:

Vaig nàixer quan la neu daurava les muntanyes
del meu Benicadell amb l’estel blau d’Aqüàrius.
La Verge s’arborava en el llevat del cor.
Fou l’hivern poderós de l’any cinquanta-quatre.
La meua vall morisca, ibèrica i profunda
és un castell de llances.

que conjuga dades comprovables de la pròpia biografia amb referències a un passat llegendari o es recolza en els versicles ingenus i primitius d’*El Misteri d’Elx*.

Josep Piera va més lluny en la seua traducció o recreació dels *Poemes de l’Orient d’Al-Andalus*, com un intent de recuperació de la poesia aràbiga dels segles XI i XII valencians. Apropiació lògica que es fa més evident en els nou poemes de la primera part d’*El somriure de l’herba*, que queden incorporats al context global del llibre com a recreació o creació paral·lela i autònoma, encara que “vinculada per una relació d’isomorfia”⁽²⁵⁾ a l’“original” àrab. És un procés semblant —salvant totes les distàncies— al d’Ezra Pound quan fa seus —fem seus— els poemes traduïts del xinès. La relació lector-poeta-traductor és encara més radical quan l’autor incorpora absolutament les seues recreacions d’altres poemes a la pròpia obra. Quan llegim en *Notebook*, de Robert Lowell, el poema que comença

The dark swallows will doubtless come back here killing
the injudicious nightflies with a clack of the beak

(23) *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona: Icaria, 1983, pàg. 47.

(24) “La imitación como mediación, o de mi Edad Media”, dins *Edad Media y literatura contemporánea*, Madrid: Tries-te, 1985, pàgs. 63-64.

(25) Haroldo de Campos, “De la traducción como creación y como crítica”, *Quimera*, 9-10 (1981), pàg. 32.

descobrim que es tracta d'una de les rimes més conegudes de Bécquer. Lowell, tanmateix, no ens avisa; ni tan sols en la nota final quan parla dels seus possibles plagis i anomena entre d'altres algunes de les influències: Gray, Ghalib, Emerson, Coleridge, Goethe o Dante⁽²⁶⁾. Evidentment, el poema de Bécquer ha estat la inspiració i el pretext; el resultat, tanmateix, és un poema autònom completament identificat amb les característiques de la poètica lowelliana. Només el títol, "Volverán", que actua clarament com a paratext, ens fa l'ullet i ens recorda els seus orígens hispànics.

Com diu Jonathan Cullar, "llegir és sempre llegir en relació amb altres textos, en relació amb els codis producte d'aquests textos i constitutius d'una cultura"⁽²⁷⁾. El poeta lector llegeix, com tothom, d'acord amb els seus interessos i amb la seua visió del món ("llegeixes només allò que ets"⁽²⁸⁾), però llegeix a més a més en relació amb els seus propis textos potencials. Una vegada més ens revela amb franquesa Gil de Biedma aquest procés de lectura interessada: "Mis lecturas jamás han sido excesivas y a partir de cierto momento fueron casi siempre interesadas; en los poetas medievales apenas busqué otra cosa que lo que necesitaba encontrar para escribir los poemas que deseaba escribir"⁽²⁹⁾. Lectura i escriptura estan, doncs, íntimament associades en l'obra del poeta; al capdavall —com escriu Harold Bloom— "una persona és o esdevé allò que llegeix"⁽³⁰⁾ i només mitjançant la lectura dels poemes podem esdevenir poemes. El poema, com a expressió d'un món, compendi de veus i altres poemes, suscitador de vivències, records i emocions, està al davant entre l'emissor i el receptor. És l'expressió del poeta i és també, com a actes de lectures, l'expressió dels lectors, d'altres poemes, que el revisen, el fan seu o el reescriuen a l'espera d'altres lectors, altres poemes que continuen el procés, amb aquell surplus "d'individual, sentiment, visió, somni", "dotat d'un valor universal" de què parlava Riba i que tot plegat —escrits del passat, lectura actual i nous escrits⁽³¹⁾— constitueixen la tradició literària d'un poble.

Jaume Pérez Montaner
Universitat de València



(26) Robert Lowell, *Notebook* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1971), pàg. 263.

(27) "Més enllà de la interpretació", *Els Marges*, 22-23 (1982), pàg. 119.

(28) Bloom, *Kabbalah and Criticism*, pàg. 96.

(29) *Art. cit.*, pàg. 61.

(30) *Kabbalah and Criticism*, pàg. 96.

(31) Cf. Robert Weimann, *Structure and Society in Literary History*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1984, en especial les pàgines 57-88.