

Segons el *Diccionari de la llengua catalana*, la «intromissió» es defineix com l'«acció d'intervenir inoportunament en afers d'altri». Segons Blai Bonet, que signa una mena d'epíleg al llibre, la «intromissió» d'Arnau Pons «és la paraula escrita des d'una desitjada pràctica de la intenció artística». Això últim resulta, en la seva calculada ambigüïtat, una definició escaient a l'obra i, alhora, també prou general com per referir-se a gairebé qualsevol producte literari. Un xic pels pèls, Bonet es fixa en l'aspecte semàntic d'intervenció, el qual aïlla per acostar el mot al concepte fonamental de manipulació artística del llenguatge, que se suposa que és la divisa dels poetes i, especialment, d'aquells poetes-artistes que escriuen per la creació i l'aprehensió de la bellesa. La intromissió, doncs, és l'activitat de l'home de l'art, la d'expressar la bellesa en formes autònomes en un domini purament lingüístic. Atenint-nos a la definició del diccionari, emperò, cal assenyalar que l'únic aspecte incisiu d'*Intromissió* és el seu títol.

El llibre és el primer recull poètic publicat d'Arnau Pons, un mallorquí de vint-i-sis anys que, amb aquesta obra, va guanyar el premi Ciutat de Palma de poesia del 1990. De primeres, en una observació ràpida del llibre, a part el títol i les interpretacions que permet, s'observen clarament dues coses: l'aparició, entre la jungla dels mots i les formes, d'alguns moments d'autèntica bellesa. I també –i aquesta és la veritable clau del llibre– el domini d'una passió formal de filiació clarament neobarroca.

Com diem, hi ha moments de bellesa, d'un tipus determinat de bellesa, la que emana d'un formalisme abarrocat que minimitza un possible vessant abstracte i conceptualment intel·lectualista per recrear-se en aquell que se sol qualificar de típicament mediterrani; el gust per una sensualitat luxosa que culmina amb el triomf de la luxúria poètica, molt sovint amb una temàtica inequívocament sexual: «Omple el teu vas entre els bocois, no plori l'arma/ del teu sexe jocós en el veire esberlat;/ s'és allitada de l'un a l'altre peu i t'espera,/ la teva amor –son prohibida–, com un llebrer,/ un gos de dors mullat que hi rasa saturnal./ Embriaga't i beu caduc –la copa plena.» Aquests moments de bellesa conviuen, però, amb d'altres de molt menys afortunats, encara que menys nombrosos, propiciats per unes imatges

força tòpiques i uns temes de poca densitat. Per un excés de «sensibilitat», poemes i fragments com «Margalida» s'acosten més fàcilment al terreny que es troba just al límit de la carrincloneria, que d'altres textos semblants concebuts des de poètiques més austeres i contingudes: «Les teves fulles/ acaronen l'aire/ incapaç d'ésser/ més dolç. D'ingrat, que n'era,/ fou clos dins un poema.»

En realitat, *Intromissió*, tot i el domini d'un formalisme volgudament manierista, és una obra variada, poc unitària en un primer nivell de lectura de continguts i tractaments. Això ens du altra volta al títol; millor dit, al subtítol: «Poesies 1987-1990». D'entrada, fa pensar que el llibre no és tal «llibre», sinó, versemblantment, un recull, una col·lecció de textos no limitada tant per intencions prèvies de conjunt com per la temporalitat, possiblement per la sensació de cloure una etapa desenvolupada i ja cristallitzada amb una major coherència interna. Contràriament, l'aplec, recull o, fins i tot, atenent el nombre de poemes exclosos, l'antologia, pressuposen un treball de creació menys dirigit, potser més lliure i/o irreflexiu, que no es plega a criteris organicistes, sinó que cerca la representativitat. Aquest és, precisament, el cas d'*Intromissió*, que no busca del tot l'empara de la unitat del llibre d'herència simbolista i es lliura a pit mig descobert, amb la confiança de posseir i transmetre un principi d'unitat fonamental, aquella que dona sempre el mateix autor en tant que sensibilitat generadora de tots els poemes.

Aquesta confiança el salva, si més no, de caure en aquella mena d'orgullosa seguretat que exhibeixen molts poetes joves a l'hora de confegir primeres obres, que, de tan unitàries, més que representar un plausible esforç de síntesi, traïxen el desig de presentar-se més madurs que no són. Pons es preocupa molt menys de les aparences i ens proposa un recull al llarg del qual, amb notable desinhibició, apareixen tan clarament els encerts esmentats com les proves fallides, els dubtes que la iniciació poètica li provoca i les vacil·lacions naturals que no prova de justificar. Això explica que els gairebé cinquanta poemes del recull s'agrupin en cinc parts de característiques ben diferenciades les unes de les altres. La que dona nom al llibre, la quarta, és, potser, la que conté els poemes més allunyats del tot personal d'Arnau Pons. El poema «No estic encla-

vat perquè la mort és inevitable», per exemple, sorprèn per un anòmal despullament formal en un intent de fer un poema transcendent mitjançant fórmules narratives. En general, els poemes d'aquesta part són els més clars quant a contingut, els que menys enfosqueixen la situació de la qual neix el poema. S'hi pot veure una frescor i una lluminositat insòlita en les parts anteriors, tot i que tocada i abillada amb sofisticació, però també delata més sovint l'artifici i una certa ingenuïtat: «La meua ment s'inflama/ de llum tota i, muda,/ fa de l'absència el seu/ clam silent: -No hi sóc,/ ja me n'he anat./ Res no m'espera.»

«Liquen saur» és la part més distinta d'aquesta, i ben segur la més representativa de la poètica en formació d'Arnau Pons. Barroca, com deïem, eminentment formalista, manierista i artificiosa fins a produir, en els moments més excessius, una obscuritat gairebé absoluta en la lectura. Un veritable joc de mans i de mots que no aconsegueix d'escapolir-se totalment de la sospita de no voler dir res. El títol ens marca una altra característica rellevant del recull i que encaixa amb l'obscuritat barroca; certs tons i certes formes arcaïtzants sempre presents i que es palesen en el lèxic. «Liquen saur», precisament, havia de ser el títol del recull, molt més fidel que el que té. El canvi, però, és indicatiu d'haver-se decidit a no ser inintelligible ja d'entrada.

De «Natures mortes i paisatge», la part que obre el recull, se'n pot dir que, a part un inici foixià, és una entrada progressiva vers el nucli de «Liquen saur». «L'espíral»

és un petit espai que ens reporta l'Arnau Pons que, a la seva manera, assaja un experimentalisme combinatori potser illustriatiu de la part matemàtica que se suposa que rau en els formalismes més desenvolupats. «Nòtules de Marràqueix», un conjunt d'impressions magrebines, en canvi, clou el llibre fent, d'alguna manera, de síntesi de les parts anteriors i les seves dominants. Assoleix un gruix temàtic superior i es descarrega en part d'artificiositats forçades, es fa més personal pel que fa al contingut i més equilibrat en l'expressió, i assoleix una simplicitat relativa feta de suggeriments, misteris orientals i una aura d'élite espiritual que la citació final de Foix, sobre la conveniència de fer de l'edició dels poemes (un a un) una obra d'art, s'encarrega de palesar.

Deixant de banda l'epíleg estrambòtic de Blai Bonet, cal reconèixer que *Intromissió* representa una opció literària valenta i inusual en un debutant de l'edat d'Arnau Pons. La renúncia al concepte de llibre poètic i la passió per un formalisme tan absolutament extemporani representen una aposta força arriscada que el llibre supera amb raonable coherència i bastant d'ofici. Una altra cosa és la vigència i l'interès d'aquesta mena de joc poètic dut als extrems a què arriba en molts moments del recull. Té encara algun futur la poesia entesa com a creació de bells objectes formals? Podrà l'Arnau Pons per aquest camí interessar, encara que sigui la minoria poètica més selecta, quan un segon llibre no sigui ja cap sorpresa?

RICARD VELA I PÀMIES

Josep M. BENET I JORNET, *Desig*. València, Editorial Tres i Quatre, 1991 («Teatre 3 i 4», núm. 24). 179 ps.

L'escriptura d'un text dramàtic suposa una vigilància especial en l'organització d'estímul i de respostes. A diferència d'altres gèneres literaris, la recepció del text dramàtic també es produeix, col·lectivament i ininterrompuda, dalt d'un escenari. Més d'un cop els teòrics del teatre han parlat de la necessitat de treballar, ja des del text, en funció d'una «sintaxi de les emocions». La finalitat és clara: captar, enllaçar i sostenir les emocions del públic. Per aconseguir això s'insisteix en la importància d'una correcta dosificació d'informacions i d'expectatives, en la planificació de les unes i en el valor de la confirmació o frustració de les altres. Des d'aquest punt de vista, *Desig*, el darrer text

dramàtic de Benet i Jornet, opta per una tàctica ben definida. Des de l'inici la lectura de l'obra genera, sistemàticament i en progressió, uns interrogants que mai no acaben d'esbandir-se, que abandonen el lector al límit entre la ratificació i el desengany. Hom s'enfronta a una premeditada opció per l'ambigüïtat, la suggestió, contra la transparència; en definitiva, per l'opacitat.

A *Desig*, la història és escamotejada continuament. Hom té la sensació que alguna cosa s'escapa, que no s'hi arriba. I això, precisament, és el que s'espera del receptor. Enric Gallén, al pròleg de l'obra, cita Benet: «Es tractava, precisament, de no explicar cap història. Que n'hi hagués