



CARLES DACHS

Vent a la mà

Barcelona: Edicions 62, 2021, 61 p.

Dits ondulats per una ràfega de versos

En un dels robayat de *Vent a la mà*, Carles Dachs equipara el cor amb el vent en l'acció d'ondular l'herba sense aferrar-s'hi (p. 21). Tot el llibre sembla néixer del gest de la mà que plega, «ondula» els dits –com si fossin l'herba– per tal d'abastar la matèria i el temps que mai no podrà retenir. Perquè «allò que és –diu Omar Khayam, en la traducció de Ramon Gaja citada per Dachs– sols és vent a la mà». L'escriptura sorgeix de la voluntat d'apropar-se a la matèria, de dir-la, d'observar-la i, si es pot, de ser-la.

La primera de les tres parts del poemari, constituïda per trenta-vuit robayat, s'obre dirigint-se a una segona persona del singular –que encarnarà alhora els elements de la natura i un possible interlocutor humà– amb un imperatiu: «Digues» (p. 13). Sembla que és en l'acte d'anomenar les coses que el jo poètic busca desaparèixer o fondre's amb la natura; ho veiem en l'ús del plural i en versos com: «que soc just un silenci tremolenc» (p. 15) o «seràs capaç de ser del tot no res?» (p. 21). El poema vol «ser senzill» (p. 17) –un «senzill» carnerià, postsimbolista en la voluntat de retorn a la simplicitat, a l'ésser i al no-jo a través de l'elaboració artística– com la natura, com el pas del temps, com la filosofia vital que proposen tradicionalment els robayat: el *carpe diem* derivat d'un *tempus fugit* acceptat amb un somriure, lleument ebri, resignat i amb un deix melancòlic. L'intent d'apropament entre la poesia i la natura –«el mot no diu mai res, ho diu el món» (p. 23)– transforma progressivament l'exhortació inicial fins a l'últim vers d'aquest apartat: «no diguis res, només observa i dubta» (p. 31).

«Duna», la segona part del llibre, pren la forma d'una elegia extensa en versos anisosil·làbics –la majoria amb un nombre de síl·labes parell, amb alguna excepció. Els dos significats del mot «Duna» –Danubi en hongarès, com indica l'autor– il·lustren l'estructura del pas del temps que vertebrà tot el poema: l'oscil·lació entre l'avenc constant de la vida, com el d'un riu, i els ancoratges o «dunes» que romanen en el record. El poema comença en present, deriva al passat, llavors va al futur i s'acaba situant «contra el temps» o en «el temps que ens ve de dins» (p. 41). Finalment, torna

a un «ara», aquest cop més despersonalitzat, descriptiu, amb un ull al curs del món i al progrés tecnològic. Els versos es van reduint fins a estancar-se en un «no sé» reiterat –típic de les converses de WhatsApp, comenta l'autor a l'entrevista a la revista *Nívol*: «Escriu per viure més a prop de les coses», en què també associa l'allunyament del món del final de «Duna» a la immaterialitat, la immediatesa i la solitud del nou context saturat de pantalles–, resposta a un món de «merda» (p. 47) i de pèrdua de les pròpies «mans» enteses, en el sentit ampli que els atorga el poemari, com la sinèdoque del gest d'apropament a la matèria. L'esperança sembla renéixer en el desencallament del temps, un «passen els dies» a partir del qual el poema torna a fluir, o en fragments com «Tenim, amb tot, aquest silenci, / i l'ombra de claror de fer-lo nostre». També hi ha esperança en l'amor, un contacte humà que aferra el jo poètic a la matèria: el «cos de ser tots dos» (p. 43). La parella, a més, planta espinacs, herba, fa néixer quelcom en la matèria. O potser tan sols són dunes. «Duna», com les aigües del Danubi que, plenes de reflexos lluminosos, moren a la mar Negra, es precipita a la foscor final: «morirem de mans» (p. 49) és una sentència de mort augurada en les «pantalles negres» que reduiran el gest humà –el d'escriure, el de voler dir les coses o apropar-s'hi– a quatre «ditades». L'alternança entre llum i foscor –ja present en els cicles naturals dels robayat–, i entre blanc i negre, il·lustra l'intent i alhora la impossibilitat d'abastar les coses, que es fa significativa des de l'inici de «Duna», en la «riba del riu que el riu no frega» (p. 37), i fins al final: «massa lluny de la vida viva» (p. 48) i «Massa apartats de tot i fora les coses» (p. 49). En alguns moments, el to de riuada verbal ens recorda el «Coral romput» de Vicent Andrés Estellés; en la menció de la mort malgrat la voluntat de parlar d'alegria, per exemple, o en l'estil fluidal i rapsòdic, en el record de l'amor a la parella o als progenitors, i en la tematització de l'escriptura com un lloc en el qual el record pren altre cop vida i esdevé un nou element fet de matèria.

A l'últim apartat del poemari, el motiu de la mà es particularitza en la forma de les «mans colrades, fortes» (p. 56) del pare mort. El jo poètic retorna a casa, a la circumstància de dol pel pare, a la retrobada amb la llengua pròpia en la citació d'autors catalans –Ausias March, Guillem de Berguedà i Josep Carner, de qui pren «Plany» com a model d'aquest apartat– i a les formes mètriques clàssiques del quartet i el sonet. La «tornada», en el sentit de retorn, ja ressona en el títol de «Tonada». Es recuperen diversos motius –quotidians, naturals– de la resta del poemari: la blavor del cel, un riu, l'herba, el vent, una mà; el contacte del vent a la mà. La «Tonada» ja no s'obre amb l'exhortació a dir sinó a observar: «Mireu, la primavera, una herba grisa, / un plany» (p. 55). Hi ha tristor i silenci per l'absència del pare, però es fonen amb l'acceptació i l'esperança: «sabem que el temps no es perd, que tu el reculls» (p. 56), «I qui sap si, de tant en tant, la pluja / dirà el teu nom amb les gotes més grosses» (p. 58). La pluja, com el poeta, trenca el silenci; la paraula poètica ajuda a mirar d'una altra manera, a fer presents el record i el sentiment. Al final, és la terra qui parla –«la terra diu et tinc, junts varem ser-me» (p. 59)– per agafar el record i convertir-lo en present i en matèria. Hem passat de l'acció

del vent, que s'escapava d'entre els dits a l'inici del poemari, a la de l'aigua, que tampoc no arribava a assolir la riba, i a la terra, més sòlida, abastable –la llum, l'altre dels quatre elements clàssics, és present en tot el poemari. La terra conserva el pare, que no desapareix del tot sinó que es fon amb la terra i amb el jo poètic. Els dos últims versos encara desdibuixen més la diferència entre el jo poètic, el tu i la matèria, que ja es confonien abans en l'oscil·lació de l'interlocutor entre la segona persona del plural i el pare, i en el jo poètic plural que, en la línia del postsimbolisme, buscava desaparèixer i fondre's amb el món.

Potser el jo poètic ha esdevingut, per fi, la terra. A *A dalt més alt*, Dachs citava la frase de Feliu Formosa «Quan observes, com pots evitar la metàfora?»; és a través de l'observació, de la tradició, de la natura i de la mirada poètica que el poeta aconsegueix, finalment, el sentit de desplaçament que ja Aristòtil atribuïa al mot «metàfora». Formada per les partícules «μετά» –fora, més enllà– i «φέρω» –traslladar–, la metàfora conté en l'etimologia el gest del poeta que es trasllada fora de l'ego per «ser» les coses –la «negative capability» de Keats, el gest sovintejat de Carner–, encara que «sols [siguin] vent a la mà». Romandrà, però, el record d'aquest vent, i el gest de la mà ondulant-se per fer-ne poesia: «obrim la mà com una flor badant-se: potser, profund, veurem el gest que no oblida» (p. 57).

LAIA BADAL CASAS – *Universitat de Barcelona*
lbadalca34@alumnes.ub.edu



LLUÍS OLIVÁN

Vladivostok

Barcelona: Edicions del Periscopi, 2021, 232 p.

Contra la mort, la literatura

Lluís Oliván és un escriptor amb ofici, trajectòria i consciència de la tradició literària precedent, i escriu convençut que la cerca de la qualitat no implica necessàriament