

LA TRADICIÓ DE L'HAIKÚ I DE LA TANKA EN LA POESIA DE ROSA LEVERONI

ABRAHAM MOHINO I BALET

FLORS AL VENT. DE LES DISCRETES ORIGINALITATS

En l'edició de papers íntims de Rosa Leveroni (Barcelona, 1910-1985), aplegada en el volum *Confessions i quaderns íntims*, editat per Enric Pujol i per qui subscriu aquestes ratlles,¹ no hi foren contemplades unes quartilles dels singulars diaris amorosos leveronians que, pel to i per l'assumpte, hi podrien ser justificades. Em refereixo a *Intermezzo* (manuscrit 3316 de la Biblioteca de Catalunya), text conformat per les impressions breus i fragmentades d'una passió viscuda l'estiu de 1938, a Prades, i recordada (cal·ligrafiada) aquella tardor. És la mateixa història que, en un grau de reelaboració literària més acusada i posterior en el temps, l'escriptora ens presenta veladament en el conte *El viatge a Itàlia*. El gènere intimista al qual donà forma Leveroni, en solitud i en secret, presenta unes constants que val la pena, aquí, de recordar: l'assumpte dominant, concèntric i absorbent, és el de l'amor; s'hi aproxima amb breus càpsules d'essència confessional, per moments reflexives i per moments evocadores, dirigides explícitament a un tu, gairebé sempre innominat, i on l'element cronològic caracteritzador d'uns diaris acostuma a ser elidit. *Intermezzo* obeeix a aquesta pauta, si bé el receptor no és l'habitual i s'hi adreça pel nom d'Enric, darrere el qual descobrim, en primer terme, l'Enric d'Homburg de les inèdites *Cartes d'Elisabet Lyell* (heterònim de Rosa Leveroni) i, en

segon terme, arrabassada la darrera màscara, Albert Hébrard, el seu cosí. En *Intermezzo* es materialitza, també, una de les originalitats, de les discretes originalitats, de Leveroni: el fet d'alternar les entrades dietarístiques o fragments reflexius amb passatges versificats. Així, una part significativa de la poesia leveroniana troba el seu sentit primer en aquestes pàgines privades, que actuen com a humus nodridor. Més encara: neix d'un mateix impuls i en constitueix la destil·lació lírica i estilística, un fruit triat; tant és així que podem afirmar que es tracta d'una poesia regida pel substrat biogràfic, pel pes gràvid de l'experiència. O, dit d'una altra manera, la poesia és ara l'espai per on transiten els amors, les morts i els paisatges que poblaren la vida de l'escriptora. Aquesta fórmula de dietari líric l'agermana curiosament amb una tradició que, tot i que llunyana, degué descobrir per mitjà d'alguna de les onades japoneïtzants que arribaren a Catalunya de la mà de la nostra tènue i tardana avantguarda literària, als anys vint i trenta del segle passat. Parlo de la tradició japonesa dels diaris privats (*nikkis*) i de la dels carnets d'impressions (*sôshi*), on, alternant, il·lustrant o transgredint els límits de la prosa, trobà recer definitiu un gènere epigramàtic, la tanka, i on les escriptores de la cort, al llarg dels segles X i XI, assaltaren, en el secret de la cambra, els camps vedats de l'amor (o de la quotidianitat domèstica) i en feren verb. El *Diari d'Izumi Shikibu* (1003-1004) és una mostra emblemàtica d'aquesta via d'afinitat i de semblança que, pel que fa als *nikki*, Leveroni conegué a través del Diari de Tosa, i, pel que fa

1. València: Edicions 314, 1997.

als sôshi, pel de Sei Shônagon, obres que formen part de la cèlebre antologia de Michel Revon que comentaré suara. Amb el temps i la mà de Basho (1644-1694), considerat el poeta major de l'haikú, aquest model de diari mixt s'obre al gènere brevíssim de les disset síl·labes. Així, la nostra poeta, com parangonant-s'hi, deixa aflorar entre les anotacions i les cançons d'*Intermezzo* un haikú solitari:

El perfum del xiprer
sempre més el tindrè
en el teu bes.

Solitari, però indicatiu suficient. Tant els dotze haikús publicats dins *Presència i record* sota l'epígraf «Flors al vent» com la tria àmplia d'inèdits que el lector acaba de llegir, són germans d'aquest. I, com aquest, tal com ho certifiquen els manuscrits, la integritat de la producció haikuista de Leveroni fou escrita a l'estiu i, en major part, a la tardor de l'any 1938; sorgeix, per tant, d'una unitat d'experiència, amb la inflexió característica de tota la seva obra: entre la celebració del breu moment de joia i la llarga evocació dolença produïda per l'absència de l'amat. El gènere que els japonesos consagraren a l'efímer —a la percepció de l'efímer que es manifesta en la natura concreta i tremolosa—, Leveroni el fa virar, com abans ho havia fet Joan Salvat-Papasseit en *El Poema de la Rosa als llavis*, a l'estil amorós. Això no obstant, hi és viu el sentiment de la natura, en la mesura que aquesta, de manera consubstancial, és associada a la figura de l'amant.

A l'hora d'articular una història del gènere a Catalunya, caldrà deturar-se en el model formal que encunyà Leveroni. Tot i que ens hem habituat a una descripció de la pauta sil·làbica de l'haikú segons l'esquema 5 | 7 | 5 —que en català s'ha plasmat en un 4'(+1) | 6'(+1) | 4'(+1)—, el cert és que la composició, ja en japonès, presenta una pauta acústica, dintre de l'esquema bàsic, força variable. Una reüllada a l'haikú d'entreguerres produït a Catalunya no fa sinó evidenciar aquesta vacil·lació. Precisament per això sorprèn l'encaix i la coherència que, des de

les primeres composicions, ofereix la proposta leveroniana: dos versos hexasil·labs lligats per la riquesa sonora que els atorga un joc de rimes masculines i culminats per un tercer vers que tendeix a resoldre's en 4 síl·labes i acabament oxíton, bé que amb la flexibilitat de resoldre's en un 4 (+1). Només tenim un sol cas de rima femenina o paroxítona:

Mor | la | tar | da | gris | **per** | **la**
i el | dolç | cant | d'u | na | **mer** | **la**
per | fu | ma el | parc.

FIL DE MARAGDES.

DELS SUBTILS I REFINATS DIÀLEGS POÈTICS

Sens dubte, cal veure en la publicació, en el número de gener de 1938 de la *Revista de Catalunya*, d'una tria de 15 «Tannkas de les quatre estacions», obra de Carles Riba escrita durant la guerra civil, el factor que induí la mirada de Leveroni vers la lírica de la síntesi màxima o de la «notació en el temps», per expressar-ho com el poeta. Però igualment determinant degué ser —almenys quant a la inclinació inicial que ella mostrà per la forma de l'haikú— la lectura atenta de l'*Anthologie de la littérature japonaise des origines au XXe siècle* (1910) de Michel Revon: tant en la biblioteca de Riba com en la de Leveroni hi figurà un exemplar d'aquesta antologia que ha esdevingut clàssica per la influència que exercí en la popularització de la poesia japonesa a França i a altres països de l'entorn europeu. Leveroni, en efecte, d'una banda, s'hi educà en la lectura de Basho i dels seus deu deixebles, i d'una altra, a la llum de la lectura, penetrà en la poètica de la tanka i s'hi exercità. Dic *exercitar* perquè, sota la suggestió d'aquesta lírica impressionista, Leveroni assajà la translació del francès i una adaptació al sistema rítmic que fixà Riba d'un bon nombre de tankas. La seqüència d'esborranys de traducció que presento tot seguit revela la inclinació de l'escriptora per l'apunt del natural i, sobretot, per les composicions de pretext amorós (fet remarcable en tant que no és el que prepondera en aquest gènere).

Després de l'alba
sé prou que la nit torna,
però avorreixo
i trobo detestable
aquest néixer del dia.

MITCHINOBU

La flor perdia
els seus colors magnífics;
jo contemplava
vanament el passatge
del meu jo per la terra.

ONO NO KOMATCHI

Perquè m'havia
ella sols dit: «Ja torno»,
ai, l'he esperada
fins a la lluna i l'alba
del mes de les nits llargues.

YOSHIMINÉ NO HIRONOBU

En la nit calda
quan sembla encara vespre
ja arriba l'alba.
En quin redós dels núvols
troba el seu llit la lluna?

KIYOWARA NO F OUKAYABOU

Com les onades
que el vent llença a la roca,
només jo penso
ara, desfet, en coses
que tristament em pesen.

SHIGHEYUKI

De mil maneres
quan la lluna contemplo
sento recança.
I tanmateix l'autumne
no és sols per mi que passa.

OÉ NO TCHIÇATO

Ai, millor fóra
dormir sense esperar-lo.
La nit fent via
he vist passar, la lluna
fins a la seva posta.

AKAZOMÉ ÉMON

Aquestes versions foren realitzades al llarg del mes de novembre de 1945. Per poc que encaixem les dates, ens adonarem que, simptomàticament, en aquells mateixos dies l'escriptora encetà una nova remesa diarística, la coneguda amb el títol de «Quaderns íntims amb poesies» i publicada dins de les esmentades *Confessions*. Es produeix, en el nou espai de la intimitat escrita, una intersecció exactíssima entre les dues coordenades que acabo d'establir —la coordenada Revon i la coordenada Riba—, en tant que els quaderns ara són adreçats a un interlocutor novament innominat però que no és cap altre que el poeta català. L'encontre és ric en conseqüències, i és aquí on la discreta originalitat de Leveroni torna a prodigar-se amb tota la seva subtil potència. Així, aquests quaderns s'erigeixen en una síntesi inèdita en la nostra literatura però perfectament comprensible en una perspectiva de coneixement de la tradició literària japonesa: la del *journal* amorós rubricat amb fragments versificats que responen al cànon de les 31 síl·labes. No solament això: en aquestes pàgines, on presenciem l'assaig de comprensió d'una relació fronterera, assistim també com a espectadors privilegiats a un subtil i refinat intercanvi poètic entre els dos intel·lectuals, alhora que es consuma, en l'ombra dels papers privats, un dels trets definitoris del gènere des dels seus orígens, el de la seva naturalesa dialogada, expressada en la cançó encadenada o *renga*. I, fet i fet, l'haikú no fou, no és, sinó la baula primera en la cadena de *renga*. Els paràmetres del díptic Riba-Leveroni que es podria reconstruir a partir d'aquesta constatació, tal vegada els formulà ella mateixa: «La teva intenció en poesia és, m'has dit, fer una obra paral·lela a la de Bach. La meua voldria ésser com una pura melodia de Glück.»

(*Confessions*, pàg. 218). Cal precisar el doble nivell de llur diàleg. El primer, de caràcter intertextual, és el que es desprèn de la cita sovintejada de passatges ribians amb la finalitat poc velada d'apregonar en l'home elemental que glateix al darrere. El segon grau és el realment dialògic, i s'estableix quan la vinculació amorosa (i, per indiscernible, intel·lectual) adopta una solució versificada. Les 14 darreres «Tannkas del retorn» de Carles Riba, escrites al llarg de 1946, acabat de passar l'exili, foren motivades, directament o indirecta, per *l'amitié amoureuse* que existí entre ambdós. Així s'entreu als dietaris precitats, on ella consignà: «Finalment, m'has deixat les tankas d'aquest any. Com en tots els teus versos t'hi cerco a tu, i en aquests, per què no dir-ho?, també hi cerco un possible rastre meu... Però si és que d'alguna manera hi sóc, serves gelosament el teu secret. (...) Però deixa'm sentir-m'hi en aquestes». Tot seguit transcriví les «tannkas del retorn» LXV, LXIX, LXXIII, LXXVII i LXXVIII. I agregà: «He dit *sentir-m'hi*, fixa-t'hi, no he dit trobar-m'hi» (*Confessions*, pàg. 223-225). Això no obstant, el «trobar-m'hi» sembla que es confirma quan, unes pàgines endavant, ella hi anotà uns mots de viva veu de Riba: «“Sí, d'una manera o altra —vas dir—, el que hi ha, aquest nou element, és en els meus versos. I és el meu secret”. D'una manera o altra, també tu has entrat en la meua vida. I en els meus versos.»

Les primeres tankas de Rosa Leveroni, que remunten al començament de l'any 1940, ja es gesten sota l'influx del mestratge directe de Riba, com es deriva de l'assumpció de l'encuny de les 31 síl·labes amb finals de vers paroxítons que ell estableix; o com deixa traslluir el detall d'una endreça (a C. R.), amb què ella rubrica aquesta composició inèdita:

L'ametller s'alça
de puntetes. Espolsa,
a la recerca
d'un horitzó propici,
la seva joia blanca.

Riba li dedicà, al seu torn, una composició datada el 5 d'agost de 1937, «Tama-no-o» —concepte explicitat en el pròleg a *Del foc i del joc*: «literalment 'fil de joiells', és dins la lírica japonesa un mot-coixí per 'vida' o 'ànima', partint de la idea de la pluralitat d'ànimes». Recordem-la: «Fil de maragdes, | ànima, fil de somnis! | Si et trenques, sigui | com en un rapte, l'últim, | de la memòria». La tanka fou resposta, dins els diaris, amb una *suite*, que, pel valor que adquireix en el meu discurs, reproduceix tot seguit.

RESPOSTES A UNA DEDICATÒRIA QUE M'HA COMMOGUT

I

Si comptaria
una a una les perles
amb joia avara,
¿més pures brillarien
que ofrenant-les a l'aire?

II

Ai, fil de somnis,
¿quina paraula esperes
més dolça encara
per a cloure't perfecte,
si et deia que t'estima?

III

Ànima meua,
deixa la nit que digui
aquesta dolça
certesa de sentir-se
l'estel més a la vora.

IV

Només voldria
ésser-te com un aire
de primavera:
Dolç i lleu dins la tarda;
fort i pur dins el somni.

La presència —o el record— de Riba, per tant, és consignable en un grup nodrit dels epigrames leveronians, entre els quals cal remarcar-ne dos, «Calma» i «Ulisses» —aquest, novament, amb endreça—, sense oblidar-ne d'altres que s'incorporen en el marc dels quaderns, com «Adolescent», «Daina», «Clam», «Heràclit» i «Estel».

TEMA DE MARIANNA ALCOFORADO

En aquest punt, és oportú de detenir-se en el que denominaré el «tema de Marianna Alcoforado», perquè és l'espai on es desenvolupa amb particular intensitat el “debat” poètic que miro d'evidenciar. Torna a posar-se en joc el procediment dels parangons amb què constantment operà l'escriptora, cercant en el mite (Fedra, Francesca da Rimini) o en una literatura d'assumpte amorós (Mme. de Lespinase, Stendhal, Maurois) models de passió sublimada. El passatge següent, extret del manuscrit 3335 dipositat a la Biblioteca de Catalunya, posa en clar que Riba féu conèixer a Leveroni les cartes de la monja portuguesa a Noël Bouton, comte de Chamilly. S'entreveu, així mateix, que ella les llegí i les *visqué* fonamentalment en funció de Ferran Soldevila, fet que es confirma amb l'existència d'una traducció inèdita que l'escriptora li ofereix com a present d'aniversari. Som a l'any 1943.

«R[iba] m'ha deixat *Marianna. La religieuse portugaise*. Vaig començar a llegir-lo ahir vespre, després de tornar de casa seva on es respirava un feixuc ambient de tristesa i d'emigració. Alfred [Ferran Soldevila] també va anar-hi a última hora. Vaig sortir-ne terriblement descoratjada, i el llibre féu la resta. Em traspalsà profundament. Marianna, descobrint el seu dolor, descobriria el meu, el feia vibrar com una corda de violí fortament tensa. Fou horrible. Vaig desesperar-me com no recordo haver-me

desesperat mai. I cosa curiosa, el que més m'acorava —fins a les llàgrimes— era el temor de no poder-li escriure en català, d'haver-li de parlar en llengua forastera, i per tant que en resultés una cosa postissa, sense valor, sense ànima...

Ara em fa por tornar a agafar aquest llibre. No em veig amb cor de resistir-lo. L'experiència és encara massa recent i massa dolorosa. Servo a R., per haver-me'l deixat, un xic de rancor.

Però ara, dos dies després, Marianna també em recorda que no defugia el dolor. M'avergonyeix sentir-me tan poc disposta envers ell. Vull superar-ho. Deixaré ara que, per uns moments, parli ella per mi des d'aquest llibre [llegiu “dietari”].»

Seduït, Riba, per la història d'un amor absolut sense cap altra compensació sinó la de l'abandó irrevocable i la solitud lacerant, tractà, amb dos moviments breus però incisius, l'assumpte. En un text recollit en el volum IV de la seva *Obra Completa* (Barcelona: Edicions 62, 1988, pàg. 223-225), datat el 4 de gener de 1953, el poeta ofereix —de manera inusual però indicadora de l'interès que li suscitava el tema— una paràfrasi de sengles peces. El seu «Com Marianna» indaga en l'interrogant dolencós en què degueren convertir-se els cinquanta-un anys que s'escolaren entre la cinquena carta portuguesa i la mort de la Marianna històrica: «Si riu l'absència | només que de l'antiga | dolçor enfondeixis | un mot, i més te n'omples, | ¿no és ja Déu que parla?». Aquesta «tanka del retorn», LXXVIII, escrita l'1 de juliol de 1946, tingué una resposta immediata en els «Quaderns íntims» (pàg. 225-226) de Rosa Leveroni: «Marianna... L'has tornada a fer-me-la vivent i estimada. Deixa'm consignar aquí aquesta petita *suite* de tankas que per ella et dec.

MARIANNA ENAMORADA

I

Nits sense estrelles,
oh nits dintre d'uns braços
que m'oblidaren:
vostre vellut voldria
per fer-me la mortalla.

II

Seria flama
i cançons i tenebra
i una aigua pura.
El rossinyol diria
si l'oblit és possible.

MARIANNA PENEDIDA

I

És que la flama
la nit fa més obscura
i em deixa cega?
Si l'amor tornaria
a ser-me l'antic glavi?

II

Si la tempesta
no hagués estat tan forta
i el port difícil,
¿podria ser tan bella
la pau, la font tan clara?»

El díptic l'unificà, a *Poesia* (1981), sota la rúbrica «Marianna Alcoforado». En realitzà, encara, una darrera aproximació, el maig de 1951, conservada en els diaris precitats (pàg. 242):

COM MARIANNA, ENCARA

Si revéns, sempre
insistent dins el somni
fins a l'angoixa,
¿per què refusaria
de dir-te que t'estimo?

El dictamen sobre el destinatari de l'amor absorbent i agut de la monja portuguesa, el comte de Chamilly, va merèixer interpretacions no tan afins. Riba, en la «tannka del retorn» núm. LXXIX féu parlar el comte en uns versos diamantins: «He fet l'absència | profunda a l'ona vana | dels dies —dura | com la cova marina, | d'impures meravelles». Després d'acotar-ne la lectura amb un «No, cap molèstia, però voldria saber en què o en qui has pensat dins d'aquest tema» (*Confessions*, pàg. 231), unes pàgines enllà Leveroni hi adduí la seva «Per a Chamilly», on tornem a trobar-nos que els mecanismes de la intertextualitat moltes vegades oculten un argument vital. En aquesta peça del maig de 1951, s'hi mostra un Chamilly moralment oposat al de Riba; això és, el receptor d'un amor del qual és poc digne i que poc està preparat per a correspondre:

Sí, veus la flama
i per tu vols que sigui
sense cremar-te.
Pobre il·lús, ¿què salvaves
si no tens què donar-li?

Entre l'any 1940 i l'any 1953, Leveroni es prodigà en la forma japonesa. Recollí un ric ventall de tankas en el seu segon llibre, *Presència i record* (1952),² i en celà, en el clos dels papers privats, moltes altres, de vegades desiguals,³ i de vegades belles i gràvides com aquestes, on ara i adés expressava un “amor sens joia” essencial.

Les fulles cauen,
torna la primavera
i l'hivern torna.
Només una paraula
entre tu i jo perdura.

La branca espolsa
l'orgull de la florida
al vent errívol.
L'amor que jo et donava
tampoc lleva collita.

Tot i que hi conviuen amors diversos, com diversos són els paisatges del sentiment, aquest és el gènere per antonomàsia on es formulen amb major nitidesa els termes d'un diàleg tàcit entre mestre i deixeble. No és cap altre el sentit del poema-endreça que inaugura la compilació de tankas a *Presència i record* sinó el d'assenyalar l'abast profund de l'ascendent ribià:

ENDREÇA

Sigueu propicis,
ametllers de Ciurana,
a qui recordi
les vostres vestes pures
com heralds d'esperança.

Endreça callada (no pas en els manuscrits, on se n'explicita el destinatari)⁴ però plena de besllums, si hem llegit abans Carles Riba: «Penso en vosaltres, | ametllers de Siurana, | blanca esperança | d'efímeres banderes | en l'aspror irremeiable». Si Riba escriu «¿La Poesia? | Cal cercar-la on la saps ja | que és, com la Gràcia | o l'aigua pura i dura | d'una font emboscada», ella hi oposa versos nous, comentaris quasi musicals als seus mots mínims.

CANÇÓ

Font emboscada, amor,
els camins se m'hi perden;
no plora el rossinyol
ni lluen les estrelles.
Ets mar sense dofins
ni tremolor de veles.
Cor meu, tan las i sol,
poruc d'ales ferestes.
Gropada encesa, amor,
esquinça'm les tenebres,
que m'arrabassi el vent
i em negui en el teu pèlag..
Cor meu, sense l'amor
quina trista desferra!

2. Tot i que és una dada sense rellevància, aprofito per esmentar aquí que l'any 2000, una tal Lentini, sota l'emparr de Vinyet Panyella, recollí una sèrie de tankas inèdites dins un infaust volum bilingüe. Amb traça d'estruç, obstrusa i intrusa, l'esmentada trepitjà els versos d'aquella a qui, paradoxalment, pretenia exalçar i rescatar. Deixant de banda el desconeixement paorós de l'ortografia catalana de què l'opuscle fa gala, encara avui em dura l'estupor de veure-hi inclosos, com a inèdits leveronians (!), un deliciós poema èdit (!) de Joan Vinyoli i una tanka, al més pur estil Espriu, de Salvador Espriu. En fi...

3. Per pruija documental, únicament, no voldria deixar d'esmentar l'existència de diverses nadales que adopten formalment —amb no gaire fortuna, però— l'estructura de la tanka. Valgui, a tall il·lustratiu, una de les que trameté a Riba:

El pur somriure
dels estels amorosos
que cobricelen
l'esclat de l'Establia
ens fa segurs del Pacte.

4. «Endreça» fou elaborada el mes de febrer de 1940 i dedicada a Riba, juntament amb «L'ametller s'alça», transcrita més amunt, «Les roses» i «L'ala ratlla l'atzur» (*Poesia*, pàg. 34 i 36 respectivament).

Aquest préstec de sintagmes —pura suggestió de la paraula—, el trobarem en múltiples indrets; sense anar més lluny, un dels poemes majors leveronians, en què fa parlar Fedra, s'inicia amb un «Puja d'antigues aigües» pres del cor mateix de l'Elegia VII de Bierville.

* * *

Amb tot aquest joc de ressons ocults posats a la superfície, amb aquest esbossat desteiximent del brodat líric leveronià i amb la constatació dels encontres latents que entre obres i tradicions es produeixen, voldria haver sabut mostrar al lector l'originalitat de l'assumpció que Leveroni fa de la tanka i de l'haikú, i en quina mesura mereix un capítol d'atenció a l'hora de vertebrar una història dels gèneres clàssics japonesos a Catalunya. Formalment, els haikús, als quals s'aproximà en un moment concret, segueixen un esquema preribià, mentre que les tankas sempre van respondre a l'adaptació mètrica de Riba. A partir d'un tractament molt personal, sabé omplir aquest canemàs sil·làbic del seu veritable sentit (fins on això, en el transvasament cultural, pot ser mantingut); així, bé que governada per l'amor, aquesta poesia és pulsio de temps, sentiment del paisatge. Leveroni va treure el profit màxim a un catàleg limitat d'experiències reduïdes a imatge, les quals s'iteren, gairebé a guisa de particulars mots-estació, al llarg de tota la seva obra. En la comprensió del gènere de la tanka, al capdavant, no feia sinó entroncar amb les deus llunyanes d'una poesia popular, que és on s'abeura l'essència mateixa del seu cant. Com a mostra darrera —però de conseqüències inesperades— de la fina recepció que consumà, hi ha l'exemple dels diaris, mixtura de comentari en prosa, a la ratlla del poètic, i síntesi en vers. En un doble procés de depuració, en el silenci dels papers hi anava despullant d'anècdota i d'història l'experiència de vida, densificada per l'element literari i reduïda a les convulsions de la passió, alhora que hi reclòia diàlegs tàcits amb la tradició i alhora que hi feia aflorar, discreta, els seus cants recòndits i callats, al marge de la gran Tradició.

ABRAHAM MOHINO I BALET (Manresa, 1969) és llicenciat en Filologia catalana. Com a investigador, ha publicat els dietaris de Rosa Leveroni -recollits en el volum *Confessions i quaderns íntims* (1997)-, i ha estat responsable de l'edició de l'obra poètica de Mercè Rodoreda, *Agonia de llum* (2003).