

Josep Carner

i

el postsimbolisme

Tesi doctoral

(Programa de Doctorat en Llengua i Literatura Catalanes i Estudis Teatral)

Universitat Autònoma de Barcelona

Departament de Filologia Catalana

Director: Josep Maria Balaguer Sancho

Doctorand: Jordi Marrugat Domènech

Any de dipòsit: 2014

SUMARI

Introducció, pàg. 2

Primera part

El postsimbolisme, pàg. 9

1. Definició i abast del terme «postsimbolisme», pàg. 12
2. Història del terme «postsimbolisme», pàg. 19
3. Caracterització de la poètica postsimbolista, pàg. 24
 - 3.1. Poesia impersonal i col·lectiva, pàg. 24
 - 3.2. Poesia, forma, sentit, pàg. 37
 - 3.3. La tradició sempre viva, pàg. 51
 - 3.4. La poesia com a mitjà de coneixement, pàg. 67
 - 3.5. Poesia és experiència vital, pàg. 90
 - 3.6. El món com a ordre, harmonia, unitat, pàg. 97
4. La poètica postsimbolista en la història de la literatura, pàg. 101
 - 4.1. La poètica postsimbolista i les avantguardes, pàg. 102
 - 4.2. La poètica postsimbolista i la poesia pura, pàg. 108
 - 4.3. La poètica postsimbolista i els debats socials i polítics dels anys trenta, pàg. 118
 - 4.4. La influència postsimbolista en els anys vint i trenta, pàg. 124
 - 4.4.1. La poesia i la crítica de Tomàs Garcés, pàg. 126
 - 4.4.2. L'evolució poètica de Josep Sebastià Pons, pàg. 132
 - 4.4.3. Altres obres properes a la poètica postsimbolista, pàg. 137

Segona part

Josep Carner i la construcció de la poètica postsimbolista, pàg. 145

1. Josep Carner i la crisi dels valors simbolistes (1895-1914), pàg. 148
2. «Rims de l'hora» (1911-1914) o la poetització de l'experiència de la modernitat, pàg. 169
3. Josep Carner postsimbolista: *La paraula en el vent* (1914) al centre de les paradoxes de la modernitat, pàg. 207
4. *Auques i Ventalls* (1914): el poeta postsimbolista en la ciutat moderna, pàg. 251
5. La poesia de Josep Carner després de 1914, pàg. 271

Conclusió, pàg. 285

Bibliografia, pàg. 290

Introducció

Qualsevol història de la poesia catalana del segle XX ha de començar en la poesia modernista. De fet, el Modernisme posa les bases, per al cas català, d'allò que ha de ser una cultura i una literatura modernes (tal com mostren molt clarament MARFANY, 1975; CASTELLANOS, 1986a, 1988, 1994a). Quant a la poesia, Joan Maragall és, en la tradició del país, «la frontera i el punt d'arrencada de la modernitat poètica» (CASTELLANOS, 2012: 387), «el formulador de la majoria de preguntes que s'ha de fer un “poeta modern”» (BALAGUER, 2010b: 11). I la importància del gènere poètic per a la construcció no només de la literatura, sinó de tota la societat catalana en tant que nació moderna fou tal —especialment, en la seqüència formada per la represa dels Jocs Florals, Verdager, Maragall, Carner, Riba, Espriu i Martí i Pol— que pot considerar-se que Maragall, com a «creador de la poesia moderna a Catalunya és, en lògica conseqüència, el creador de la nació moderna» (CASTELLANOS, 2012: 388). Són qüestions que han estat ben estudiades i exposades (MARFANY, 1975, 1986, 1988; CASTELLANOS, 1986b, 1990, 1995).

El Noucentisme, assumint continuïtats i divergències respecte del Modernisme, va prendre-li el relleu en tant que moviment cultural dominant (MARFANY, 1975: 61-96, 1982; CASTELLANOS, 1980, 1987; MURGADES, 1987). I també els canvis que en la recent engegada tradició poètica catalana moderna van introduir els principals poetes noucentistes han estat perfectament analitzats (AULET, 1991a, 1992, 1996a, 1997). Fou just durant el Noucentisme que començaren a produir-se una sèrie de fenòmens cabdals per a la poesia catalana i europea del segle XX. Donarien lloc a l'establiment de la poètica postsimbolista, una concepció de la poesia comuna als principals poetes occidentals de les dècades 1920 i 1930, que, assumida plenament o parcialment, sobreviuria encara tot el segle.

No obstant això, en la bibliografia catalana el concepte de «postsimbolisme» ha esdevingut una mena de calaix de sastre molt confús en el qual es tendeixen a englobar poetes d'orientació diversa que desenvolupen la seva obra entre el Noucentisme i el realisme històric. Fins avui, només els estudis de Josep M. Balaguer han donat una definició i una caracterització concreta, precisa, funcional, del «postsimbolisme» (BALAGUER, 1981, 1991, 1998a, 2006). És, doncs, seguint-los i sota la direcció del mateix Josep M. Balaguer, que la present tesi proposa dues hipòtesis de treball. La primera: que l'ús del terme «postsimbolisme» o «poètica postsimbolista» per englobar

una concepció de la poesia comuna a diversos poetes del segle XX resulta útil a la historiografia literària perquè respon a una realitat cultural existent; i que, per tant, cal clarificar-lo, delimitar-lo i definir-lo amb precisió. La segona: que un dels primers poetes europeus a presentar plenament desenvolupades les concepcions poètiques postsymbolistes fou Josep Carner.

Per tal de demostrar aquestes dues hipòtesis oferint un panorama historicoliterari clarificador ha calgut tenir constantment presents certes nocions conceptuals i certs condicionants metodològics, resoltos no tant a partir d'especulacions teòriques com de la recurrència a aquells estudis que han aplicat aquestes nocions i aquestes metodologies al llarg d'una tradició dins la qual el títol del present treball fa explícit que se situa — *Raimon Casellas i el Modernisme, Josep Carner i els orígens del Noucentisme* o «J. V. Foix i la primera avantguarda francesa», entre altres referències bibliogràfiques que el lector trobarà usades repetidament. Primer de tot, s'assumeix que tenir ben definida una poètica com la postsymbolista és essencial per al coneixement cultural, ja que es tracta d'una eina bàsica per llegir comprensivament els textos que en deriven sense falsejar-los —sense mistificar-ne les idees en què es basen, descuidar la funció històrica que van tenir o modificar-ne el sentit original amb els que s'hi han afegit posteriorment. En les èpoques clàssica, medieval i moderna, el terme «poètica» tendí a utilitzar-se per denominar les obres didàctiques i prescriptives —o simplement descriptives— que exposen les regles bàsiques per a una correcta composició retòrica. Aquestes regles, però, revelen ja, en tant que s'hi funden, una concepció general de la literatura i del món. Per això, sobretot des del simbolisme, el terme començà a ser emprat de manera individual per titular poemes —també, en alguns casos, proses— en què l'autor reflexiona sobre la pròpia activitat oferint de manera més o menys directa una definició del que entén per art, literatura o poesia. És partint d'aquests precedents que el terme ha estat reutilitzat al llarg del segle XX en teoria i història de la literatura quan s'ha volgut remarcar que allò que s'enfocava principalment era el discurs literari, el text en si mateix. En molts d'aquests casos, el terme «poètica» ha esdevingut una extensió generalitzadora del vell sentit didàctic de la paraula que busca ampliar-ne l'abast descriptiu —com va fer Paul Valéry en les seves classes de Poètica (VALÉRY, 1957: 1340-1358)— o inscriure'l en una teoria general que l'acosti a la condició de ciència —dins de la lingüística (JAKOBSON, 1975) o al seu costat en termes que permeten parlar d'una «poètica de la prosa» (TODOROV, 1971) o d'una «poètica de la narració» (SULLÀ, 1994). El sentit que interessa aquí és, però, un altre. El terme «poètica» referit al

postsimbolisme indica, també, que la definició d'aquest es fa prenent-ne com a font i objectiu principal els textos en si mateixos. Però no se'n vol pas fer una catalogació taxonòmica de recursos tècnics o bé deduir-ne una preceptiva o una teoria de lleis universals. Els textos, llegits sempre en els seus contextos, serveixen per establir la xarxa de connexions existent que engloba diversos autors sota unes mateixes concepcions bàsiques de la poesia i del món, sota una mateixa «poètica». Els poetes que podem denominar postsimbolistes, doncs, comparteixen aquesta «poètica» des del moment que comparteixen les característiques comunes que s'exposen en la primera part d'aquesta tesi. S'hi focalitzen els discursos literaris per deduir-ne uns trets comuns, una «poètica», que, un cop establerta, facilita un acostament rigorós als textos que en formen part —una anàlisi també podria aduir-se que científica, en termes semblants als que permeten considerar científiques la lingüística o la teoria de la literatura, fins i tot podria defensar-se que s'especialitza en una àrea de coneixement de la «poètica de la poesia».

Una «poètica» és, doncs, aquí, el conjunt de concepcions compartides per diversos escriptors que fan possible parlar-ne de manera unificada. En partir d'uniques mateixes nocions bàsiques sobre qüestions essencials a la seva època —la literatura, la història, la tradició, la llengua i la temporalitat—, desenvolupen una obra que parla un llenguatge compartit, que dóna resposta comuna —i oposada a la d'altres poètiques— a un estadi històric determinat del desenvolupament de la cultura. Per això cal que sigui coneguda i analitzada de manera conjunta, tal com es fa en tots els casos que ho requereixen. Tanmateix, l'estudi d'una «poètica» difereix per força del d'altres tipus d'activitats col·lectives que s'engloben sota conceptes com el de «corrent estètic» o «moviment sociocultural» —i ja no cal dir que és ben diferent dels conceptes de «grup» i «generació» o del simplement cronològic de «període». Un «corrent estètic» —que també pot ser especificat com a «corrent literari», «corrent pictòric», etc.— són unes nocions, generalment de gust, que s'imposen com a dominants en un sector artístic determinat que les aplica durant un temps concret. Un «moviment sociocultural» —quan té efectes més limitats en el camp específic de l'art, «moviment estètic», «moviment literari» o «moviment artístic»— és un procés de transformació (MARFANY, 1982) que actua sobre una realitat determinada. El Modernisme començà, en aquest sentit, com un moviment de transformació de la cultura catalana (MARFANY, 1975: 34, 42-43; 1986: 77) que donà entrada a diversos «corrents poètics» (CASTELLANOS, 1990). Però, des del moment que assumí que «no n'hi ha prou de defensar els furs de l'art»,

sinó que «cal construir la vida artística i literària de cap i de nou» i que això té «implicacions polítiques», es constituí en un ampli moviment sociocultural que fins i tot buscà «la intervenció directa a través de la política» (CASTELLANOS, 2006). També el Noucentisme fou un moviment sociocultural i per això ha calgut reivindicar que fos estudiat en termes d'«acció reformista» del conjunt de la realitat catalana —de la política, de les institucions, de les relacions socials, de la llengua, de la literatura, de tots els sistemes de signes (MURGADES, 1976). Entre les novetats aportades per aquest moviment en el procés de transformació de la cultura es produí la construcció de la poètica postsimbolista. És clar que aquesta no es pot estudiar en els mateixos termes que el Noucentisme, precisament perquè no és un moviment, sinó una poètica que afecta el camp de la poesia —per bé que, des d'aquesta, també pot influir en el canvi d'altres realitats. Això ha condicionat la metodologia d'aquest treball. La base per a la definició de la poètica postsimbolista n'és una caracterització de nocions clau no temporalitzada i vàlida per la poesia de països molt diversos. Ara bé, aquestes nocions apareixen com a resultat d'un procés cultural europeu, donant resposta a unes necessitats específiques i lligades a uns moments històrics i uns llocs determinats. És per això que tampoc no es pot estudiar la poètica postsimbolista al marge de la seva historització. Per tant, en les pàgines que segueixen es defineix i caracteritza la poètica postsimbolista alhora que se'n fa la historització —especialment referida a l'àmbit català. Dit altrament, se'n donen les nocions i característiques bàsiques, essencials al text poètic, i s'estudia com apareixen i evolucionen en la història de la literatura.

La investigació que avui permet exposar tot això ha donat com a resultat que Josep Carner és l'iniciador de tota una poètica cabdal per a què la poesia trobi un lloc, una funció i un sentit dins la societat moderna. En efecte, el postsimbolisme és una poètica que neix dins l'evolució de l'art modern com a resposta a certes necessitats culturals del món modern. Per això reflexiona de manera específica sobre aspectes clau d'aquest: la posició de l'home en l'univers, la temporalitat, la relació entre individu i col·lectivitat, les funcions de la llengua, la transmissió de l'experiència, el sentit de la vida i de la història. És, per tant, en relació a la idea de modernitat i tot el que aquesta comporta que cal estudiar la poètica postsimbolista, especialment la seva aparició històrica.

L'exposició de totes aquestes qüestions apareix en les pàgines següents dividida en dues parts perfectament complementàries, per bé que també funcionen de manera independent. La primera presenta una definició i caracterització sistemàtiques de la

poètica postsimbolista. Es mostrarà com diversos poetes europeus escriuen a partir d'una concepció comuna de la poesia, d'arrel simbolista però oposada al simbolisme en molts dels seus aspectes. Per això resulta pertinent aplicar-li el nom de «postsimbolisme». S'estudiarà la història d'aquest terme; se'n donarà una definició precisa i una nòmina —no restrictiva ni definitivament closa— d'obres i autors; i serà caracteritzat històricament en relació als diversos textos i contextos a través dels quals es desenvolupa. Per tal de dur a terme aquesta clarificació del concepte «postsimbolisme» l'autor ha recorregut als principals autors i textos europeus que, d'acord amb la tradició existent d'estudis sobre el postsimbolisme, permeten fer-la. No obstant això, se n'ha limitat l'ús per tal que la brevetat de l'exposició la faci plenament útil i operativa. En aquesta limitació de fonts, citacions i arguments, s'ha donat prioritat: a) als textos de les dècades de 1910, 1920 i 1930, ja que són els anys en què es construeix i consolida la poètica postsimbolista; b) als autors catalans, ja que el català és un dels sistemes literaris on la poètica postsimbolista apareix formulada i difosa més aviat i hi adquireix una ferma consolidació i una gran influència. No obstant això, com es podrà comprovar, s'han tingut constantment presents els textos de postguerra i els autors no catalans. Així mateix, per una qüestió simplement pràctica, s'ha prioritzat el comentari de les obres poètiques amb menys bibliografia, ja que el comentari de les que en tenen més pot resoldre's fàcilment amb la referència a aquesta bibliografia.

Un cop fet això, la segona part de la tesi resseguirà l'evolució poètica de Carner fins a l'establiment definitiu de la poètica postsimbolista, l'any 1914, com a mitjà fonamental de coneixement i reflexió sobre el món modern. Veurem que des dels inicis de la seva trajectòria, amb una clara voluntat d'adaptar el gènere poètic a la societat moderna, Carner va desenvolupant moltes idees sobre la poesia entre les quals van perfilant-se les que el 1914 apareixen ja practicades de manera unitària com a poètica postsimbolista. Fou a partir de Carner, i especialment del Carner de 1914, que la concepció postsimbolista de la poesia passà a ser essencial en l'obra de poetes joves que el seguiren de molt a prop declarant-ho obertament: Joaquim Folguera, Carles Riba, Marià Manent o J. V. Foix. Assumiren de Carner aquestes idees poètiques postsimbolistes i les desenvoluparen a la seva manera —provocant així que arribessin a la següent generació de poetes catalans, la de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Joan Vinyoli i Joan Teixidor. De fet, tots ells reconegueren inicialment el deute amb Carner per bé que la majoria se'n distancià obertament ben aviat. La imatge pública d'un Carner amable i feliç davant del món provocà aquest allunyament i el de generacions de poetes

posteriors fins als nostres dies. En les pàgines que segueixen comprovarem que el deute dels primers postsimbolistes envers Carner és real i declarat; com ho és l'allunyament dels postsimbolistes més joves que, tanmateix, acabaren recorrent també a la seva poesia. No és aliè a aquests deutes el debat que va provocar la revisió de l'obra carneriana en la postguerra (GUSTÀ, 1987: 207-212; AULET, 1991a: 191-210; SUBIRANA, 2000: 113-147; PUJOL PARDELL, 2013): aquells postsimbolistes que se l'havien fet seva, Manent i Riba per damunt de tot, inicialment no aprovaven certes modificacions de l'autor (COLL, 1992: XXXIV-XL).

D'aquesta manera, la present tesi pretén deixar establertes molt clarament algunes eines i nocions bàsiques per a la comprensió de la història de la poesia catalana i europea del segle XX. Segur que en alguns aspectes seran eines i nocions discutibles. Però un dels objectius d'una tesi és, precisament, donar peu a debats que permetin fer avançar el coneixement.

Primera part

El postsimbolisme

Des que CASTELLET i MOLAS, 1963, empraren el mot «postsimbolisme» —associat als de «simbolisme», «poesia pura» o poesia «antihistòrica»— per denominar un tipus de poesia que, deutora del simbolisme, s’oposava a la del realisme socialista que ells volien propugnar, els estudis literaris catalans han reutilitzat sovint el terme. Paradoxalment, però, han tendit a evitar-ne la definició. «Postsimbolisme» s’ha convertit majoritàriament en una etiqueta buida de sentit que engloba la poesia catalana produïda entre finals del Noucentisme i la guerra civil i la poesia posterior influïda per Carles Riba. Així, BOU, 1987, titulà «La poesia postsimbolista (1915-1936)» un estudi en què no es dona cap definició d’aquest concepte. Senzillament, serveix per identificar els poetes apareguts cronològicament després dels primers noucentistes i l’evolució d’aquests. Se’n donen unes suposades característiques comunes que, tanmateix, són massa generals per identificar un grup i que, a més, no comparteixen tots els poetes dels quals es parla. Es posen sota la mateixa etiqueta poètiques obertament contraposades, com les de Carles Riba i Ventura Gassol, les de Marià Manent i Agustí Esclasans, o el classicisme ribià i el popularisme de les *Vint cançons* de Garcés.¹ Malgrat, doncs, que s’intenta donar coherència a una «poesia postsimbolista», el terme només pot acabar entenent-se com un simple sinònim de «poesia catalana de 1915 a 1936». Cosa que reconeix BOU, 1989, en parlar de «període [...] Postsimbolista» (p. 32), per bé que ni el delimita ni el defineix. I insisteix a esmentar com a trets comuns dels poetes d’aquest període característiques molt generals que, doncs, no poden definir-los només a ells — que reflexionen sobre la poesia, que parlen de «lirisme», que s’interessen per altres poetes— o que ni tan sols comparteixen tots ells —interès pel franciscanisme, expressió senzilla, atracció per la poesia popular. Així, contradient-se, BOU, 1989, no desenvolupa l’explicació d’un «període», sinó que intenta unificar sota l’etiqueta de «postsimbolisme» poètiques d’aquest període que no s’assemblen. A més, si

¹ Fet agreujat quan BOU, 1989, allarga la significació del terme per incloure-hi també Salvat-Papasseit, però exclou’n Foix tot al·legant que en la seva obra, als anys 20, es produí «un gir considerable» (p. 25) que no es demostra perquè, en realitat, no es va produir mai (VENY-MESQUIDA, 2008). Ho proven fets tan evidents de l’obra de Foix com que els seus primers llibres, *Gertrudis* (1927) i *KRTU* (1932), recollissin proses ja publicades el 1918; que mantinguessin molts punts en comú entre si i amb les teories literàries exposades per Foix a finals dels anys 10 i al llarg dels anys 20; o la mitificació foixiana de l’any 1918. De fet, el mateix BOU, 1989, contradient-se de manera òbvia, cita el Foix de 1918 com a poeta postsimbolista (p. 89). I, en canvi, el Salvat que inclou com a poeta postsimbolista, és constantment contraposat als poetes postsimbolistes que li són contemporanis (p. 223 i 228). Tan sols arriba a esmentar-se’n un acostament final «al codi dels poetes postsimbolistes» (p. 217). Codi que, d’altra banda, no és definit ni caracteritzat enlloc del llibre.

«postsimbolisme» fos estrictament un «període», no podria excloure'n Foix, tal com fa. L'etiqueta, doncs, esdevé contradictòria, inoperant, innecessària. I mistifica l'objecte d'estudi.

En aquesta mateixa línia confusionària, SANTA EULÀLIA, 1989, malgrat ser més clar i coherent en les seves tesis, tampoc no dóna una definició de «postsimbolisme»; estableix des del prejudici i la incomprensió del Noucentisme les relacions entre aquest i el postsimbolisme; i identifica els poetes postsimbolistes amb els simbolistes. Per la qual cosa, «postsimbolisme» hi vol dir una cosa així com «simbolisme practicat després del moviment simbolista excepte durant el Noucentisme». O bé MALÉ I PEGUEROLES, 2001, dedica tot un llibre a «els anys del postsimbolisme 1920-1938» de Carles Riba, sense definir el terme que, a més, usa molt poc i encara contradictòriament: postsimbolista hi és una època ribiana (p. 118), un corrent poètic (p. 184), un «mode» (p. 278) i, alhora, un conjunt de «tendències poètiques [...] que en aquells moments conreaven alguns dels més importants autors europeus» i que Riba explorà «des de les pròpies conviccions literàries» al segon llibre d'*Estances i Tres suites* (p. 321). Llavors, el postsimbolisme són tendències externes a les conviccions literàries de Riba però també una època ribiana? Per complicar més les coses, l'inici dels «anys del postsimbolisme» en el 1920 el justifica una crisi personal de Riba, mentre que la fi d'aquells en el 1938 la justifica l'exili, no pas un canvi de poètica. En tal cas, «postsimbolisme» seria un terme històric, biogràfic, psicològic o literari? I l'obra de Riba posterior a 1938 no és postsimbolista? No ho és el primer llibre d'*Estances*, publicat el 1919? Ni ho són les *Elegies de Bierville*? Aquesta és una confusió molt comuna en la bibliografia que utilitza la paraula «postsimbolisme»: un mateix estudiós el pot emprar referit a un «corrent», a un «moviment», a una «poètica», a un «període» o a una «manera», externa o interna als poetes catalans, i sense nòmina clara d'autors ni definició del terme.

Al pol oposat d'aquesta manera de fer les recerques de Josep M. Balaguer han resultat en una definició concreta, clara i precisa del «postsimbolisme» (vegeu especialment BALAGUER, 1991, 1998a, 2006). És d'aquestes que sembla més adequat partir per comprendre l'abast, la utilitat i el sentit del terme. Una prova evident és que els estudis posteriors sobre el postsimbolisme no han pogut evitar referir-s'hi. Ultra el present i altres del mateix autor, és el cas de SUBIRÀS I PUGIBET, 1999, que, a més, ja apuntava que el terme «postsimbolisme» «s'ha diluït i s'ha transformat en una ambigüïtat que caldria aclarir» (p. 197). O el de MALÉ I PEGUEROLES, 2009. I és que si

MALÉ I PEGUEROLES, 2001, havia obviat els estudis de Balaguer i havia convertit «postsimbolisme» en un concepte contradictori, quan de nou volgué enfrontar-se a la poesia postsimbolista afirmava que «empro el terme “postsimbolisme”» «a l’igual de Josep M. Balaguer» (MALÉ I PEGUEROLES, 2009: 10). Tanmateix, es tractava només d’un recurs per evitar definir el terme i mantenir-lo en l’ambigüitat i la confusió, ja que a aquests mots no els seguia una comprensió bàsica del postsimbolisme ni dels estudis de Balaguer.²

1. DEFINICIÓ I ABAST DEL TERME «POSTSIMBOLISME»

El mateix terme «postsimbolisme» ja indica per on cal començar a construir-ne el sentit.³ Partint del romanticisme, el simbolisme francès de la segona meitat del segle XIX va transformar de manera essencial la idea de literatura predominant fins aleshores —entenent «simbolisme» en el sentit ampli de moviment cultural que, en poesia, tot i que no es formulà explícitament fins a partir de 1885, desenvolupà les seves idees nuclears al llarg de les dècades anteriors i inclogué una certa diversitat de corrents representats sobretot per Baudelaire, Verlaine, Rimbaud i Mallarmé (MICHAUD, 1947; CORNELL, 1970a; CASTELLANOS, 1986b).⁴ Per això es pot considerar que tota la literatura posterior al simbolisme en fou en major o menor grau deutora. Si al llarg del període que ocupa els anys 1895-1914 es produí el que ha estat considerat una crisi dels valors simbolistes (DÉCAUDIN, 1960) i, doncs, la liquidació definitiva d’aquest moviment, també es produí la continuïtat i transformació d’algunes de les idees clau que havia aportat a la literatura moderna i que la condicionarien fins molt més enllà

² Basti adonar-se que, per a una definició del terme «postsimbolisme», a més de remetre a BALAGUER, 1991, MALÉ, 2009, també remet a «MALÉ 2001, pàssim» que, com hem vist, no inclou en cap moment una definició del «postsimbolisme», ans al contrari. A més, MALÉ, 2009, considera un llibre de Sagarra com una obra postsimbolista només perquè comparteix temes i motius amb obres d’alguns poetes postsimbolistes. No són, però, els temes ni els motius allò que pot definir ni el postsimbolisme ni cap altra poètica o moviment. No tots els llibres en què apareixen roses, nus femenins, cambres i el tema de l’amor poden ser postsimbolistes —tal com argumenta erròniament MALÉ, 2009.

³ De fet, el major encert dels estudis sobre el postsimbolisme català ha estat que se’l relacionés, tot i que no sempre en la doble direcció de provenença i oposició que fa al cas, amb el simbolisme: BOU, 1989; SANTAELÀLIA, 1989; SUBIRÀS I PUGIBET, 1999. Pel que fa a aquesta qüestió, però, vegeu sobretot: TERRY, 1985; BALAGUER, 1991; i TERRY, 1995.

⁴ BALAKIAN, 1969, intenta donar una definició més homogènia del simbolisme i per això n’exclou poetes com Rimbaud, Lautréamont o Corbière. Tanmateix, es tracta d’una restricció que no s’ha acabat imposant, probablement perquè el seu llibre és ple de contradiccions internes i això fa que el terme «simbolisme» tampoc no hi quedi clarificat —a banda que els poetes que Balakian acaba considerant simbolistes no deixen de ser, igualment, molt diversos. Així, per exemple, Verlaine hi és alhora tractat com a creador del model poètic simbolista (p. 92) i com a poeta al marge del corrent principal del simbolisme (p. 119); o Mallarmé hi és considerat el principal exemple de simbolisme (p. 93), alhora que se’n diu que «parlant històricament, Mallarmé no és un simbolista» (p. 94), i s’exclouen del simbolisme algunes de les seves principals obres.

(MICHAUD, 1947: 485-642; RAYMOND, 1960; FRIEDRICH, 1999). Les mateixes avantguardes foren plenament deutores del simbolisme. Marinetti, Apollinaire i Breton foren admiradors del simbolisme i actors destacats en la recerca d'alternatives a la crisi d'aquest, de la qual sorgiren les seves propostes (DÉCAUDIN, 1960: 243-244, 249-267, 412 i 470-491). «Fundació i Manifest del Futurisme», de fet, és un text ple de referències i recursos típicament simbolistes. I les propostes marinettianes que el segueixen troben en el principi d'analogia derivat de la centralitat atorgada a la imatge en el simbolisme la base per a una literatura que respongui a la societat moderna (BALAGUER, 2003: 20-21). Per la seva banda, Pierre Reverdy, autor d'una teorització de la imatge que la proposa com a base de la poesia moderna, reconegué explícitament els simbolistes com a precedents de la pròpia experiència literària i com a iniciadors d'una «era nova».⁵ I els primers surrealistes encara recorregueren al simbolisme, especialment en la seva teoria de la lliure associació per a la creació d'imatges (SPECTOR, 2003: 62-65). Fins i tot s'ha dit de les grans novel·les que transformaren el gènere després de la crisi del realisme —*À la recherche du temps perdu* de Proust i *Ulysses* de Joyce— que «apliquen els principis del simbolisme a la narrativa» (WILSON, 1947: 132 i 204; MICHAUD, 1947: 576-583).⁶

Aquesta gran influència de la literatura simbolista al llarg dels primers decennis del segle XX europeu és el que ha fet que pugui parlar-se'n com de «període postsimbolista» (RAYMOND, 1960: 62; CORNELL, 1970b). El terme «postsimbolisme» designa, en aquest cas, un període historicoliterari que succeeix el simbolisme tot reaccionant contra aquest però essent-ne deutor i continuador en molts aspectes. Es tracta d'un període sobre la delimitació del qual no hi ha acord, però que podria situar-se entre els darrers anys del segle XIX —quan a França comença a entrar en crisi el model d'escriptor simbolista i prenen forma alternatives fortes contra aquell moviment— i principis dels anys trenta del segle XX —una dècada en què les noves generacions europees desenvoluparen fórmules literàries ja força allunyades del simbolisme.

Ara bé, en aquest cas, l'etiqueta «postsimbolisme» no implica una descripció gaire precisa de la literatura que es produí al llarg dels anys que designa. Tot al contrari. Amaga la immensa diversitat d'opcions estètiques —algunes més deutores del

⁵ «Essai d'esthétique littéraire», *Nord-Sud*, núm. 4-5 (juny-juliol de 1917), p. 4-6.

⁶ Per això un postsimbolista com Marià Manent pogué deduir principis literaris pròpiament postsimbolistes en els articles que dedicà a Proust i Joyce a *La Veu de Catalunya* els dies 25-IX-1931, 4-X-1931, 10-V-1934 i 22-V-1934 (a més d'un tercer dedicat a Joyce a *El Matí* el 10-VI-1934).

simbolisme que d'altres— d'uns anys caracteritzats precisament per ser riquíssims en diversitat de noves maneres. En efecte, a Europa el període postsimbolista donà peu a escriptors i tendències tan diversos com Francis Jammes, la poesia social, el naturisme, l'unanimisme, el neosimbolisme, el neoclassicisme, Walter de la Mare, el futurisme, el nunisme, Apollinaire, l'imatgisme, l'expressionisme, el dadà, el neopopularisme, el surrealisme i un llarg etcètera.

Dins d'aquesta diversitat estètica del *període postsimbolista* europeu, però, hi hagué una sèrie de poetes que, partint molt explícitament de la poesia simbolista, construïren progressivament la *poètica postsimbolista*. Quan s'utilitza el terme «postsimbolisme» per referir-s'hi, allò que s'està denominant no és ni un moviment literari, ni una escola, ni un estil, ni una estètica generacional. La poètica postsimbolista no es construí a partir d'unes directrius pautades, ni de manifestos conjunts, ni de trobades cabdals, ni de punts d'inflexió col·lectius, ni de capitosts que marquessin el camí. Es tracta d'una poètica compartida. És a dir, de la confluència de diversos poetes europeus en una concepció de la poesia basada en unes mateixes nocions sobre el gènere que s'oposen a les que en tenen altres escriptors contemporanis adscrits a altres poètiques o moviments com els acabats d'enumerar. Aquestes nocions bàsiques compartides sobre la poesia condueixen els poetes postsimbolistes a una pràctica molt similar del gènere, sobretot pel que fa a intencions, objectius, recursos formals o tractament de la llengua. Això fa possible que els estils resultants dels poetes postsimbolistes puguin assemblar-se molt alhora que distanciar-se fins a un cert punt — poden ser postsimbolistes tant un sonet com una prosa poètica que faci uns determinats usos del llenguatge literari, però no pot ser postsimbolista un cal·ligrama, perquè, com veurem, implica unes nocions sobre el llenguatge literari oposades a les postsimbolistes.

Si els poetes postsimbolistes no programaren conjuntament la seva poètica, sí que, en canvi, en llegir-se els uns als altres van reconèixer-se i van manifestar les afinitats que els unien. Això succeí quan Rainer Maria Rilke traduï entusiasmada Paul Valéry (ROBINET DE CLERY, 1956: 85-137); Marià Manent, W. B. Yeats (MARRUGAT, 2009a: 26-32); o Carles Riba i Joan Vinyoli, Rilke (SULLÀ, 1984a; BARJAU, 1986). O bé quan T. S. Eliot mostrà repetidament la seva estimació envers l'obra de Valéry (TORRENS, 1971); quan Jorge Guillén va reconèixer en Valéry —al qual també va traduir— el seu estímul (GUILLÉN, 1999: 492-497); quan Manent parlava amb admiració de les obres de Riba, Carner i Valéry, i les associava entre si (MANENT, 1938); quan Giuseppe Ungaretti va homenatjar Valéry —de qui afirmà que «va

il·luminar el meu esperit» (UNGARETTI, 1993: 620-644)— o Carner (UNGARETTI, 1959); quan Foix afirmava que «dos noms assenyalen magníficament una noble orientació literària als nostres escriptors: Josep Carner i Carles Riba» (FOIX, 1921); quan Vinyoli reconegué insistentment com a mestres seus Rilke i Riba, i entre les seves preferències anomenà Eliot, Valéry i Guillén (VINYOLI, 2001: 477-503); o quan Bartomeu Rosselló-Pòrcel, jove admirador de Riba i Manent, publicà un estudi entusiasta sobre Guillén⁷ o en un sonet s'apropià del símbol de la picada de l'abella tal com l'havia emprat Valéry al sonet «L'abeille» (ARROM, 1986: 56-57).

No obstant això, dos poetes postsimbolistes poden discrepar en certes idees, perquè les seves obres estan en acord amb les nocions bàsiques sobre la poesia que les defineix com a postsimbolistes, però no en tot —cas, per exemple, del distanciament que mostraren, significativament molt semblant, Riba, Eliot, Ungaretti i Guillén respecte de Valéry (TORRENS, 1971; GARBISU BUESA, 2001; MALÉ I PEGUEROLES, 2001: 157-167), o del rebuig que sentí Manent per certs aspectes de l'obra de Rilke (MARRUGAT, 2009a: 34-37), malgrat els molts punts comuns, també reconeguts, que hi ha en les obres de Manent, Riba, Eliot, Guillén, Rilke i Valéry.

Algunes de les nocions bàsiques que configuren la poètica postsimbolista les assentà ja el simbolisme. D'altres que s'oposen completament a la poesia simbolista anaren assentant-se al llarg del període de crisi dels valors simbolistes (1895-1914), també per part de poetes que no desenvoluparen una obra en les línies de la poètica postsimbolista —Francis Jammes, Walter de la Mare, Jules Romains, Georges Duhamel o, fins i tot, Apollinaire. I des de la segona meitat dels anys 10 ja es pot parlar de la poètica postsimbolista del Rilke que escrivé les *Elegies de Duino* entre 1912 i 1922; del Yeats de *Responsibilities* (1914) i *The Wild Swans at Coole* (1917); de l'Ungaretti d'*Il porto sepolto* (1916) i *Allegria di naufragi* (1919); del T. S. Eliot de *Prufrock and Other Observations* (1917); dels poemes publicats per Valéry entre 1917 i 1921, i recollits en la culminació que en fou *Charmes* (1922); dels poemes que, sota la influència d'aquest, començà a escriure Guillén l'any 1919, i que acabarien conformant *Cántico* (1928).⁸ O

⁷ B. ROSSELLÓ-PÒRCEL, «Notas a Guillén», *Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras*, núm. 4 (abril-maig de 1936), p. 85-91. Vegeu-lo comentat i reproduït a: MORAL DE PRUDON, 1986; i MOSQUERA, 2008: 141-145 i 307-313.

⁸ Ja ha estat explicat que, amb aquests poemes, Guillén inicià un camí absolutament nou en la literatura espanyola. Escapava els vessants polítics i finiseculars de l'anomenada generació del 98 alhora que la influència del simbolisme de Juan Ramón Jiménez (SILVER, 1994). Era l'inici de la poètica postsimbolista en literatura espanyola. Molts aspectes d'aquesta poètica els exposà i practicà paral·lelament Pedro Salinas i influïren en gran manera la generació del 27. Salinas i Guillén foren pioners d'aquest grup

bé, en literatura catalana, *La paraula en el vent* (1914), parcialment *Auques i Ventalls* (1914) i *Bella Terra Bella Gent* (1918) de Carner; els poemes que, començats a escriure i a publicar el 1913, Riba recollí en el llibre *Estances* (1919); *El poema espars* (1917) i diversos poemes editats pòstumament (1920) de Folguera; *La collita en la boira* (1920) de Manent; o els primers poemes de J. V. Foix —periodització que demostra el paper capdavanter que va tenir la poesia catalana, gràcies a Carner, en la construcció d’una poesia moderna capaç de superar la crisi del simbolisme tot inventant un model que adaptava el gènere a les condicions històriques del segle XX (precocitat ja apuntada per BALAGUER, 2010a: 207).

Així, un primer elenc de poetes postsimbolistes estigué molt directament vinculat al simbolisme. De fet, han estat llegits conjuntament com a «postsimbolistes» que el transformen per al nou segle (BOWRA, 1961; BALAKIAN, 1992). Rilke va començar com a poeta postromàntic i simbolista, i derivà cap a un simbolisme objectivat —en dos volums titulats significativament *Nous poemes*, de 1907 i 1908— que ja apuntava trets propis de la poètica postsimbolista (BERMÚDEZ-CAÑETE, 1991; BERMÚDEZ-CAÑETE, 2007). Entre els segles XIX i XX, Yeats teoritzà sobre el concepte de simbolisme, assumí molt conscientment el simbolisme francès i fou considerat el màxim representant d’aquest moviment en literatura anglesa; per bé que la combinació que en féu amb llegendes cèltiques de sentit col·lectiu i, en certa manera, polític, introduí un nou vessant en el simbolisme que esdevindria una de les claus de la poètica postsimbolista (LEAVIS, 1932: 27-45; BOWRA, 1961: 180-198). Entre 1889 i 1893, Valéry havia escrit poemes simbolistes des de l’admiració per Huysmans, Villiers de l’Isle-Adam o Mallarmé, del qual tot seguit fou deixeble (JARRETY, 2008: 45-219). El jove Carner sentí admiració pel simbolisme, que l’influí (AULET, 1992: 89-124); i, malgrat el seu posterior rebuig dels corrents modernistes, n’assumí algunes lliçons i continuà elogiant-lo (AULET, 1992: 228-231).

Tanmateix, mentre avançava el nou segle tots aquests poetes s’anaren allunyant molt obertament d’aspectes clau del simbolisme. Doble relació de deute i distanciament respecte d’aquest que també seguiren postsimbolistes immediatament posteriors, com Ungaretti (PORTINARI, 1967: 9-66), Eliot (WILSON, 1947: 93-131; KENNER, 1960: 12-34) o Guillén (DEBICKI, 1995; MONTESINOS GILBERT, 1999). Així mateix, ja ha estat estudiat el tipus de deute que els inicis literaris de Riba mantingueren amb els corrents

d’escriptors que assumiren i desenvoluparen alguns aspectes clau del postsimbolisme però que no en foren estrictes partíceps, a excepció de Guillén.

finiseculars modernistes i de crisi dels valors simbolistes (MOLAS, 1974); i la relació del conjunt de la seva poesia amb el simbolisme (TERRY, 1985a, 1995). Malgrat considerar-lo «una de les revolucions més fecundes en la història de les formes poètiques», malgrat reconèixer en Baudelaire el punt «del qual parteixen tants de camins»,⁹ s'hi oposà en molts altres aspectes que anirem trobant tot seguit. Per la seva banda, Joaquim Folguera, en els seus incis literaris, escrigué algun poema decadentista i traduí Maeterlinck.¹⁰ I tot i que immediatament s'allunyà dels corrents modernistes per influència de Carner i el Noucentisme, no deixà d'interessar-lo l'estudi del simbolisme. A *Les noves valors de la poesia catalana* (1919) explicà la poesia contemporània com una conseqüència directa del moviment francès, però ja distanciada d'aquell —de fet, hi considerà necessari «desintoxicar-nos de Baudelaire i de Verlaine». Per això començà una traducció de contes de Villiers de l'Isle-Adam —acabada, ni més ni menys que per Carner—;¹¹ i dedicà un article a Rimbaud en el qual l'estudiava com a font principal de bona part de la poesia actual.¹² També Manent, per influència de la poesia catòlica francesa de principis de segle —especialment de les teories de R. Vallery-Radot—, situà en part del simbolisme l'inici de la poesia que li interessava, la qual, tanmateix, es distanciava radicalment d'aquell.¹³ J. V. Foix, malgrat que també mostrà interès pel simbolisme,¹⁴ titulà una secció del seu primer llibre «Sense simbolisme», distanciant així les proses que l'integraven tant del moviment simbolista com d'una lectura en clau simbòlica. I Vinyoli, que en els seus primers poemes es mostrà molt proper al romanticisme i al simbolisme fins que evidencià la influència de Riba i Rilke,¹⁵ ja al final de la seva trajectòria, reconeixia que «no hi ha dubte tampoc quant al meu deute amb el simbolisme» (VINYOLI, 2001: 502).

A mesura que anaven quedant clars els deutes i rebuigs del simbolisme, la poètica postsimbolista es desenvolupava. Al llarg de la dècada 1920, se'n publicaren

⁹ C. RIBA, «Els poetes i la llengua comuna», *La Publicitat*, 17-V-1932; i C. Riba, «Baudelaire», *La Veu de Catalunya*, 25-IV-1921.

¹⁰ J. FOLGUERA, «La cavalcada de la reina bruna», *Revista de Sabadell*, any XXXII (19-III-1915); M. MAETERLINCK, «Monna Vanna», trad. J. Folguera, *Ars*, núms. 8, 9 i 10 (31-III-1915, 30-4-1915 i setembre de 1915), p. 13, 11-15 i 11-13.

¹¹ V. DE L'ISLE-ADAM. *Contes cruels*. Trad. J. Folguera i J. Carner. Barcelona: Editorial Catalana, [1919].

¹² «Un estudi pòstum d'en Folguera», *La cònsola*, núm. 12 (18-III-1920), p. 43-44.

¹³ M. MANENT, «Alguns aspectes del renaixement catòlic en la lírica francesa moderna», *Terramar*, núms. 5-6 i 7-8 (setembre de 1919 i octubre de 1919), p. 4-7 i 4-7. Vegeu-lo comentat en relació amb el pas de Manent cap a la poètica postsimbolista a: MARRUGAT, 2009a: 18-43.

¹⁴ Vegeu, per exemple: J. V. FOIX, «Textos. Pràctiques», *L'Amic de les Arts*, núm. 29 (31-X-1928), p. 224-226.

¹⁵ Porcés que pot resseguir-se en els poemes i proses que publicà el 1931 a la revista *Iuventus* i els que publicà entre 1934 i 1936 en diversos diaris i revistes.

obres tan emblemàtiques com *Michael Robartes and the Dancer* (1921) i *The Tower* (1928) de Yeats; *Poems* (1920) i *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot; *Charmes* (1922) de Valéry; *Elegies de Duino* (1923) i *Els sonets a Orfeu* (1923) de Rilke; *Cántico* (1928) de Guillén; *L'Oreig entre les Canyes* (1920), *La inútil ofrena* (1924) i *El cor quiet* (1925) de Carner; *Gertrudis* (1927) de Foix; *L'aire daurat* (1928) de Manent; o el segon llibre d'*Estances* (1930) de Ribà. De manera que, als anys trenta, diversos joves poetes ja s'integraren en la poètica postsimbolista plenament desenvolupada, cas de Rosselló-Pòrcel —amb els tres únics poemaris que va acabar abans de la seva mort prematura: *Nou poemes* (1933), *Quadern de sonets* (1934) i *Imitació del foc* (1938)—, Vinyoli —*Primer desenllaç* (1937)— i, fins a cert punt, Joan Teixidor —amb *Joc partit* (1935) i *L'aventura fràgil* (1937). Alhora que Eliot publicava *Ash Wednesday* (1930), Ungaretti *L'allegria* (1931) i *Sentimento del Tempo* (1933), Yeats *The Winding Stair and Other Poems* (1933), o Guillén la segona versió de *Cántico* (1936). I Carner, Ribà, Foix i Manent també continuaven donant mostres culminants com *El veire encantat* (1933), *Lluna i llanterna* (1935) i *La primavera al poblet* (1935), el primer; *Tres suites* (1937), el segon; *KRTU* (1932), el tercer; o *L'Ombra i altres poemes* (1931) i *Versions de l'anglès* (1938), el darrer.

Amb tot, la dècada 1930 fou a Europa una època de reacció contra la poètica postsimbolista. En literatura anglesa, l'anomenada generació dels 30 —W. H. Auden, S. Spender, C. Day Lewis, L. MacNeice—, tot i acceptar certs aspectes de la poètica postsimbolista, va reaccionar contra els seus predecessors immediats i va predicar una poesia que intervingués molt més en la vida social —i que fins arribés a ser, en certs moments, didàctica (SKELTON, 2000). Per la seva banda, el surrealisme francès prengué força, s'alià amb el comunisme i s'internacionalitzà (DUROZOI, 2004: 193-339). En poesia italiana fou als anys 30 que Montale començà a erigir-se en model poètic alternatiu a Ungaretti per als joves escriptors (ZAMPA, 1990) —i la poètica de Montale, si bé compartia amb la postsimbolista alguns elements, n'estava als límits no només per la seva major explicitació d'una crítica social, sinó per una desconfiança del llenguatge com a mitjà de coneixement que l'allunya del centre de la poètica postsimbolista.¹⁶ També en literatura catalana, la poètica postsimbolista hagué de suportar els atacs

¹⁶ Vegeu els famosos versos d'*Ossi di sepià* (1925 i 1928): «Non chiederçi la parola che squadri da ogni lato / l'animo nostro informe», «codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo». Per un comentari d'aquests versos, els orígens simbolistes de la poesia de Montale i una caracterització de la seva poètica en la qual es veu molt clarament la proximitat amb la poètica postsimbolista alhora que els aspectes que la'n distancien, vegeu LUPERINI, 1999.

implacables de Pere Quart, que es bastí una poètica totalment contraposada a aquella (BALAGUER, 20007; MARRUGAT, 2002); a banda que es començaren a formar altres noves poètiques com les de Salvador Espriu (MARTÍNEZ-GIL, 2009) o Agustí Bartra (MURIÀ, 2012; ESPINÓS FELIPE, 1999). Finalment, en literatura espanyola també es produí una emergència de poètiques no postsimbolistes del compromís social (CANO BALLESTA, 1996), evident en l'evolució de Rafael Alberti (SILES, 2003) o en la de Miguel Hernández (CANO BALLESTA, 2003; LUIS i URRUTIA, 2008).

Aquesta renovació féu que s'obrissin les portes del domini del panorama poètic occidental a altres poètiques. Fet accentuat a la dècada 1940, en part com a conseqüència de la segona guerra mundial. No obstant això, els primers postsimbolistes continuaren practicant la poesia en base a les nocions que havien establert: els *Four Quartets* d'Eliot es començaren a publicar a partir de 1936 i no foren recollits en un sol volum fins el 1943; Guillén continuà treballant en *Cántico* i en altres volums unitaris fins a la seva mort. De fet, la literatura catalana donà en la postguerra les seves grans obres mestres postsimbolistes: *Nabí* (1941), *Poesia* (1957) i *El tomb de l'any* (1966), de Carner; *Del joc i del foc* (1946), *Elegies de Bierville* (1943), *Salvatge cor* (1952) i *Esbós de tres oratoris* (1957), de Riba; *Sol, i de dol* (1949), *Les irreals omegues* (1949), *On he deixat les claus...* (1953) i altres obres fins a *Cròniques de l'ultrason* (1985), de Foix; *La ciutat del Temps* (1961), *Com un núvol lleuger* (1967) i *El cant amagadís* (1989), de Manent; *Camí dels dies* (1948) i *El príncep* (1954), entre altres obres de Teixidor; o *De vida i somni* (1948), *Les hores retrobades* (1951), *El Callat* (1956) i *Realitats* (1963), de Vinyoli que, més jove que els primers i més productiu que Teixidor, sense abandonar mai la idea de poesia establerta per la poètica postsimbolista, fou capaç de renovar-la i replantejar-la en diverses ocasions tot adaptant-ne certs aspectes al context de les dècades 1970 i 1980, quan ja havia estat criticada i majoritàriament bandejada.

2. HISTÒRIA DEL TERME «POSTSIMBOLISME»

Probablement, el primer ús que es va fer del terme «postsimbolista» en literatura catalana fou aquest:

No sé si avui [...] podríem dir que s'està celebrant l'enterrament del simbolisme, veient alguns dels seus més singulars representants com ens deixen per sempre, car, si judiquem els fruits del cubisme [...] ens trobem, i si no volem enganyar-nos, davant de manifestacions d'art més invertebrades encara que les poesies d'en Walt Whitman, d'en Mallarmé i d'en Maeterlink. Pel cubisme en podríem, doncs, prendre un sentit post simbolista [*sic*]. Si no ens adonéssim que té per base

l'objecte, mentre que el simbolisme s'ensinistrava en el subjecte; però l'un i l'altre tenen idèntica la tècnica que dóna per resultat ço que és "multiforme", no?¹⁷

Des de París, Pérez-Jorba s'adonava que el simbolisme estava liquidat i que les noves tendències de la poesia francesa —especialment l'avantguarda— en derivaven —poden tenir «un sentit post simbolista»—, tot i que s'hi oposaven —el poeta català veia el simbolisme com un art subjectiu i l'avantguarda francesa com a objectivista— alhora que desembocaven en un mateix resultat «multiforme». Heus ací el sentit de dependència i oposició que tenen respecte del simbolisme diversos corrents del període postsimbolista —inclosa la poètica postsimbolista.

Joaquim Folguera s'apropià immediatament del terme per definir el conjunt de tendències poètiques que havien sorgit de la crisi del simbolisme, incloses les avantguardes. Ja des dels seus primers comentaris sobre aquestes, Folguera les havia relacionades amb el simbolisme.¹⁸ Ben aviat les situà dins de «les noves tendències literàries del post simbolisme [*sic*] francès»,¹⁹ dins del «desintegramiento literario que ha traído el post-simbolismo [*sic*».²⁰ Així, titulà el penúltim capítol de *Les noves valors de la poesia catalana* «El post-simbolisme [*sic*] a Catalunya». El terme designava el conjunt de tendències poètiques que, elaborades «dins l'atmosfera simbolista» —hi ha «una guspira de contacte entre el punt on la poesia simbolista acaba i on les noves tendències comencen»—,²¹ identificava com les més innovadores i adequades al present. Al centre d'aquestes hi havia l'avantguarda literària francesa, però també hi comptaven el futurisme i, molt probablement, l'unanimisme i una certa pràctica classicista de la poesia (BALAGUER, 1997b: 142).

De fet, Manent ressenyà *Les noves valors de la poesia catalana*²² i adoptà el terme «postsimbolisme» per aplicar-lo a l'«estol post-simbolista [*sic*] format per Vildrac, Arcos, Chennevière i el mateix Duhamel».²³ Són el conjunt de poetes de l'Abadia o unanimistes que, durant el període postsimbolista, reivindicaren una poesia

¹⁷ J. Pérez-Jorba, «En Léon Bloy, mort», *El Poble Català*, 29-XI-1917.

¹⁸ Vegeu, per exemple, com destaca els «tocs maeterlinckians» d'Apollinaire i altres avantguardistes (J. FOLGUERA, «Poesia futurista», *La Revista*, vol. III, núm. 36 (1-IV-1917), p. 136); o bé com considera el cal·ligrama de Junoy dedicat a Guynemer «un dels més bells aguts del simbolisme» (J. FOLGUERA, «Un poema de J. M. Junoy», *La Revista*, vol. IV, núm. 59 (1-3-1918), p. 80).

¹⁹ J. FOLGUERA, «*L'instant, les noses i el càntic serè*, de Josep M. López-Picó», *La Revista*, vol. III, núm. 53 (1-XII-1917), p. 426-427.

²⁰ J. FOLGUERA, «Letras catalanas», *La Publicidad*, 28-V-1918.

²¹ J. FOLGUERA, *Les noves valors de la poesia catalana*, Barcelona: La Revista, 1919, p. 107 i 108-109.

²² M. MANENT, «*Les noves valors de la poesia catalana*, de Joaquim Folguera», *La Veu de Catalunya*, 21-IV-1920.

²³ M. MANENT, «Jules Romains i la guerra», *La Revista*, vol. VI, núm. 108 (16-III-1920), p. 53-54.

de la vida moderna vitalista i que formulés el sentiment de pertànyer a la col·lectivitat. Entre ells, a més, s'hi havia mogut Marinetti (DÉCAUDIN, 1960: 226-248).

També Octavi Saltor recollí el terme de Folguera. Iniciava el seu article «D'avantguarda catalana (A propòsit del segon manifest català futurista, que signa En David Cristià)»²⁴ citant el capítol «El post-simbolisme a Catalunya». Tot seguit, doncs, emprava el terme per englobar diverses tendències de la poesia francesa del moment, entre les quals l'avantguarda: «L'avantguarda catalana, doncs, com a derivació del postsimbolisme francès, entrà a Catalunya més per la lamentable passivitat que ensenyoreix la crítica, que no pas per un acompanyament entusiasta».

Ben aviat, però, Foix testimoniava contrariat que la literatura d'avantguarda començava a ser exclosa del terme «postsimbolisme». Li costava referir-se a aquella amb el mot que avui li atorguem, ja que la coneixia, per Folguera, com a postsimbolisme:

Tot i emprar-lo per entendre'ns, em costa d'escriure el mot *avantguarda* i els seus derivats per significar el moviment postsimbolista.²⁵

L'aparició del surrealisme anà fent evident una línia poètica que arrencava d'Apollinaire —inventor de la paraula «surrealisme»— i de la qual els poetes postsimbolistes es veien allunyats —malgrat que havien estat propers a l'avantguarda literària francesa encapçalada per Apollinaire. Foix, en aquest mateix article, marcava distàncies respecte del dadà i el surrealisme. Més endavant, Riba féu el mateix.²⁶ Com a conseqüència, el sentit folguerià de «postsimbolisme» s'anà perdent. I anà apareixent la necessitat d'usar el terme com a aixopluc d'uns poetes vinculats al simbolisme alhora que allunyats de l'avantguarda. Així, en diverses ocasions, el terme sembla designar una tendència poètica no precisada que també podria incloure les primeres avantguardes, però no les més recents: «tota l'experiència lírica francesa, del romanticisme al post-simbolisme [*sic*], és convertida en la poesia d'Armand Obiols en una bella fusió tota qualitat»; «del romanticisme al parnassianisme, i del post-simbolisme [*sic*] al sobre-realisme, diversos corrents lírics tenen un lloc en aquest recull».²⁷ Una tendència que

²⁴ *El Dia. Noucents*, núm. 36 (29-IV-1922), p. 4-6.

²⁵ J. V. FOIX, «Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda», *Revista de Poesia*, vol. 1, núm. 2 (març de 1925), p. 65-70.

²⁶ RIBA, «Els poetes i la llengua comuna».

²⁷ Sense signar, «Armand Obiols», *Revista de Poesia*, vol. II, núm. 10 (desembre de 1926), p. 188; i sense signar, «*Anthologie des poètes catalans du Roussillon*, per Albert Janicot», *Revista de Poesia*, vol. III, núm. 11 (març de 1927), p. 27.

també era identificada amb els termes «simbolisme» o «poesia pura». El de «postsimbolisme» no fou encara àmpliament assumit.

Paral·lelament a aquests usos, però, el mateix Obiols encara emprava «postsimbolisme» en un sentit molt pròxim al de Folguera i a la represa que en féu Saltor. Quant a poetes catalans, Folguera havia aplicat explícitament aquesta etiqueta només a Junoy i Foix. Per tant, quedava identificada amb el que avui entenem com una part de les «avantguardes» en combinació amb una certa herència simbolista. Quan Junoy abandonà la pràctica del cal·ligrama i es féu evident a tothom que els poemes de Foix eren més pròxims al classicisme que als camins que anaven emprenent les avantguardes, els únics escriptors catalans que podien quedar identificats amb aquestes i que, per tant, podien ser vistos com a continuadors del «postsimbolisme» en sentit folguerià eren Salvat-Papasseit i Sánchez-Juan. Justament això és el que n'havia escrit Saltor:

És en *Les noves valors de la poesia catalana* que [Folguera] incorpora al seu assenyat estudi, profund i subtil (llest ja el 1918), un capítol dit “El postsimbolisme [*sic*] a Catalunya” en el que es refereix a J. Maria Junoy i a J. V. Foix, relacionant-los i distingint-los dels corrents francesos contemporanis. Fou després, a darrers de 1919, que apareixen els *Poemes en ondes hertzianes* d'En Salvat-Papasseit.

De tot això i de tots aquests no en resta sinó l'activitat del darrer. Joaquim Folguera traspassà; Josep Maria Junoy s'ha replegat altra volta a una estricta coherència doctrinal; i J. V. Foix arbitra ara la plasmació de la Catalunya i de la Ibèria, amb un alt sentit de concepció política. I únicament Salvat-Papasseit perdura, produint amb intensitat, després d'haver donat dos llibres més.

[...]

I és en aquest moment depressiu, en què uns toleraven En Salvat com un cas aïllat, i altres en predeien l'aquietament, [que] s'enriqueix ben sobtadament per tots el futurisme amb una nova —una segona— aportació, positivament valuosa, i durable per vocació: David Cristià [Sebastià Sánchez-Juan].²⁸

Seguint aquesta mateixa línia, Obiols escrivia:

Les espurnes de post-simbolisme [*sic*] que han decorat les perspectives de la nostra lírica es van resolent d'una manera normalíssima i lògica. Llur procés, més que en els manuals de la nostra literatura moderna, caldrà estudiar-lo en el desplegament successiu de l'obra de dos poetes nostres, dels dos únics poetes nostres per als quals no haurà estat un simple joc d'intel·ligència sinó un dolor patit o una raó de vida. Parlem, naturalment, de Salvat-Papasseit i de Sebastià Sánchez-Juan.²⁹

²⁸ SALTOR, «D'avantguarda catalana (A propòsit del segon manifest català futurista, que signa En David Cristià)».

²⁹ A. OBIOLS, «Constel·lacions de Sebastià Sánchez-Juan. Una mica al marge», *La Nau*, 2-II-1928. Vegeu també: A. OBIOLS, «Constel·lacions de S. Sánchez-Juan. L'avantguardisme», *La Nau*, 4-II-1928. Entre altres coses, Obiols hi escriu de Salvat i Sánchez-Juan: «primaris, nats sota un vague i inconfessable signe maragallà, són els nostres dos últims romàntics, els nostres dos únics escriptors per als quals el post-simbolisme [*sic*] haurà estat una gimnàstica necessària per a eliminar un desequilibri inicial».

No obstant això, Obiols contradeïa obertament alguna afirmació de Folguera. Si aquest havia considerat que «el procés del post-simbolisme [*sic*] català el podem trobar dins mateix de la nostra poesia»,³⁰ sense necessitat d'haver sorgit per influx extern, Obiols acabava: «el post-simbolisme ha estat extern a nosaltres. No el necessitàvem. El que en altres països és un estadi lògic d'un procés apassionant, fôra, entre nosaltres, o bé un luxe perillós o bé un simple joc».

Folguera, doncs, havia estat el principal codificador del terme «postsimbolisme», al qual donà un sentit prou obert. Tanmateix, en aplicar-lo a la literatura catalana ho féu només a la poesia de Junoy i la de Foix. L'obra d'aquests, però, immediatament després d'acabades *Les noves valors de la poesia catalana*, va començar a ser percebuda en els cercles literaris de manera radicalment diferent a com ho havia estat fins llavors.³¹ Això va fer que el terme «postsimbolisme» fos desplaçat i aplicat tan sols a la poesia francesa o als hereus catalans de certs aspectes de les avantguardes, Salvat i Sànchez-Juan. Ara bé, Salvat morí el 1924; i, poc després, Sànchez-Juan també deixà de ser identificat amb les avantguardes. De manera que el terme «postsimbolisme» perdé el seu espai. No podia ser aplicat més que de manera abstracta, genèrica, imprecisa, i principalment referit a la poesia francesa —com apunta la ressenya d'Obiols. I encara en competència amb els termes «avantguarda» —com exposa Foix—, «simbolisme» i «poesia pura». És per això que, malgrat haver adquirit certa importància, en la preguerra, no acabà de consolidar-se.

Confús i imprecís, però, el terme existia i circulava. És per això que, ja en la postguerra, en la reconstrucció del sistema poètic català, fou reprès ocasionalment. En aquest cas, però, ja del tot desvinculat de les avantguardes, que anaven adquirint una plena identitat pròpia. Així, per exemple, Joan Teixidor el va escriure associat a la idea de «poesia pura» per referir-se al que havia estat company seu, Bartomeu Rosselló-Pòrcel. Afirmà de la poesia d'aquell que s'allunya del sentimentalisme fins i tot més enllà de «la pureza en su acepción verbal postsimbolista».³²

Aquest sentit poc clar amb què «postsimbolisme» designa una tendència poètica no avantguardista, no realista, propera al simbolisme, pura, és el que reprengueren

³⁰ FOLGUERA, *Les noves valors de la poesia catalana*, p. 107.

³¹ Un exemple especialment clar d'això: «Ja ho veus, l'Apollinaire és mort; en Junoy, el cap indiscutible dels nostres cubistes, se n'ha vingut amb nosaltres d'una manera emocionant i el deliciós Foix parla del paisatge “sofocli” de Sarrià i de la influència de Sòfocles en les seves proses més entremaliadament cubistes. / Ara ja som convençuts que totes les provatures per a dissoldre o dilatar les formes poètiques era la mateixa poesia que dissolien», J. FARRAN I MAYORAL, «Diàlegs crítics. V», *La Revista*, vol. V, núm. 91 (1-7-1919), p. 187-191.

³² J. Teixidor, «La obra poètica de Rosselló-Pòrcel», *Destino*, núm. 670 (10-VI-1950), p. 14-15.

CASTELLET i MOLAS, 1963, rellançant-lo cap a la ja analitzada confusió acadèmica dels anys 80 i 90 del segle XX, de la qual el tragué J. M. Balaguer.

3. CARACTERITZACIÓ DE LA POÈTICA POSTSIMBOLISTA

Vegem ara quines són aquestes nocions bàsiques sobre la poesia i el món que permeten parlar de poètica postsimbolista en l'obra dels poetes ja enumerats.

3.1. Poesia impersonal i col·lectiva

Una de les aportacions cabdals del simbolisme a la poesia moderna fou el seu principi d'impersonalitat —desenvolupat paral·lelament al del parnassianisme, però de manera molt diferent. Per oposició a la major part del romanticisme, la poesia simbolista inicià el trencament de la identificació entre el poeta com a home concret —els seus sentiments, les seves experiències— i el subjecte escriptor (FRIEDRICH, 1999: 43-47 i 94-97). Els precedents d'aquesta operació foren certes teories d'E. A. Poe —el deute amb les quals reconegueren obertament Baudelaire, Mallarmé i Valéry— i de William Wordsworth i John Keats —de les quals derivaren les teories de la impersonalitat del poeta de T. S. Eliot, qui, a més, s'ocupà de comentar les relacions que la línia poètica formada per Baudelaire, Mallarmé i Valéry manté amb Poe (ELIOT, 1948).

Aquest subjecte escriptor simbolista tendí a construir-se contra les concepcions comunes de la literatura i la llengua quotidiana del seu temps, i contra els homes concrets que l'envoltaven. S'erigí en subjecte únic de sensibilitat especial expressada a través de símbols de significació privada. La poesia immediatament posterior al simbolisme reaccionà contra aquesta marca d'individualitat que considerava un refinament artificial estèril que conduïa l'obra poètica fins a la incomunicació per un excés de singularitat i una manca d'humanitat (DÉCAUDIN, 1960: 27-57). Per la seva banda, la poètica postsimbolista assumí aquests dos pols en desenvolupar les teories simbolistes de la impersonalitat del poeta per conduir-les vers una poesia en la qual el subjecte escriptor perd la personalitat individual per esdevenir la veu essencialitzada de la comunitat humana —no pas la veu d'oposició a aquesta. Els primers postsimbolistes «representen el pas d'una època que s'acontentava a veure l'art com una experiència mística privada a una altra que el veu més com una activitat pública i social» (BOWRA, 1961: 15).

Durant el Noucentisme la literatura catalana va contribuir a aquests processos. La poesia hi ocupava un lloc central com a «Art civil».³³ Alhora que hi era considerada una creació arbitrària impersonal (MURGADES, 1987: 61-65). De manera que Josep Carner ja la teoritzava tot distanciant-la, d'una banda, dels excessos individualistes característics del simbolisme i, d'altra banda, dels excessos popularistes que la convertirien en un simple mitjà de comunicació social:

Jo crec que el poeta és carn i sang del poble, i que la seva veu és la veu col·lectiva, però inconscientment, sense entusiasmes melodramàtics i sense que la seva inspiració sigui mai condicionada per les seves qualitats personals de compassió i bondat; el poeta no necessita dir: “Anem al poble”, perquè ell és l'entranya més íntima i genuïna del poble, l'element durable, no pas d'una casta, sinó de tota l'abundosa complexitat de la vida. I la poesia ha nascut per a coses més altes que per a exercir d'“esperanto” social.

Però encara més seguici ha tingut l'altra limitació poètica, la que en podríem dir dels *incroyables*. Ens han sortit tants poetes elegants que han infós una mena de pànic en el cos social. [...] Fins ànimes gentils s'han deixat influir d'una certa temença que la naturalitat i l'elegància siguin incompatibles. Una amiga meva que es diu Maria està trista de dur aquest nom vulgar, perquè és un mot que amb llur perfum el canten els gallarets de la muntanya i el xisclen en primavera les orenelles davant tots els quarts pisos de la ciutat.

Així com en el popularisme la poesia significaria una oblació, en aquest cas, el preciosisme declara una fatuïtat. El desig del poeta és mantenir aquella distància clàssica entre el poeta i la multitud; però no podent en bella ascensió allunyar-se ell, intenta, sovint amb èxit, allunyar-nos a nosaltres. Heu-vos-el tot sol, impertinent, amb un dit sobre l'anca, al peu d'un llorer que ell mateix s'ha plantat en un test.³⁴

El poeta, doncs, no ha d'estar condicionat per les seves «qualitats personals»; ha de ser una «veu col·lectiva» que no temi els elements comuns de la seva societat, per vulgars que semblin —com ara el nom de Maria—; i això no l'ha de fer convertir la poesia en un simple «“esperanto” social». Heus ací perfectament formulada, el 1913, la base de la poètica postsimbolista. Carner reprengué gairebé literalment aquestes teories quan, un any més tard, s'enorgullí en el pròleg d'*Auques i Ventalls* d'oferir-hi una «elevació de nivell de moltes coses que són més quotidianes que no pas les nades de l'art per l'art», una orientació necessària per tal que «el propi artista s'oregi de les cabòries que causa l'anar donant voltes dintre d'un mateix». Explicitava així la voluntat d'allunyar-se d'una de les teories més influents en el simbolisme, la de l'art per l'art.

Aquesta defensa de la impersonalitat, essencial a l'arbitrarisme, va conduir al comentari constant de les teories de Poe. El mateix Ors el considerarà «mestre i patró

³³ E. D'ORS, «La separació de la democràcia i de les arts», *La Veu de Catalunya*, 3-XII-1910.

³⁴ J. CARNER, «La dignitat literària», *La Veu de Catalunya*, 7-VI-1913.

d'arbitrarietat»³⁵ i, rere seu, tots els poetes postsimbolistes en resseguien les teories racionalistes, impersonals i antiespontaneistes. Riba el lloà per «insubornablement lògic, serè, plàstic, sobri i estructurat en els jocs dels seus recursos»,³⁶ i en traduí diversos contes —passats per Baudelaire (CABRÉ, 2001)— que Folguera ressenyà tot destacant-ne la «precisió», la «lucidesa», la «lògica implacable», el «procés perfecte», la «preparació lenta de la sensibilitat» i la «precisió mecànica».³⁷ Foix en traduí un fragment en què Poe definia l'acte d'escriptura com un mitjà de domini lògic i racional.³⁸ I Manent mostrà un viu interès per les teories del nord-americà, encara que se'n distanciés lleugerament per defensar la col·laboració d'elements no racionals en l'acte de creació.³⁹

La qüestió quedava clara des de ben aviat: el poema és el resultat d'un procés arbitrari controlat racionalment pel qual el poeta deixa de banda la personalitat individual i les particularitats biogràfiques. Per això Folguera reaccionà implacablement contra les lectures biogràfiques de la poesia de Verdaguer,⁴⁰ alhora que ell, Riba, Foix i Manent desenvolupaven un nou concepte de sinceritat que trencava amb la idea romàntica i espontaneista segons la qual el poeta és un home que parla sincerament de la seva biografia personal (TERRY, 1986; SULLÀ, 1992; MARRUGAT, 2009b). Folguera destacava que «la sinceritat de l'estil d'En Sagarra és una posició i no un sentiment». Riba parlava de la sinceritat dels poetes de la línia de Carner com d'«una qüestió netament artística», «llur realitat biogràfica és llur cant mateix»; llavors, la «sinceritat literària» és «literàriament l'única interessant»; fet que destacava també de la poesia de Folguera, feta de l'«absència de motiu personal». I Manent denunciava la lírica de guerra «inspirada en motius bèl·lics sincers», en l'experiència directa d'aquella, per oposició a «la sinceritat dramàtica de l'aspra elegia», és a dir, a la sinceritat per personatge literari interposat, que condueix a la «veritat lírica».⁴¹ Perquè el poeta no ha

³⁵ E. D'ORS, «Edgar Allan Poe», *La Veu de Catalunya*, 23-I-1909.

³⁶ C. RIBA, «Edgar Poe», *La Veu de Catalunya*, 19-VII-1918.

³⁷ J. FOLGUERA, «Històries extraordinàries d'Edgar Poe. Traducció de Carles Riba», *La Revista*, vol. III, núm. 31 (16-I-1917), p. 54-55.

³⁸ J. V. FOIX, «Textos. Pràctiques», *L'Amic de les Arts*, núm. 29 (31-X-1928), p. 224.

³⁹ Sense signar [M. MANENT], «Poe i l'anàlisi de la inspiració», *Revista de Poesia*, vol. I, núm. 2 (març de 1925), p. 123-128; i M. MANENT, «Louise Morgan, *Writers at Work*. II i darrer», *La Veu de Catalunya*, 26-III-1932.

⁴⁰ J. FOLGUERA, «Mossèn Jacinto Verdaguer. Records dels set anys darrers de sa vida, seguits d'una impressió sobre la causa dels seus infortunis per Valeri Serra Boldú», *La Revista*, vol. II, núm. 18 (30-VI-1916), p. 13.

⁴¹ J. FOLGUERA, «Primer llibre de poemes, de Josep M. de Sagarra», *La Revista*, vol. I, núm. 2 (10-VI-1915), p. 14-15; C. RIBA, «Bella terra, bella gent», *La Veu de Catalunya*, 7-XII-1918; C. RIBA, «Cellini», *La Veu de Catalunya*, 27-I-1919; C. RIBA, «Ni del tot una elegia, ni del tot una crítica», *La Veu de*

de ser sincer amb la seva vida d'home, sinó amb la seva obra d'escriptor. La màxima expressió d'aquesta divisió fou el pròleg de Carner a *La inútil ofrena* (1924). Titulat «Ell», el Carner home hi parla en tercera persona del Carner poeta, un ésser que li és llunyà. Si l'home se sent inenarrablement incòmode entre els papers i les paraules, el poeta, «més que no pas enamorat de les dones, em sembla enamorscat de les paraules» —és lògic, doncs, que sigui sincer amb aquestes i no amb aquelles. Semblantment, anys a venir, a *El Callat*, el Vinyoli prologuista hi parla en tercera persona de «l'autor que sóc». I, en aquestes línies, en el pròleg al recull de la pròpia obra poètica Teixidor afirmaria: «poesia és el nom que donem a un determinat gest dels homes, però aquest gest és el fruit d'una vida més indiferenciada, més radical, més fonda, que la seva resultant escrita».⁴²

Totes aquestes teories són evidentment comunes a les exposades per Eliot en el seu famós assaig de 1919 «Tradició i talent individual», en el qual proclamava que «com més perfecte és l'artista, més completament separats seran en ell l'home que pateix i la ment que crea» (ELIOT, 1951: 18). De fet, ja ha estat perfectament estudiat que Eliot escriví *The Waste Land* (1922) com una transcendència dels «límits de la seva individualitat i la seva identitat “naturals” (no solament en tant que autor en persona sinó també en tant que persona que el “representa” d'una manera versemblant en el poema) de tal manera que la persona en la qual ell s'haurà ultrapassat en la seva obra pugui comprendre dins l'àmbit de la seva experiència virtual tota l'experiència humana, a tots els nivells, des del de la cenesèsia elemental fins al de l'esperit que es despulla del cos, i fora de tota restricció de sexe, edat, temps ni espai» (FERRATÉ, 1977: 69-70).

I és que, certament, com hem vist que ja havia afirmat Carner el 1913, la voluntat d'escriure el poema des de l'oblit de la personalitat individual o la pròpia biografia i des del control racional dels elements en joc, no estava destinada a bastir una poesia freda i inhumana. Ans al contrari, anava acompanyada de la defensa d'una poesia amb valors humans universals: la pèrdua de la personalitat biogràfica es produeix per tal de poder parlar amb la veu de la col·lectivitat. «De fet, un error de l'excentricitat en poesia és buscar noves emocions humanes per expressar [...]. La feina del poeta no és trobar emocions noves, sinó usar les ordinàries i, en treballar-les per fer-ne poesia, expressar sentiments que no són en absolut emocions» (ELIOT, 1951: 21). La sinceritat

Catalunya, 21-IV-1920; M. MANENT, «Jules Romains i la guerra», *La Revista*, vol. VI, núm. 108 (16-III-1920), p. 53-54.

⁴² J. TEIXIDOR, «Com un pròleg», dins *Una veu et crida*, Barcelona: Edicions 62, 1969, p. 7-11.

amb la pròpia poesia implicava la recerca, més enllà de la biografia individual, de l'autenticitat humana (TERRY, 1986: 227).

Aquesta reivindicació és un dels fets que havia conduït tants poetes a reaccionar contra el que consideraven la inhumanitat, l'excentricitat, els *incroyables*, del simbolisme. Dins d'aquesta reacció s'emmarcava ja la poesia de Francis Jammes, obres primerenques de Carner com *Els fruits saborosos* —escrites per «un enllaminat de la vida», afirmà el mateix Carner en el pròleg a l'edició de 1928— o bona part de la poesia de Guerau de Liost. I esdevingué un tret integrant de la poètica postsimbolista en llibres carnerians com *La paraula en el vent, Auques i Ventalls* o *Bella Terra Bella Gent*.⁴³ El títol tan evident d'aquest darrer ja mostra que es tracta d'una perfecta realització de la poesia postsimbolista com a poesia que pren el seu sentit gràcies a una col·lectivitat determinada. El poeta comença rebent «la saviesa» del raïm, el seu coneixement terrenal de la gent mediterrània, i fent-se invisible, impersonal —el raïm li diu: «amagaré a la terra ton posat, / perquè no vegin la recança fina / de l'home sol en la serenitat». A partir d'aquí usa la llengua per atorgar a les coses, personatges i experiències més banals, corrents, quotidians —les estacions de l'any, una fulla que cau, un pi, uns nuvis, un dependent, una font, les vacances, un fanal, una «oca dolça» que esdevé una paròdia acostada a la vida quotidiana dels cignes tan habitualment presents en la poesia simbolista— un sentit que transcendeix la seva existència immediata perquè dóna forma al sentiment de pertinença col·lectiva d'un poble i a les angoixes, les pors, les emocions humanes. Com va escriure Riba, també a propòsit d'aquest llibre, la «norma carneriana» és «la quotidianitat activa, l'àurea mediocritat (mot, aquest, redimit sota l'advocació d'Horaci), el costum recreat a cada nou moment» (aspecte entorn del qual gira la lectura de conjunt de l'obra de Carner feta a CASSANY, 1984).⁴⁴

El poeta esdevé, doncs, la veu de la col·lectivitat catalana i, a través d'aquesta, de la humanitat: «só la vella amb les mitenes / i amb el nas envermellit; // só el monòton fanaler / que il·lumina i estossega, / só la cabra que rosega, / lenta i lassa, un vil paper», havia escrit a *Auques i Ventalls*. Per això, en diversos poemes narratius com «L'heroi en el desert», «El diumenge del senyor Pere», «El diumenge del senyor Quim» o «El diumenge del senyor Lluc», Carner focalitza personatges vulgars, però humaníssims, que li permeten representar el comú de la condició humana de manera molt propera a

⁴³ Tots tres llibres foren començats a compondre de manera gairebé simultània i paral·lelament a l'article «La dignitat literària». Ho prova el fet que poemes pertanyents als tres volums fossin publicats a *La Veu de Catalunya* en les mateixes dates que aquell article, entre 1913 i 1914.

⁴⁴ RIBA, «*Bella terra, bella gent*».

com ho estava fent paral·lelament T. S. Eliot (BALLART, 2002). *Nabí* fou una derivació d'aquests poemes que, com altres que els seguiren —«El salt de la mar» de *L'Oreig entre les Canyes*, «El beat supervivent» d'*El cor quiet* o «La cautela» d'*El veire encantat*—, planteja, a través del monòleg dramàtic d'un personatge, una anàlisi dels mecanismes de construcció i funcionament de la consciència humana.

Carner com a poeta postsimbolista es refermava així, constantment, en la definició que havia fet del poeta a «La dignitat literària» i que repetia vint-i-dos anys després en el pròleg a *La primavera al poblet*:

I mai no deixarà d'ésser adient que un poeta vagatiu i sense gaires responsabilitats, i ni que sigui amb un trist flabiol a la butxaca, faci el seu romiatge a un poblet en primavera, no pas amb el propòsit de dir-hi coses evanescents en forma difícil, ni de declamar sobre sentiments assenyalats en eloqüència fàcil, com han fet sempre els romàntics i els neoromàntics, sinó amb la dèria de cercar l'aigua lustral del fontinyol antic, aquella que, en un sol glop regalat, ens fa desitjosos de tractar com més polidament es podrà la senzillesa humana.

Senzillesa humana, llengua compartible, experiència comuna de la vida, comunió impersonal amb la col·lectivitat, «retrobatment particular del comú i l'universal»: ni «forma difícil» o «preciosisme» o «*incroyables*», ni «sentiments assenyalats en eloqüència fàcil» o «“esperanto” social» o «popularisme». Una caracterització de la tasca poètica que Carner encara repetia després de l'experiència de la guerra civil i l'exili en el poema «Dedicació» d'*Absència*. El poeta hi és representat com a Moisès que, després d'una vida comuna, decideix servir els altres homes. Es nega a adoptar «estil d'omnipotent», assumeix «la poquesa que m'escau», el «gemec [que] és tota vida». I en fa versos que espera que siguin per al futur «guspira anònima de llum»: perd la personalitat individual, esdevé anònim, perquè la poetització d'allò que té de comú la seva experiència amb la dels altres homes, serveixi a aquests per assolir una terra promesa que a ell, com a Moisès, li està prohibida. Aquest poeta postsimbolista és just als antípodes del poeta simbolista. Aquell era l'individu que, gràcies a una sensibilitat única, podia entrar en la terra promesa i transmetre'n les meravelles a través de la poesia; el postsimbolista és el que, des de la sensibilitat comuna a tots els homes, treballa per tal que aquests assoleixin la terra promesa, encara que ell en resti exclòs — com a poeta, de fet, n'estarà sempre exclòs, en tot cas hi accedirà com a home gràcies a la poesia.⁴⁵

⁴⁵ El procés de distanciament cada cop major del simbolisme en aquest aspecte, va creixent al llarg de la trajectòria de Carner i es fa molt gran en la postguerra. Vegeu com ho detecta i analitza CASSANY, 2014, a partir de la comparació de dues versions d'un mateix poema.

Riba representà repetidament el poeta postsimbolista en aquests mateixos termes. Si el simbolista s'havia identificat amb la figura d'ocells majestuosos, solitaris, pertanyents a un món allunyat del terrenal —«L'albatros» de Baudelaire o el cigne de «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui» de Mallarmé—, al poema 8 del segon llibre d'*Estances*, Riba clamava:

Que jo no sigui més com un ocell tot sol,
ales esteses sobre un gran riu
per on davallen lentes barques de gent que riu
a l'ombra baixa del tenderol.

El desig del poeta era ja el de formar part del comú de la humanitat, no pas el de distanciar-se'n: baixar de la seva elevació solitària i barrejar-se amb els homes en la seva vida quotidiana. Per això aquest mateix poema demanava «sang i sentits» per «al cant, que d'home a home va i ve». I aquest fou el recorregut de *Tres suites*: en la primera, el poeta solitari, clos en si mateix, analitzava la consciència humana en estat pur; en la segona, aquest entrava en relació amb objectes de la vida quotidiana; i en la tercera, amb altres éssers humans. El poeta ja no era un ocell tot sol, sinó «només un dins el nombre» d'altres homes. O, com assumia plenament al final de les *Elegies de Bierville*, «home entre els homes jo», radical oposició al poeta simbolista, «ocell tot sol» *contra* els homes. Aquest símbol baudelairià fou reprès en el mateix sentit ribià per Rosselló-Pòrcel a *Imitació del foc*:

Volaràs sobre la vorera incendiada,
albatros cobejat pels mariners, tan forts.
Presoner! Oblida la platja deserta! Viu
pressa de segles en instants
i estalonar-se de moments
avars de llur estridència.

Heus ací el poeta com a albatros que, tanmateix, no ha d'apartar-se del viure comú, sinó que ha d'abandonar la «platja deserta» i viure els instants que duen a la mort.

Per les seves característiques formals, la poesia de Riba i Rosselló mostren de manera més evident que la de Carner que aquest acostament a la vida comuna no equival a convertir la poesia en un esperanto social. Tanmateix, en la teoria, Riba ho plantejà en termes gairebé idèntics a Carner. En la ressenya que va escriure d'*El retorn*, de J. M. López-Picó,⁴⁶ va retreure a aquest poeta el fet que «no parteix d'una convenció general [...] sinó d'un motiu personal, i més encara, íntim» que no queda formulat en termes compartibles, ans al contrari, es revesteix d'«un concepte inert». Riba, doncs,

⁴⁶ Publicada en tres parts a *La Veu de Catalunya* entre el 7 i el 29 de maig de 1921.

criticava una poesia massa personal, poc col·lectiva i sense sentit compartit de la llengua. Però, acte seguit, precisava que la poesia tampoc no consisteix en el popularisme simple i directe, sinó que el poeta ha de «recapbussar-se en la humilitat de la imaginació comuna» només com a part primària de la seva creació. Això és exactament el mateix que repetia Carner en el pròleg a *La primavera al poblet*:

Més d'un cop vora d'aquells marges [d'un poblet], sota aquelles càlides ombres violeta, sentiu un fragment flotant de cançó, fresca vellura preservada pels incorruptibles que no sabien de lletra. En tals moments pot semblar-vos que allò sigui la troballa definitiva, i que ja no us vagui sinó de vagar. Però aquell dolç encanteri a distància, més que no pas l'acompliment, és la suggestió. Hi ha poques cançons terrals on la lletra sigui d'igual i ben deixada bellesa.

La poesia i la imaginació populars són només una «suggestió» per tal de construir una poesia impersonal vàlida per a tota la col·lectivitat. Però, en mots de Riba, «ni el sentit comú exhaureix tota la veritat i tota la justícia, ni la imaginació comuna tota la sensibilitat». Cal un ardu treball racional, individual —que no individualista ni personalista—, com el que indirectament implicava ja la reivindicació de Poe.

Aquesta és justament la lliçó assumida per altres poetes postsimbolistes. Manent, per exemple, s'adonà d'aquestes operacions de la poesia ribiana i, reprenent una expressió maragalliana, el qualificà d'«home entre els homes»:

En una cultura que tendeix excessivament a la facilitat i a la superficialitat, ell ofería des de la primera juvenesa unes estances construïdes amb art exigent i segur, l'espectacle d'una passió realment meditativa, no pas abandonada com un doll turbulent, sinó enllaçada amb les clarors d'un pensament àgil i amb una viva intuïció del misteri. [...]

Però entre les acusacions de què era objecte n'hi havia una de singularment injusta. En classificar Carles Riba, amb còmoda superficialitat, entre els poetes anomenats “cerebrals”, el crític o l'home de carrer l'imaginaven en un món de figuracions glaçades, decantat de la vida, màgic, fred i subtil. Però si hi ha a Catalunya un poeta ric de passió, un poeta de qui l'obra reflecteixi, per a dir-ho amb mots recents del mateix Riba, “la plena acumulació de la seva experiència vital”, és l'autor de les *Estances*. [...] No és mai un líric d'evasió, de torre de vori, de subjectivisme inabordable i extrem. No sent, davant l'espectacle del món o les pregoneses del destí, cap pruija d'arrecerament o de fuga. Home entre els homes, accepta l'espectacle, reposa i canta sense amarguesa com des del “profund entreforc dels fats”.⁴⁷

⁴⁷ M. MANENT, «Una antologia poètica de Carles Riba», *Revista de Catalunya*, núm. 91 (octubre de 1938), p. 349-352; reproduït amb algunes modificacions com a «Pròleg» a C. RIBA, *Estances*, Barcelona: Selecta, 1947. Riba havia qualificat Maragall d'«home entre homes» en el pròleg a una antologia de poemes de Salvador Albert (Barcelona: Lira, 1924, p. 5-9), expressió amb la qual en reprenia una d'emprada pel mateix Maragall a *Elogi de la poesia* (tercera part, apartat XI). Els postsimbolistes la buidaren dels ressons romàntics i simbolistes que té en Maragall i, com ha quedat apuntat, serví de forma a una de les conclusions de les *Elegies de Bierville*.

De fet, el mateix Manent havia adoptat aquest acostament a la vida comuna. Des del principi de la seva carrera s'havia interessat per fórmules pròpies de la poesia popular⁴⁸ que sovint adaptà en la seva poesia de dicció senzilla a la manera carneriana. Manent lloà i assumí l'aspecte senzill, aparentment banal i fins folklòric, de la poesia de Blake, Yeats o Rilke. Alhora que criticà als tres aquells moments en què esdevenien abstrusos, en què, com succeïa sovint en el simbolisme, no resolien «el difícil problema de l'equilibri entre individualitat i universalitat» —no esdevenien prou impresonals i col·lectius.⁴⁹ Just el retret que hem vist que Riba feia a López-Picó, a la poesia del qual Manent també criticà l'excés de personalitat, alhora que en lloà el fet que s'acostés a la poesia popular com a «suggestió» de la qual partir per construir una poesia d'abast col·lectiu:

La poesia lópezpiconiana obté guanys obiradors com a fruit dels tractes amb el poble que ha establert en els seus darrers llibres? En el nostre entendre, sí. Els esforços per crear una poesia que estigui a l'abast del terme mig comú (sense que això vulgui representar cap abandó de més altes conquestes) és una empresa saludable per a un temperament com el de Josep M. López-Picó.⁵⁰

Així mateix, Foix, tot i identificar-se amb formes poètiques que defugen la senzillesa aparent carneriana i manentiana, no pretenia representar altra cosa que la realitat col·lectiva. Des d'una formulació aparentment autobiogràfica, Foix perd la personalitat per donar una interpretació poètica de la vida col·lectiva: «Quan dic “jo”, sempre vull dir “nosaltres”, perquè crec que la meva experiència és la comuna a tots els homes», explicava sovint (FERRATER, 1987: 56; 1969: 11). En efecte, l'experiència poetitzada per Foix és la comuna a tota la humanitat perquè, en no ser l'experiència anecdòtica, en existir tan sols en el poema, existeix només en la llengua i les formes de representació que ens hem donat. Cada vegada que s'explica una experiència —encara que sigui la més íntima del sexe— esdevé pública perquè es formula en termes compartits, en formes comunes. Així, en l'article «Algunes reflexions sobre la pròpia

⁴⁸ Per exemple, en traduir cançons de Robert Burns a *La Revista*, vol. III, núm. 46 (16-VIII-1917), p. 310-311.

⁴⁹ «William Butler Yeats», *Revista de Poesia*, vol. I, núm. 3-4 (maig-juliol de 1925), p. 165-168; «El llibre de Thel (1789)», *La Nova Revista*, núm. 9 (setembre de 1927), p. 15-16; «Les “Elegies” de Rilke», *La Veu de Catalunya*, 23-IX-1933; «Assaigs primicers de W. B. Yeats», *La Veu de Catalunya*, 19-IX-1934; «W. B. Yeats. *Vision*. (MacMillan)», *Revista de Catalunya*, núm. 86 (maig de 1938), p. 151-152.

⁵⁰ M. MANENT, «Popularitats, poemes de J. M. López-Picó», *La Revista*, vol. VIII, núm. 155-156 (1/16-III-1922), p. 78-79. En aquest article Manent reprèn literalment mots emprats per Riba en la seva ressenya d'*El retorn* de J. M. López-Picó: C. RIBA, «*El retorn* de J. M. López-Picó», *La Veu de Catalunya*, 7, 17 i 29 de juny de 1921.

literatura»⁵¹ ja plantejava, a la manera del Carner d'«Ell», el distanciament que, com a escriptor, adoptava respecte de l'home Josep Vicenç Foix i Mas:

en reflexionar [...] sobre l'origen de la meva posició espiritual davant l'objectivació literària dels meus espasmes psíquics, de la meva indolència a evitar-la, del meu impudor a abandonar-la a ple carrer com una sabata inservible, una llauna de peix infecte o uns llegums rebutjats mal embolicats en un paper de diari, em cal partir de les hores de vida més intenses de la meva adolescència en la qual jo m'havia promès que la meva mà no signaria mai el meu nom, que seria inexorable en la realització de la meva personalitat que jo aspirava de projectar, desmaterialitzada, com una ombra breu que llisqués damunt la mar perceptible tot just un moment pels peixos, o damunt del cel llis de tardor albirada ni un instant per un vol d'ocells.

En traïr, ja més gran, aquesta aspiració, en permetre que hi pugui haver hagut — jèstúpíd, imbècil, idiota! — qui ha escrit, convençut, que jo tenia la seguretat que els meus escrits no els llegia mai ningú; en estabilitzar les quatre consonants i les dues vocals del meu fals pseudònim; en estereotipar-lo correctament, he mesurat la meva immodèstia i he acceptat de llançar-me a l'abisme que la napoleònica ambició juvenil aspirava de salvar en un silenciós cop d'ala.

Per a mi, doncs, la meva producció literària és un clam de vençut, un fenomen de dissociació espiritual similar al que els homes de ciència assenyalen com a conseqüència de la mort d'un organisme, amb els seus desdoblaments, dispersió total i, àdhuc, destrucció.

«El poema resolt segons unes normes molt estrictes» respon, doncs, a la recomposició racional i objectivada —a la manera de Poe— de la pròpia experiència, que esdevé així comuna a tots els humans. Per això pot abandonar-se públicament i comparar-se amb objectes tan quotidians, banals, com una sabata vella, una llauna de peix o uns llegums embolicats amb paper de diari. En el poema la personalitat de l'home apareix «desmaterialitzada». És lògic, doncs, que Foix no volgués signar amb el seu nom textos en què parla en primera persona. «Quan els vostres escrits responen a amples aspiracions col·lectives la signatura individual és, políticament, un absurd, individualment, un acte insuportable de vanitat».⁵² Ell adoptà el «fals pseudònim» J. V. Foix fent així visible la «dissociació espiritual», el «desdoblament», entre l'home — *jo* — i el subjecte escriptor — *nosaltres*. Aquest «pot dir d'un mateix tot de secrets» perquè, al cap i a la fi, «no són els d'un, sinó els de molts. Tots ens hi retrobem. La descoberta, fet i fet, no és individual, ans col·lectiva».⁵³

A aquesta despersonalització, s'hi afegeix l'assumpció d'un fort sentiment de la vida comuna. Els elements fantàstics que apareixen en la poesia de Foix molt sovint provenen de la imaginació popular i hi són introduïts directament per personatges

⁵¹ Publicat a *L'Amic de les Arts*, núm. 31 (31-III-1929), p. 11-12, serví posteriorment de pròleg a *KRTU*.

⁵² J. V. FOIX, «Les idees i els esdeveniments», *La Publicitat*, 31-III-1932.

⁵³ J. V. FOIX, «“...En versos ben tallats i arrodonida estrofa”», *Quaderns de Poesia*, núm. 6 (gener de 1936), p. 1-4.

populars —com «Pepa, la lletera» a *Gertrudis*, o els pescadors del Cafè de la Marina a *KRTU*— dels quals Foix fins arribà a literaturitzar el llenguatge col·loquial —així en la prosa «El món meravellós d'En Luard», d'*Allò que no diu La Vanguardia*. Perquè, insistint trenta-cinc anys més tard en les idees exposades a «Algunes reflexions sobre la pròpia literatura»,

el poeta [...] no espera res per a ell. Ni la redempció. No floraleja, ni concurseja, ni vol acontentar les tietes. Si fos prou coratjós i el cofoi aburgestat de tots estaments amb la seva extrema vanitat no li hagués encomanat certes malures, no signaria les obres. Plantaria, a l'hora d'alba, els poemes, com a pasquins, a les parets, o els llançaria des dels terrats. Manifestaria francament el seu desplaer pels grans, pels satisfets, pels asseguts, pels conformats i per les vídues castes i resignades. El poeta sap que cada poema és un crit de llibertat.⁵⁴

El poeta, doncs, no busca el consens social, l'esperanto que li permeti rebre premis i acontentar tietes, sinó que, tot despersonalitzant-se, converteix la seva obra en un bé públic plenament actiu dins la vida social. De fet, viu constantment en «servitud envers la llengua i la comunitat» i s'inspira en la vida comuna d'un individu qualsevol: «recorda sempre que sóc un testimoni del que conto, i que el real, del qual parteixo i del qual visc, amb cremors a les entranyes, com saps, i l'irreal que tu et penses descobrir-hi, són el mateix».⁵⁵

Igualment, Vinyoli manifestà «la preocupació per evitar tot allò que en l'art pugui representar una complaença excessiva en l'obra i en definitiva en un mateix» i reaccionà contra els excessos retòrics dels *incroyables*, contra «l'artifici de molta poesia moderna que vol fer-se profunda, o misteri, a base d'obscurir o de complicar maliciosament les coses, oblidant que claredat i senzillesa són sovint el patrimoni de la gràcia i el vel que transparenta profunditat autèntica» (VINYOLI, 2001: 477). De fet, va reprendre explícitament la formulació «home entre els homes» en demanar-se, a *Domini màgic*: «Qui vol res més que ser un home entre molts?».

O bé Teixidor assumí aquests mateixos principis de vinculació poètica amb la vulgaritat quotidiana, tot i que inicialment a través de la generació espanyola del 27:

⁵⁴ J. V. FOIX, «Lletra a Clara Sobirós», dins: J. V. FOIX, *Obres poètiques*, Barcelona: Nauta, 1964, p. 7-9.

⁵⁵ Una definició de la poesia perfectament coincident amb la que havia donat Manent tres dècades abans: «El professor Garrod esmenta també aquells mots de Shelley, indubtablement inspirats en la *Biographia Literaria* [de Coleridge], segons els quals la funció peculiar de la poesia consisteix a “fer que els objectes familiars siguin talment com si no ho fossin”. I és curiós constatar que aquest concepte de la poesia coincideix exactament amb la definició bergsonian: “L'art no té altre objecte que apartar els símbols pràcticament útils, les generalitats convencionalment i socialment acceptades, és a dir: tot el que ens amaga la realitat com darrera una màscara, per posar-nos cara a cara amb la realitat mateixa”. Partint d'aquesta noció es pot afirmar que tot art veritable és realista, o, si voleu, sobrealista, perquè ens revela un món que s'enlaira damunt l'habitual esquema de la realitat elaborat per la raó lògica» («*The Profession of Poetry*, per W. H. Garrod i II», *La Veu de Catalunya*, 17-I-1933).

En molts poemes la lluita queda ràpidament resolta: rapte d'àngels que se l'enduen vers confins llunyans, teixit de noves vies estel·lars, abandonament sense victòria. En Pedro Salinas no es dona cap fàcil desenllaç. El litigi s'ofereix viu i constant, amb persistència inusitada, món contra món. Ningú com ell —enamorat d'espectacles quotidians, observador de les coses que dansen, desconixedor de tota absència— ens pot parlar d'aquesta estrènia lluita necessària per apoderar-te i fer-te teu un món esplèndid i vulgar que t'acompanya.⁵⁶

Més endavant, reclamaria encara més explícitament «fer-se humil només al servei d'aquella cosa que serveix per a l'altre. Defugir la vana pruija de distingir-se. Avenir-se a fer de pas i de camí a una cosa superior a un mateix». Així, la poesia podia esdevenir comunicació entre els homes, però no d'experiències directes i directament sentimentals. No esperanto social, però tampoc elevació *incroyable*: «És pròxim al cor quan et disposes a escriure, quan escrivs, quan ho comuniquis, quan arriba a l'orella d'un altre que escolta. O sigui que també és pròxim a un altre cor. Ha anat així la poesia. I això no vol dir que caigui en un fals sentimentalisme ni que renunciï a tot el rigor imposat per una cultura».⁵⁷

De fet, els poemes de Guillén parteixen sempre del lligam directe amb l'entorn quotidià del camp i la ciutat. S'hi objectiva i hi perd la personalitat fins al punt d'escriure, en un estil molt diferent del Carner d'*Auques i Ventalls* però des d'una concepció de la poesia compartida amb aquell: «¡Oh Dios, en esta hora / Tan perdida, tan ancha, / Vagar feliz, apenas / Distinto de la nada! // Una ciudad. Las ocho. / Yo, transeúnte: nadie. / Me ignora amablemente / La mañana admirable. // Tan oscuro me acepto / Que no es triste la idea / De “un día no seré”» (GUILLÉN, 2010: 97).

A més, en aquesta recerca d'una poesia impersonal i col·lectiva, hereva del simbolisme alhora que contraposada a aquest, els postsimbolistes catalans coincidien encara amb altres d'uropeus. Ja en un dietari de 1909, Yeats escrivia en clara reacció antisimbolista que potser li calia «expressar no el poeta tradicional, sinó aquella cosa oblidada, l'home actiu normal» (YEATS, 1999: 363). Si *Elegies de Duino* era considerat un llibre amb un simbolisme en certs moments excessivament individual, no és menys cert que el poeta hi formula la seva experiència de manera impersonal i esperant-la vàlida per tota la col·lectivitat, fins al punt que hi usa indistintament el «jo» i el «nosaltres» —forma també habitual d'*Els sonets a Orfeu*. Per la seva banda, Valéry testimonià com els poemes que seguiren al simbolisme «reobriren també sobre els accidents de l'ésser els ulls que nosaltres [simbolsites] havíem tancat per fer-nos més

⁵⁶ J. TEIXIDOR, «Paraules i poesia de Pedro Salinas», *La Publicitat*, 21-XII-1933.

⁵⁷ TEIXIDOR, «Com un pròleg».

semblants a la seva substància»; i assumí que la poesia contemporània era lògic que combinés, de tot aquest passat, «els ensenyaments que en són compatibles» (VALÉRY, 1957: 1276). Així, per exemple, quan ell mateix reprenia el motiu de Narcís que, per la seva mirada «closa» en si mateixa, «pura»,⁵⁸ extreta dels accidents de l'èsser, havia servit perfectament als objectius del darrer simbolisme, n'obria l'egotisme. Els «Fragments du Narcisse» (1926) mostren un Narcís ple de «desordres humans». Pren consciència de si mateix en funció de l'existència d'altres éssers i objectes les experiències essencials dels quals —vida, amor, mort—, «tresor de faules i de fulles», emergeixen en l'aigua, malgrat la puresa que Narcís creu que hi té el seu reflex. Semblantment, el poema de Riba «Parla l'ànima de Narcís» reprèn aquest personatge mític que, en mirar-se, no troba la seva particularitat, sinó una reflexió sobre la condició humana, feta amb recursos heurs del simbolisme, però oposada a aquest en la seva voluntat de servir l'home comú (TERRY, 1985a: 27-32).

És amb aquest afany de construir la poesia com a part essencial de la societat i la humanitat que la poètica postsimbolista recuperà formes tradicionalment lligades a la vida col·lectiva —balades, cançons populars, auques... Fins i tot reintroduí el tema polític, que havia estat vetat del simbolisme. Mantinent l'autonomia poètica que aquest havia conquerit, molts postsimbolistes donaren una interpretació poètica de la política o la realitat històrica contemporània. És el cas evident del Yeats de *Responsibilities* i després (MACLEISH, 1960: 115-147); de poemes carnerians com «El rústic villancet», «Commemoració de 1714», «En l'inici de la nova Generalitat de Catalunya»; dels relacionats entre si «Sóller», «Auca» i «A Mallorca, durant la guerra civil» de Rosselló-Pòrcel (VALL I SOLAZ, 2001: 135-145; MOSQUERA, 2008: 229-268); o de bona part de l'obra de Foix, per exemple *Les irrealis omegues* (CARBONELL, 1991: 95-135). Guillén, que subtitulà el volum *Clamor* «Temps d'història», fou diàfan pel que fa a aquesta qüestió:

La poesia té sempre, sempre, una funció social. [...]

¿Poesia política? Poesia política n'hi ha hagut sempre. [...] Jo he escrit un poema llarg que es diu "Potencia de Pérez" que és poesia política. [...] La poesia no es pot limitar, pot parlar de tot, hi ha una visió poètica que pot abastar-ho tot. I la política també, per descomptat. [...] Ara, si el terme s'utilitza en un sentit estret al servei d'un partit, home!, llavors no. Això ja seria periodisme, però no poesia. [GUILLÉN, 1983: 22-23]

⁵⁸ Els dos adjectius entre cometes havien estat emprats pel mateix Valéry el 1891 en el poema simbolista «Narcisse parle».

3.2. Poesia, forma, sentit

En els inicis de la modernitat, durant la il·lustració, el poema era generalment concebut com una forma lingüísticament ornada de presentar continguts racionals o morals. Immediatament, però, certes teories característiques del romanticisme, molt especialment les exposades per Poe a «El principi poètic», bastiren la idea segons la qual tan sols és poesia els procediments pels quals aquesta es construeix, la forma que es dona a l'expressió, no pas el tema que aquesta vehicula. I els procediments essencials que feien possible la poesia eren, tal com ja destacà Poe, els que convertien la llengua en un llenguatge musical —metre, ritme i rima. La idea fou assumida pel simbolisme fins al punt que Verlaine, en la seva «Art poètica» (1882, 1885), va identificar absolutament el poema amb la seva forma musical: «De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose». De fet, Valéry definí el simbolisme simplement com «la intenció cumuna de diverses famílies de poetes (per la resta enemigues entre si) de “recuperar de la Música el seu bé”. El secret d'aquest moviment no és cap altre» (VALÉRY, 1957: 1272).

La poètica postsimbolista heretà aquesta idea nuclear del simbolisme però, un cop més, distanciant-se d'algunes de les seves implicacions. Per als postsimbolistes, la forma és essencial a la poesia, però aquesta és molt més que tan sols els seus procediments. En tant que no hi pot haver poesia sense un sistema de convencions, aquesta sempre parteix de l'artifici, de la forma. Però els procediments que la construeixen contenen sempre, inevitablement, un sentit —o uns sentits— que no pot deixar-se dissoldre en la vaga suggestió musical. Valéry mateix va identificar la liquidació del simbolisme amb la seva aspiració excessiva a la «poesia pura», a «una bellesa cada vegada més conscient de la seva gènesi, cada vegada més independent de tots els *temes*, i dels atractius sentimentals vulgars» (VALÉRY, 1957: 1275); i defensà que allò essencial a la poesia no eren només les possibilitats musicals del llenguatge, sinó també «els seus valors significatius il·limitats (aquells que s'encarreguen de la propagació de les idees derivades d'una idea)» (VALÉRY, 1957: 1365). Semblantment, Eliot declarà que, per ell, la poesia només era possible si mantenia un cert grau d'«impuresa», és a dir, «sempre que el tema sigui valorat per si mateix» (ELIOT, 1948: 26).

Ja Carner, que havia destacat del simbolisme que hagués «musicalitzat la frase»,⁵⁹ en el pròleg a *La paraula en el vent*, situava aquest llibre al pol oposat tant de la musicalitat simbolista com de la grandiloquència romàntica, com de les avantguardes:

Veusaquí un llibre que no ve a ésser altra cosa que una història planyívola d'amor, sense prendre per testimoni els rius, les estrelles o les cascades; en realitat, el poeta s'ha fet una confiança ell tot sol, i en el llenguatge que li era més entenedor. Per l'especial natura del seu sentiment —que era una melangia consirosa d'ella mateixa— no han escaigut al poeta llargues ufanies verbals de sensualitat gloriosa, ni el subtilíssim i novell conceptisme en imatges, sempre inesperat i una mica conscient de ser-ho. Cal, doncs, perdonar l'autor del llibre que no hagi estat més que sincer o que banal; el seu gemec sentimental no té res a veure amb les epeies urbanes o folklòriques del dia que fan gloriosa la nostra literatura catalana.

El poeta postsimbolista es distancia del sublim romàntic expressat en la immensitat del paisatge; de la retòrica gemegaire d'aquesta poesia; de la sensualitat musical simbolista; de la recerca constant de la novetat avantguardista. El poeta postsimbolista parla amb la llengua comuna de to «banal», sobre el sentiment comú de l'amor. Ara bé, ho fa des d'una «sinceritat» que ja hem vist que no té un sentit autobiogràfic. Per això parla «en el llenguatge que li era més entenedor» que, essent ell un «poeta», només pot ser el de la poesia lírica, el del gènere poètic més autònom i menys dependent d'ingerències externes —com ho poden ser la biografia d'un home, uns fets històrics, un argument narratiu, etc. El poeta és sincer amb aquest llenguatge, amb la poesia autònoma, que, tanmateix, com a tal, arriba carregada de formes que han pres sentit al llarg de la tradició poètica. Posa, doncs, en primer terme, la qüestió de la forma, però no com a fet diferencial d'una individualitat o com a fet exclusiu, sinó com a via de comunicació i com a fet col·lectiu. Així, a «Vora la mar és nada» el poeta demana aquesta nova veu poètica:

Oh Amor, ensenya'm una veu novella
de poesia: no la fressa bella
de l'aigua al vent, o copejant esculls;
seré content de gràcia més senzilla:
dóna'm el so difós de la conquilla
quan serem sols i aclucarem els ulls.

El poeta renuncia a la musicalitat simbolista (la «fressa bella») i la retòrica romàntica (l'aigua «copejant esculls») per desenvolupar una poesia basada en «el so difós de la conquilla». És a dir, que no reproduirà directament el so del mar, sinó que n'oferrà el ressò indirecte i subtil que es produeix en la closca del mol·lusc. Això és la poesia de Carner i *La paraula en el vent*: agafa la llengua comuna i no en fa retòrica ni música, ni

⁵⁹ J. CARNER, «Orientacions. Els simbolistes», *La Veu de Catalunya*, 7-I-1907.

la reproduïx directament en brut, sinó que la tracta per tal que en la seva disposició poètica hi emergeixin tots els ressons, totes les significacions, que cada paraula i cada forma han carregat a través dels diversos usos que se n'ha fet al llarg de la tradició literària col·lectiva. La paraula és com una llavor llançada al vent que fecunda i floreix en infinites significacions; i, quan la recull el poeta postsimbolista, esdevé una conquilla en la qual ressonen les significacions que ha tingut al llarg de tots els temps. Així queda conciliada la forma musical del poema —més apagada que en el simbolisme— amb els sentits que aquest pot tenir. Quan Carner escriu sobre «l'estimada» no es refereix a una dona material ni a una suggestió vaga, sinó que la paraula acumula Venus, Laura, Beatriu, Julieta... Quan Carner escriu «abril» no es refereix a un mes concret, sinó a totes les significacions que ha assumit al llarg de la tradició literària —joventut, vida, desordre, impuls eròtic... Les paraules esdevenen, en aquest sentit, conceptes, no pas música; signifiquen, no tan sols suggereixen.

Riba representà la forma poètica de manera molt semblant a la conquilla carneriana. En l'«Art poètica» inclosa al segon llibre d'*Estances*, el poema és definit com la combinació musical de mots que componen un sentit perquè «les tenaces / gavines del llenguatge en el seu pur poder / sonden els diamants de les escumes lasses». El llenguatge poètic cerca així les formes perfectes i duradores en la superfície de l'existència constantment canviant de la condició humana. En recull paraules carregades de significacions perquè han viatjat fins a cansar-se. Ja el primer llibre d'*Estances*, al poema 39, podia llegir-se:

no vull jo re del que em fugí al vent
dels folls delers. Oh Temps, oh mar! la cara
forma que ens torna amb ton renou bullent
és un inflat cos mort, o hi ha una rara
vida d'eternitat, en ella, que ens separa.

El poeta no es relaciona directament amb els béns materials i temporals, sinó que els fa ressonar en la paraula poètica. No busca el temps i el mar, sinó la conquilla que n'emergeix i dins la qual «torna» el «renou bullent» d'aquells. Una forma rígida, aparentment morta, que, sorgida del mateix món en què es produeix l'existència humana canviant, és més perdurable i lluminosa (és el «cant roent» del poema 42, «un llarg reflex [que] ens il·lumina», si bé no és «el flam etern del sol»): n'és el diamant, la conquilla. Conté l'experiència del viatge marí, però transformada. Ja és una altra cosa, una forma específica separada del temps i del mar —«Only by the form, the pattern, / Can words or music reach / The stillness», va escriure en aquest mateix sentit Eliot als

Four Quartets. El poema es presenta així com una forma autònoma carregada de sentit que, a més, els postsimbolistes diferenciaren en diversos aspectes de la simbolista.

Riba mateix advertí immediatament que el Carner de *La paraula en el vent* contempla la realitat sense que li sigui «amagada als ulls per la simple, canviant, i vaga —més “musical” que “poètica”— visió del seu propi interior». Aquesta poesia ja no era «musical», sinó «poètica»; no arribava «mai fins a esdevenir la vaga música verlainiana». ⁶⁰ I és que el mateix Riba posava en dubte que fos «ja lícita la paraula i la música del poeta sense un ressò de *filosofia*». ⁶¹ Seguint també aquesta lliçó carneriana, Folguera s'interessà —i el realitzà en la seva poesia— per un atenuament de la musicalitat simbolista que desemboqués en el «concepte» o la «idea», en el «vers concís», i no en «la boirositat malaltissa de Verlaine». ⁶² Poc després Riba insistí en els perills que comportava l'oblit simbolista del concepte per l'aspiració a assolir la musicalitat del vers:

De res no és tan avara una poesia, com del timbre dels seus mots. I amb el timbre, el color; i encara allò que Joubert, aquest il·luminat del misteri dels mots, hi sentia: el volum, que els fa alats o flotants, feixucs o esvaïts.

Per reduir-ho a un sol terme: la música —ni més ni menys tal com Verlaine la volia, ans que tota cosa, pel seu vers. D'anar oblidant que a la música també li cal un pur contorn —altrament allò que de més espiritual tenen les coses, s'és dit profundament a Catalunya— el credo verlainià ha degenerat, per no citar més que una sola cosa, fins a les cançons de Maeterlinck. ⁶³

El precepte verlainià «la música ans que tota cosa» havia desviat la poesia del recte camí, que no consisteix pas a cercar la vaguetat de la suggestió, sinó la precisió del sentit, el «contorn». La música no havia de ser l'objectiu principal del tractament poètic de la llengua, sinó que havia de ser un recurs més en l'intent de construir un llenguatge significatiu que vencés les insuficiències de l'ús quotidià de la llengua:

la poesia, per obviar la insuficiència del seu instrument, s'ha assegurat una marxa discursiva al llarg d'una línia mitjana d'humanitat, fent-se el seu orgull d'ésser una eloqüència més eficaç, sobretot més noble per les dificultats que s'imposava de vèncer —així la poesia clàssica en general—, o ha recorregut a mimar la música, des dels encerts instintius dels grans lírics de tots els temps, fins a una aplicació deliberada que ha semblat una desesperada renúncia en certes escoles, com la dels simbolistes; autors, altrament, d'una de les revolucions més fecundes en la història de les formes poètiques. Però si pel cantó de l'eloqüència hi ha els paranys de

⁶⁰ C. RIBA, «*La paraula en el vent*. Al marge d'un llibre d'en Josep Carner», *La Veu de Catalunya*, 18-VII-1914.

⁶¹ C. RIBA, «*Poema de l'amor perdut*, per Ferran Soldevila», *La Revista*, vol. II, núm. 13 (14-IV-1916), p. 12.

⁶² Vegeu: J. FOLGUERA, «*Cançons i elegies*, de Clementina Arderiu», *La Revista*, vol. II, núm. 21 (15-VIII-1916), p. 11-12.

⁶³ C. RIBA, «Els *Himnes homèrics* d'en Maragall. III», *La Veu de Catalunya*, 21-II-1918.

l'eixutesa prosaica o del desenvolupament oratori, pel de la música fàcilment es degenera en un impressionisme flonjo i esvaït.⁶⁴

És per això que la poesia de Riba, la darrera de Folguera i part de la de Foix —com, altrament, la de les *Elegies de Duino*—, defugint l'«impressionisme flonjo i esvaït», reintroduïren en poesia el pensament abstracte explícit —en els dos primers casos tot partint de la poesia de López-Picó—,⁶⁵ absolutament vetat per la major part del simbolisme. Valéry mateix va reaccionar contra l'oposició entre «poesia» i «pensament abstracte», detectada com un hàbit discursiu del seu temps, presentant-les com activitats complementàries (VALÉRY, 1957: 1314-1339). Aquesta fórmula entre l'abstracció i la musicalitat, però, era fins a cert punt identificable amb la d'un altre simbolista, Mallarmé. En efecte, com anem veient, el rebuig de la musicalitat simbolista es fa sempre al·ludint la línia de Verlaine i el simbolisme franco-belga. Mentre que, en canvi, la voluntat postsimbolista de generar sentit amb la musicalitat del vers connecta amb la poesia de Mallarmé. El cas de Riba, en aquest sentit, és molt significatiu. Un dels experiments musicals més extrems del francès, el poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, es construeix amb una frase principal a la qual, com en una partitura, s'hi van ajuntant visualment segones i terceres veus. El procés de construcció del poema ribià té un punt de partida semblant: a una frase principal s'hi van introduïnt incisos, en aquest cas no visuals, sinó sintàctics, que generen una estructura simultània potenciadora de les significacions de cada segment. D'aquesta manera, un procediment musical i musicalitzant esdevé poètic, altament significatiu.

Per la seva banda, Manent, que, com Carner, estigué molt atent a «la veu penitent i musical de Verlaine» i a altres aportacions musicals del simbolisme,⁶⁶ seguí ben aviat aquest mateix camí. Ja Riba remarcà que Folguera havia fet el salt cap a la forma postsimbolista perquè en la seva poesia «tot és fet clar per la paraula sola, sense recurs a la suggestió covarda».⁶⁷ La paraula hi era alhora «so irradiant» i «exacte

⁶⁴ RIBA, «Els poetes i la llengua comuna».

⁶⁵ «No cal cercar cap vaga música motriu en el fons de l'esperit d'aquest poeta. Les idees poètiques, magnífiques visitadores, hi entren, esgarriades en llur virginitat, per la porta que a elles soles els és oberta» (C. RIBA, «Poesies (1910-1915) de Josep M. López-Picó», *La Veu de Catalunya*, 21-IV-1915). Per a Riba, la poesia de López-Picó havia cercat «de forjar una corporalitat geomètrica a les músiques immaterials que li floten dins la consciència» (C. RIBA, «Les absències paternals de J. M. López-Picó», *La Veu de Catalunya*, 9-XI-1918).

⁶⁶ M. MANENT, «Alguns aspectes del renaixement catòlic en la lírica francesa moderna», *Terramar*, núm. 5-6 (setembre de 1919), p. 4-7; M. MANENT, «Rimbaud i Edith Sitwell», *La Veu de Catalunya*, 18-VIII-1933.

⁶⁷ RIBA, «Ni del tot una elegia, ni del tot una crítica».

sentit», «desdenyà tot afalac de l'oïda a canvi d'aquesta música interior i subcorrent».⁶⁸

Un tractament musical que, reprenent literalment Riba, fou l'aspecte que també en destacà Manent:

Cal insistir sobre una de les més justes observacions que hom hagi fet en parlar de l'obra d'en Folguera. Era Jordi March [C. Riba] que la descrivia, amb oïda atenta i bella exactitud, en definir la música interior que fan els poemes, sobretot els darrers poemes del líric que la mort se'ns enduia. Aquesta és una de les qualitats més originals, més essencials d'aquella poesia pura i recatada, que defugia el tracte i la satisfacció del sentit i cercava només la confiança directa en el parlar de les ànimes, amb la música inefable de les paraules que van de l'esperit a l'esperit. El seu vers no afalaga l'oïda física perquè sona directament a l'oïda de l'esperit.

[...] Escoltem embadalits aquella manera de silenci que és el seu cant, amb un encís tan distint de la pètria construcció de la paraula, com de la rotunditat satisfeta de la música plena i sensual, com de la graciosa i alada llibertat dels mots que juguen amb ells mateixos i es complauen només en el seu joc. No res d'això. És l'esperit que canta. Sembla que els mots siguin només el seu ressò, fent “una cançó molt pàl·lida” que s'esvaeix tot seguit. És l'esperit que canta “not to the sensual ear, but, more endeared” i les paraules “sonen immaterialment: és a dir, sonen com les paraules de nosaltres mateixos amb el nostre cor”.⁶⁹

Folguera, doncs, malgrat assumir-ne la voluntat musical, es distanciava radicalment de la suggestió simbolista i per això mereixia ser erigit en model per als postsimbolistes:

Convé parlar del to i de la música d'*El poema espars* amb un gran respecte. És una veu única i molt pura en la nostra lírica d'avui. És un alt exemple de pudor i un essencial guiatge per evitar l'enlluernant policromia buida, la massa satisfeta sonoritat verbal, la presumida llibertat que es complau d'ella mateixa en fàcils joguines i oblida la substància poètica i l'esperit.⁷⁰

Des d'aquest punt de partida, anys més tard, Manent s'interessà per la poesia de Gertrude Stein en tant que es desvivava de la línia musical apuntada pel simbolisme — «ha cercat en la música, no la boira incerta i dúctil dels valors imaginatius, sinó la línia nua dels valors matemàtics». Però també li acabava retraient la manca de «sentit»:

Poesia sense anècdota, doncs, “poesia sense sentit”. I no solament sense el sentit explícit, que sovint també manca a la millor poesia, ans també sense aquell superior sentit poètic que és una síntesi indefinible de pensament, d'emoció, d'imatgeria i de música. En la poesia de Gertrude Stein el mot, buidat de tot concepte, de tota equivalència com a símbol, simple entitat sonora, “no havent de trametre una imatge, un fet, una idea o un sentiment, no conserva sinó la seva força nua de xoc”.⁷¹

La poesia, doncs, no pot obviar el sentit. Per construir-lo de la manera més completa i viva possible ha d'aprofitar tots els recursos convencionals, sabent que aquests no són la poesia, sinó el mitjà necessari per tal que aquesta es produeixi:

⁶⁸ C. RIBA, «Joaquim Folguera “in memoriam”», *La Veu de Catalunya*, 1-III-1919.

⁶⁹ M. MANENT, «La música interior», *La Revista*, vol. V, núm. 89 (juny de 1919), p. 146-147.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ M. MANENT, «Gertrude Stein i la crítica. III», *La Veu de Catalunya*, 9-2-1934.

Renunciar del tot a la rima i a la metàfora no em sembla una bona política per als poetes. I no situo pas paral·lelament aquests dos factors d'una manera fortuïta, ja que l'un i l'altre contribueixen al gaudi que produeix la percepció de la similitud en la dissemblança: ben mirat, la rima ve a ésser una metàfora que es mou, no en el pla de les significacions, sinó en el de les sonoritats.⁷²

De manera que la rima, recurs musical, forma part indestriable del sentit del poema. Permet la unitat de significació d'aquest reforçant-ne les metàfores semàntiques. Perquè allò que crea sentit a través d'una forma, i allò que l'estructura, és la repetició en tant que crea convenció i la convenció és necessària per a la comunicació. Per aquest motiu, es repeteixen les convencions recurrent a formes tradicionals. Per contra, quan un poeta empra el vers lliure, sense rima, sense convenció, cal cercar altres fórmules per a la creació d'estructura i sentit. Així, davant d'un cert ús del vers lliure, Manent en remarcava la «gran riquesa rítmica» i «el procediment de repetir dues, tres, quatre vegades un mateix mot, en una pausada successió vertical».⁷³

La música, doncs, per als postsimbolistes, és part important de la poesia; però aquesta no és pas música «ans que tota cosa», ni exclusivament, ni sensual, ni suggestiva, ni purament rítmica. És forma, però la forma té «concepte», sentits «exactes» de «contorn precís».⁷⁴ El poeta postsimbolista reivindicava constantment el caràcter altament significatiu de la seva poesia, sense que això volgués dir que aquesta vehiculava un contingut separable de la forma. Ans al contrari:

Paul Valéry recordava, en una de les conferències que donà enguany a Barcelona, que en poesia el fons i la forma són inseparables. [...]

El professor Ker coincideix amb els teoritzants que més amunt al·ludíem quan afirma que un poema “tot és forma”. Coleridge va escriure un extracte en prosa del seu “Vell Mariner”, però, en fer-ho, creà un nou producte artístic, ben diferent del poema. “Per bé que fos idèntic quant a l'argument originari, el sentit del poema és distint. Aquest no viu pas solament en l'argument, sinó en cada frase, en cada mot i en cada rima”. La matèria separada de la forma és un fenomen inconegut en poesia, així com en les altres arts.⁷⁵

Riba va inscriure aquesta mateixa idea al començament tant dels poemes d'*Elegies de Bierville* com de les crítiques de *...Mes els poemes*.⁷⁶ I Valéry havia denunciat amb els mateixos mots:

⁷² M. MANENT, «Richard Aldington, per Thomas McGreevy», *La Veu de Catalunya*, 5-III-1932.

⁷³ M. MANENT, «Red Roses for Bronze, per H. D.», *La Veu de Catalunya*, 12-VII-1932.

⁷⁴ C. RIBA, «Poesies (1910-1915) de Josep M. López-Picó».

⁷⁵ M. MANENT, «Els assaigs de W. P. Ker. III. Matèria i forma», *La Veu de Catalunya*, 28-10-1933.

⁷⁶ El mateix paràgraf en ambdós casos: «Un poema no s'explica; és a dir, les seves paraules no són canviabls per unes altres, el seu cant no pot ésser dut més ençà de les nocions i de les imatges que comporta, perquè justament la seva comesa és dur el lector més enllà d'elles, pel camí d'una veu insubstituïble».

Distingir en el vers el fons de la forma; un tema i un desenvolupament; el so i el sentit; considerar la rítmica, la mètrica i la prosòdia naturalment i fàcilment separables de l'expressió *verbal mateixa*, dels *mots mateixos i de la sintaxi*; vet aquí tants símptomes de no-comprensió o d'insensibilitat en matèria poètica. *Traduir o fer traduir a prosa un poema; fer d'un poema un material d'ensenyament o d'exàmens*, no són pas petits actes d'heretgia. És una veritable perversió. [VALÉRY, 1957: 1293]

El poema no pot ser la seva paràfrasi en prosa perquè l'estructura versificada crea una xarxa de connexions sintàctiques, semàntiques i sonores, mòbils i simultànies, que no existeixen en la prosa perquè aquesta «té sempre un objecte precís. És un acte dirigit cap a qualsevol objecte que tenim com a meta atènyer». Un cop assolida, «aquest llenguatge que ha completat el seu ofici, s'esvaeix». És com una caminada cap a un lloc determinat: un cop s'arriba, el moviment queda enrere. En canvi la poesia és com una dansa. Utilitza «els mateixos mots, les mateixes formes, els mateixos timbres que la prosa». Però no busca un objectiu determinat. «No va enlloc»:

En els usos pràctics o abstractes del llenguatge que és específicament *prosa*, la forma no es conserva pas, no sobreviu pas a la comprensió, es dissol en la claredat, ha fet efecte, ha fet comprendre, ha viscut.

Però per contra, el poema no mor pas per haver servit; és fet expressament per renèixer de les seves cendres i tornar a ser indefinidament allò que ha estat. [Valéry, 1957: 1370-1373; també 1330-1333]

Els lligams lingüístics que estableix un text poètic són indestructibles i no traslladables a cap altre llenguatge o funció perquè es tracta d'un «discurs que ha d'observar condicions simultànies perfectament heteròclites: *musicals, racionals, significatives, suggestives*, i que exigeixen un enllaç seguit o mantingut entre un ritme i una sintaxi, entre el *so* i el *sentit*» (VALÉRY, 1957: 1356). Per això «el valor d'un poema resideix en l'indissolubilitat del so i del sentit» (VALÉRY, 1957: 1333).

Seguint la tradició provinent de Poe i el simbolisme, però, com veiem, canviant-ne la direcció, per als postsimbolistes la forma és essencial al poema. Aquest es construeix com una desviació especial de la llengua comuna que permet superar-ne els límits expressius —és «la força de plegar el verb comú a fins imprevistos sense trencar les “formes consagrades”, la captura i la reducció de les coses difícils de dir» (VALÉRY, 1957: 1500). L'ús quotidià de la llengua té una finalitat utilitària que la converteix en un seguit de fórmules «incertes, errívoles, mancades de propietats i de relacions constants».⁷⁷ Se sobreposa a la realitat material, flueix i desapareix, no serveix per al coneixement de l'individu, la seva existència i el món:

⁷⁷ RIBA, «Els poetes i la llengua comuna».

“Per què l’esperit vivent no pot aprèixer a l’esperit? Si parla l’ànima, ai!, ja l’ànima no parla”. I és que del contingut a la forma la distància és màxima en l’expressió pel llenguatge; ara, si en els usos pràctics, quotidians, d’aquest, l’intercanvi intel·lectual es fa per mitjà dels mots, sí, però en rigor per damunt d’ells, fins al punt que seria impossible sense una més o menys vasta convenció de referències, sense una certa comprensió prèvia, en suma, el poeta posa el seu honor a reduir aquella distància al mínim. A tal objecte, l’omple de les convencions intel·lectuals i sentimentals que ell mateix, i aquí opera el seu do singular, sembla que creï al moment, o de les pures ressonàncies que els seus mots fan entre ells i cap endins.⁷⁸

En efecte: tot allò que no és inherent al llenguatge —l’ànima, la vida, el món— no pot expressar-se a través d’aquest, ja que aquest consisteix en un conjunt de signes arbitraris sobreposats a una realitat no lingüística. Quan l’ànima s’expressa en el llenguatge ja no s’expressa ella mateixa perquè el llenguatge la falsifica. Del contingut —l’ànima, la vida, el món— a la forma —el llenguatge— la distància és màxima. I el poeta postsimbolista es proposa donar en el poema una forma específica a la llengua comuna que redueixi aquesta distància, que permeti a la ment humana aprehendre i conèixer l’ànima, la vida i el món a través de l’única eina que té, un llenguatge fet de convencions. El poema postsimbolista parteix de «l’acceptació plena, sense reserves, del llenguatge en ell mateix, en la seva essència i amb la seva insuficiència»⁷⁹ per tal de vèncer aquestes limitacions que té en el seu ús habitual, per tal de «fer natural, necessària, la paraula. [...] És el poeta qui dóna —o restitueix— a la paraula la plenitud del seu poder».⁸⁰ El poeta «sap que el llenguatge és alhora una matèria difícil, hostil de vegades, afadida per l’ús, i un instrument de possibilitats prodigioses».⁸¹ Per això, «per bé que [el poema] utilitzi el llenguatge corrent, les paraules ja no signifiquen en ell el mateix: ni, en tant que signes, ja no al·ludeixen a la realitat quotidiana, sinó a la que el poeta entreveu en la seva experiència profunda».⁸² «Els mots tenen una altra existència en el lligat del poema. Se’n perd el sentit immediat per a retrobar-ne un altre de més primigeni. Així un mot vulgar es pot carregar de sentit».⁸³ Aquesta és la causa de l’aparença tradicional de la poesia postsimbolista per oposició a l’aparença trencadora de l’avantguardista —que intenta superar les insuficiències de la llengua comuna no pas des de l’acceptació d’aquesta, sinó des de la seva destrucció.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ C. RIBA, «Sobre poesia i sobre la meua poesia», dins *...Més els poemes*, Barcelona: Joaquim Horta, 1957, p. 165-174.

⁸¹ M. MANENT, «Nota preliminar», dins *La ciutat del Temps*, Barcelona: J. Pedreira, 1961, p. 11-18.

⁸² J. VINYOLI, «Pròleg» a *El Callat*, Barcelona: Óssa menor, 1956, p. 5-14.

⁸³ TEIXIDOR, «Com un pròleg».

Els procediments formals del poema, doncs, són posats al servei d'aquest objectiu altament significant:

Els vocables que usa el poeta en les estructures del seu art tendeixen a fer evident, o potser a crear, aquest nexa misteriosament analògic entre el signe verbal i el seu significat. Hi ha mots que, sense ser pròpiament onomatopeies, tenen una especial virtut evocadora, com la del grec equivalent a «bosc», que aplega el·lípticament en la seva brevetat com un vague ressò de brancatges i un udolar nocturn. El vers d'Apollinaire:

Le vent du Rhin murmure avec tous les hiboux

deriva en gran part del seu encís d'una duplicada sonoritat onomatopeica, però en un altre vers d'ell, on es plany delicadament del pas dels anys:

Jeunesse adieu jasmin du temps

un diria que, sense acudir a l'analogia fònica, els signes verbals adquireixen una certa correspondència intrínseca amb allò que designen. En el context sense puntuar, aparentment fluid, però que destaca amb gran força tots els seus components, la paraula que designa la flor —convertida en símbol de la joventut i com arrossegant un onatge de records, una aura de resplendors i aromes llunyanes— fa que la flor sorgeixi en la imaginació amb una blancor renovada; és, més que mai, *gessamí*, i el poeta ha tornat als mots «adéu» i «temps» tota la càrrega de melangia que s'havia evaporat a causa de la repetició en el seu ús.

El poeta busca aquest nexa entre la realitat no lingüística i els signes verbals —“que semblen convertir-se en éssers (diu un filòsof) i parlar per compte propi”— perquè es proposa d'expressar, com indicà Maritain, un cert misteri únic en el misteri del món. Sintaxi, ritme, vocabulari, al·literacions i rimes, tot contribueix a aquest fi.⁸⁴

Heus ací el sentit que té, en la poesia postsimbolista, l'ús de recursos com els esmentats per Riba i Manent. És característic de la poesia del primer la manera com violenta la sintaxi lineal estàndard en estructures paral·leles a les que estableix mitjançant la musicalitat o les metàfores (TERRY, 1985a: 31), per tal de construir un llenguatge amb «relacions constants» que permetin significar, no pas errar, fluir o suggerir. Un procediment molt semblant al de la poesia de Valéry, que cercava «la conducció simultània de la sintaxi, de l'harmonia i de les idees» (VALÉRY, 1957: 1500; HYTIER, 1970: 180-206). Igualment característic de la poesia de Manent és la manera com crea estructures significatives a través de la ressonància que els mots estableixen entre si. Com en aquests versos de *L'Ombra i altres poemes*:

Diuen: la terra és trista. Quin trepig
fa cada fulla! Mig no gosa.
I veig la terra trista, però, al mig,
tu, com una rosa.

El sentit sintàctic del poema és complementat pel fonètic de la rima, gràcies al qual «no gosa» s'associa a «rosa». No gosa, doncs, sintàcticament, «cada fulla», però alhora,

⁸⁴ M. MANENT, «Pròleg» a *Poesia, llenguatge, forma. Dotze poetes catalans i altres notes crítiques*, Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 5-9.

perquè hi queda associada fonèticament, no gosa la «rosa» que, així, es presenta en l'acte d'obrir-se, mig gosant i mig no, en moviment —igual com el ritme del vers dóna moviment al llenguatge. D'aquesta manera, tal com exposà el mateix Manent, «la rima ve a ésser una metàfora que es mou, no en el pla de les significacions, sinó en el de les sonoritats»:⁸⁵ la rima, com la metàfora, relaciona mots creant nous sentits —és «aquella aura musical que és un element tan important com el mateix sentit en l'estructura poètica, i que és també *sentit*».⁸⁶ A més, les associacions que crea en aquests versos se sumen a les que es produeixen estructuralment i sintàctica amb els de la primera estrofa del mateix poema —per les quals la rosa (fràgil) queda contraposada alhora que identificada amb la perla (dura) i la fulla amb l'ona del mar—, generant una complexa xarxa formal irreductible a cap paràfrasi i propera a la realitat en el que té de no lingüístic, és a dir, de multilíneal, plurisignificatiu, mòbil. D'aquesta manera, Manent du el procediment bàsic del simbolsime, l'analogia, als principis interns de creació del text per tal que aquest superi les limitacions del llenguatge i signifiqui més enllà del que aquest és capaç en un ús comú.

Són aquests, de fet, recursos apresos de Carner —són ben visibles ja en poemes de *La paraula en el vent* com «Mai no és tothom content» (OLIVA, 1984: 64-65). També els exploten constantment tant J. V. Foix com Rosselló-Pòrcel. El primer, fins en els poemes en prosa, trenca les relacions lògiques que estableix la prosa —causalitat, linealitat, representació— per establir-ne de poètiques, exclusivament formals —fonètiques, metafòriques, sintàctiques, sígniques (VENY-MESQUIDA, 1993). Igualment Rosselló-Pòrcel desenvolupà construccions formals molt complexes que aprofiten molts recursos tant de Carner, com de Riba o Manent. Així, per exemple, en les associacions dels versos «música, rima / tàcita d'estrèpits, llum, / ira de l'oratge, prima, / joc i cursa que es consum...» (*Imitació del foc*), on la semàntica que indica el pas frenètic del temps, és alhora continguda en el lèxic, la mètrica —vers breu—, la sintaxi —enumeració— i els jocs fonètics de la rima. Així, si la vida és un «joc i cursa que es consum», també ho és la «llum» d'aquesta vida per l'associació fonètica tan marcada que manté amb «consum». Però també es consumeix frenèticament el mateix poema, tant per l'estructura sintàctica i el vers breu, com perquè allò que el caracteritza molt òbviament, la «rima», rima amb «prima», so vocàlic feble, prim, com indica un dels sentits de la paraula que el conté. Tot de recursos encaminats a trencar la distància que

⁸⁵ M. MANENT, «Richard Aldington, per Thomas McGreevy».

⁸⁶ M. MANENT, «Nota preliminar» a *Poesia anglesa i nord-americana*, Barcelona: Alpha, 1955, p. 7-8.

hi ha entre el fet de dir que la vida passa de pressa i sentir-ho a través del llenguatge, és a dir, sentir-ho plenament i amb consciència.

A més, però, els postsimbolistes també exploten les ressonàncies que els mots fan cap endins de si mateixos —com ha quedat apuntat que ja feia *La paraula en el vent*. Així, quan apareix el mot «joia» en la poesia de Riba, ell mateix exposà amb quin sentit cal entendre'l —com la consciència de la certitud d'ésser que, en expressar-se a través de la paraula, esdevé lírica pura— en relació a una vastíssima tradició literària de «joiosos» que va de la tragèdia grega a Schiller o Maragall.⁸⁷ Igualment, fou Manent qui en un article comentà totes les ressonàncies que comporta el mot «rossinyol» quan és emprat en poesia —es tracta d'un ocell associat a un sentit transcendent de la vida, al poeta, a la tristesa però també a una certa alegria del cant... sentits que emergeixen tots quan Manent fa aparèixer aquest mot en els seus poemes.⁸⁸ D'aquesta manera, «una simple frase és com una finestra esbatanada damunt paisatges infinits».⁸⁹ Igualment, uns versos de Rosselló-Pòrcel com «cambres de l'oest, amors, / drames i vaixells» només poden esdevenir representació conscient de l'existència a través de les ressonàncies que evoquen dins la tradició literària: la vida com a aventura marina, l'amor com a experiència central d'aquesta, els drames vitals, el final de l'aventura en les cambres on es pon el sol.

Fou en aquest mateix sentit que els postsimbolistes aprofitaren la mètrica tradicional en lloc d'oposar-s'hi. Com les paraules «joia» o «rossinyol», una forma estròfica preexistent ressona cap al seu interior, cap a les significacions de què l'ha carregada la tradició. Així, si la valoració extrema de la musicalitat i la suggestió havia conduït part del simbolisme a certes transgressions de la mètrica tradicional i al vers lliure (BOSCHIAN-CAMPANER, 2009), per contra, la defensa de la concreció i el sentit dugué el postsimbolisme a la recuperació de la mètrica regular i les formes tradicionals —fins populars— com a mitjà de potenciació dels significats del poema, alhora que d'atribució de valors col·lectius a aquest. Només cal pensar en els sonets, cançons, balades i auques de Carner posant aquestes formes en relació a les ja citades teoritzacions d'aquest autor. De fet, quant a la cançó, el mateix Riba, en el pròleg a

⁸⁷ C. RIBA, «El poema espars de Joaquim Folguera. Notes per a un assaig», *La Revista*, vol. IV, núm. 60 (16-III-1918), p. 90-92; i C. RIBA, «L'“Oda a la Joia” de Schiller», *La Veu de Catalunya*, 12-IV-1918.

⁸⁸ M. MANENT, «Metamorfosis poètiques del rossinyol», *La Veu de Catalunya*, 13-VII-1932.

⁸⁹ M. MANENT, «*Convention and Revolt in Poetry*, per John Livingston Lowes. I», *La Veu de Catalunya*, 29-X-1931.

Cançons i balades de la lírica catalana moderna (1922), exposà la utilitat de la seva pauta formal en el pla del sentit. És, va escriure,

la més alta i completa forma de poesia [...]. El mateix so musical dels mots, llurs timbres en correspondència, llurs accents en jerarquia, fan la meitat de la significació; la distribució del tema, ja per essència tan simple, en grups rítmics, senyalant la progressió i el contrast dels conceptes, fan l'altra meitat. L'una amb l'altra es completen: el tema no pot subsistir sense la forma, i viceversa.

A més d'aquesta forma, però, Riba també en practicà d'altres. Així, a *Tres suites* emprà el sonet i l'octosíl·lab perquè tradicionalment són formes «asimètriques» que, doncs, vehiculen per si soles el sentit del llibre —la captació de les «formes transitòries de les coses, de l'ànima, de la vida, en llur mateixa fuga» (SULLÀ, 1984b). Igualment, s'esforçà a adaptar la versificació de l'elegia antiga al català per la marca significativa, i alhora impersonal, amb què aquesta estava carregada (SULLÀ, 1993: 44-52). Per la seva banda, Rosselló-Pòrcel reprengué a *Imitació del foc* formes —i motius— de la poesia popular que alhora que feien invisible la personalitat del poeta i acostaven la seva poesia a la vida col·lectiva, potenciaven les significacions dels poemes —tal com analitza detalladament BALAGUER, 1991: 36-43 i 47-51. I si *Sol, i de dol* és un llibre de sonets en decasíl·lab —generalment clàssic català— és perquè aquesta forma serveix a Foix com a via de connexió amb la tradició, de «permanència a la vasta comunitat» mil·lenària, «els provençals i els toscans», que reivindica el pròleg del volum.

Manent fou especialment clar en les seves teoritzacions pel que fa a aquesta assumció de formes convencionals. Des del començament de la seva trajectòria, reaccionà contra el trencament del vers tradicional per part de les avantguardes, ja que la poesia, per a ell, havia de moure's «sempre dins els vells límits ineludibles, que no volen dir pas una esclavitud. Aquests límits comporten la llibertat més alta».⁹⁰ El mateix argument fou emprat per Valéry. A *Au sujet d'Adonis* (1921) reconeixia la seducció que exerceix l'alliberament de les cadenes de la mètrica tradicional, però optava per sotmetre-s'hi perquè són les que fan possible l'objectivació de la individualitat i, amb aquesta, el sentit. Diferencien allò que existeix per si sol d'allò que existeix especialment per als homes, converteixen la natura en art, el fugisser en l'etern: «les nostres voluptats, ni les nostres emocions, no moren ni llangueixen en sotmetre-s'hi: es multipliquen, també s'engrandeixen, per les disciplines convencionals» (VALÉRY, 1957: 481; vegeu-ho comentat a HYTIER, 1970: 154-166). Arguments represos i ampliat per Valéry a *Littérature* (1929) i per Manent en un article en què els assumia:

⁹⁰ M. MANENT, «*Poemes en ondes hertzianes*, de J. Salvat-Papasseit», *La Veu de Catalunya*, 27-II-1920.

les mateixes limitacions de les formes poètiques convencionals es converteixen sovint en veritables agents creadors. “Alguns dels tombs de pensament i d’expressió poètica més reeixits són el resultat d’un esclat d’inspiració sota el guiatge feliç d’una rima”. És quasi el mateix que afirmava Valéry en el seu breu volum *Littérature*, insistint en la tesi exposada en *Au sujet d’Adonis*: “la idea vaga, la intenció, l’impuls imatjat, en rompre’s contra les formes regulars, contra les defenses invencibles de la prosòdia convencional, engendra coses noves i figures imprevistes”.⁹¹

Les formes convencionals, tradicionals, comporten objectivació, humanitat, valor col·lectiu, sentit i creació. Per això mateix també Eliot clamà contra el vers lliure entès com a alliberament d’aquestes formes (ELIOT, 1957: 37) o Ungaretti recuperà l’hendecasil·lab italià i el defensà en una argumentació que el duia a una apologia de les «convencions» en general —en la qual, a més, també citava *Au sujet d’Adonis* (UNGARETTI, 1993: 154-169). Certament, el poeta pot escriure poemes en prosa o vers lliure però només si ha dominat i empra en aquestes formes tots els recursos de la retòrica poètica tradicional. És el que defensà Foix —ell mateix practicant del «vers lliure en ritme automàtic»⁹² en termes gairebé exactes als de Manent quan afirmava que el vers lliure és una «forma difícil com poques»⁹³ o T. S. Eliot en creure que només el poeta que s’ha desenvolupat en la pràctica del sonet, la sextina o la cançó «està qualificat per provar el “vers lliure”» perquè «ningú hauria d’escriure “vers lliure” fins que hagi descobert per si mateix que el vers lliure no li dóna més llibertat que qualsevol altre vers» (ELIOT, 1958: xiii).

La poesia és, doncs, forma amb sentit. I això només pot realitzar-se en la concreció convencional del poema. Raó per la qual els postsimbolistes valoren el poema concret per damunt de la poesia com a idea abstracta, romàntica, d’una essència existent més enllà del poeta i el poema, o simbolista, d’una manifestació de la sensibilitat personal del poeta —idees persistents encara, per exemple, en un Maragall. Riba denuncià que es donés «més importància a la poesia que no pas al poema (el poema es fa amb poesia, això és obvi; però la poesia sense poema és simple flux, força i no obra, *energia* i no *ergon*)».⁹⁴ I uns anys més tard, Guillén també preferia no partir «de “poesia”, terme indefinible. Diguem “poema” com diríem “quadre”, “estàtua”» (GUILLÉN, 1999: 295). Perquè és en aquest, en una forma precisa i convencional, que

⁹¹ M. MANENT, «*Convention and Revolt in Poetry*, per John Livingston Lowes. III i últim», *La Veu de Catalunya*, 17-XI-1931.

⁹² FOIX, «“...En versos ben tallats i arrodonida estrofa”».

⁹³ M. MANENT, «*Red Roses for Bronze*, per H. D.».

⁹⁴ RIBA, «Sobre poesia i sobre la meua poesia».

només pot existir la poesia, que «la forma se me vuelve salvavidas» —afirma en el sonet «Hacia el poema».

3.3. La tradició sempre viva

La poètica postsimbolista, doncs, considerava la poesia com un art indistriablement lligat als homes contemporanis, al seu mitjà d'expressió i a la literatura de tots els temps —les ressonàncies de la qual emergeixen en cada paraula o forma. Per tant, és lògic que percebés la tradició no pas com un passat mort, sinó com un present viu. La poesia del passat havia informat la llengua, la literatura i la consciència de la col·lectivitat present. Per tant, vivia en els rastres deixats en aquestes. Per això Eliot exigia al poeta un sentit històric que impliqués

la percepció, no només de la condició de passat del passat, sinó també de la seva presència; el sentit històric comina un home a escriure no solament amb la pròpia generació als ossos, sinó amb la sensació que el total de la literatura d'Europa des d'Homer i amb ell el total de la literatura del seu país té una existència simultània i compon un ordre simultani. [ELIOT, 1951: 14]

Així fou escrita, com altres poemes anteriors d'Eliot, *The Waste Land*, una «reviviscència del passat» (FERRATÉ, 1977: 80), integrat en el present mitjançant l'actualització del total de la literatura d'Europa.

De fet, aquesta havia estat justament una de les lliçons cabdals —i molt òbvies— tant de *La paraula en el vent* com d'*Auques i Ventalls* (GUSTÀ, 1987: 174-179; MARRUGAT, 2010). Carner ja havia exposat en aquelles dates quina era la seva aspiració a l'eternitat en tant que poeta:

Jo voldria, per la tasca que pugui haver feta dins l'amor activa de la llengua catalana, una mica d'anònima immortalitat, ço és, que una mica de la meva passió i de la meva joia piadosa del verb entressin obscurament, dins el doll immens de totes les influències seculars, al determinisme de nostres dies a venir. I que encara la meva paraula, feble cosa dins el bell corrent amplíssim, repetís [...]: no he sigut. He sigut: me'n recordo. Ja no sóc, tant se val.⁹⁵

El poeta no perviurà en tant que individu, sinó, anònimament, en funció d'allò que porti a la llengua i la literatura construïdes col·lectivament per la tradició: «la llengua és la nostra humana immortalitat, per immersió dins ella».⁹⁶ Dins d'aquesta, doncs, que empraran els homes del futur, hi haurà, sempre viu, el poeta del present. Transfigurat, és clar, en la mateixa llengua; buit de la seva individualitat. És la lliçó evident d'«Oració de la immortalitat en la paraula», el poema escrit entre 1916 i 1922 per Riba i que tanca

⁹⁵ J. CARNER, «L'èxit i la immortalitat», *La Veu de Catalunya*, 16-V-1914.

⁹⁶ J. CARNER, «La parla», *La Publicitat*, 20-VII-1932.

el manuscrit «Residu de *La paraula a lloure* (1912-1919)» (RIBA, 1988: 401-405). El poeta sap que no perdurarà en les vides dels seus fills per més que se li assemblin. En canvi, se sap immortal en la paraula que és tan diferent d'ell i que reviurà en boques futures inimaginables per ell:

dels mots que ara ordeno amb afany,
un dia i altre dia en el futur
jo també sorgiré, amatent al conjur.
Vestit de ma paraula com d'una carn concreta,
tornaré de la tenebrosa pols
a la diürna llum perfeta,
en inefable transsubstanciació
[...].
Així transfigurat en ma paraula, jo
reviuré vora teu, Oh inconegut.

Perquè la paraula és l'espai que uneix tots els homes («sobre les aigües passarà la mort / i jo seré més fort, / perquè no tots els homes m'hauran estat estranys / i jo seré evocat a la llur companyia»). Aquests hi recorren insistentment fent-se així immortals els uns als altres en una cadena infinita però no eternament estàtica. Cada baula renova les precedents: «car renovar-nos, renovar-nos és, Senyor, / la nostra última immortalitat, / no eterna com ets Tu, / que ets més enllà del nombre i l'infinit, / sinó com és la pàtria on he nascut, / perenne primavera de cors i voluntats».

Si, doncs, el poeta actual perviurà en la llengua futura perquè haurà condicionat els nous usos que se'n facin i, per tant, hi serà evocat, en lògica correspondència, en la llengua i la literatura que empra el poeta del present hi perviuen els homes i poetes del passat que les han afaïçonades. Posseir i conèixer a fons una tradició és l'única manera de tenir «un instrument expressiu remès de poeta a poeta, cada vegada més apte, més matisat i més precís».⁹⁷

La llengua i la tradició literària esdevenen un tresor viu, present, que acumula simultàniament moltes temporalitats; i la poesia és la forma més autoconscient d'aquest tresor. El poeta s'hi mou sempre percebent com a presents totes les veus del passat. Però sense ofegar el present i la vida en la simple imitació d'aquestes perquè, com veurem més avall, la poesia és també experiència vital: «dins la nostra fusta mesquina // ressonen homes i ciutats, / tot el temps sens fi que ens circumda. / Cal fer rem, per no ser negats / dins la vida abstracta i profunda», escriu Riba al poema 7 del segon llibre d'*Estances*. «Todo está concentrado / Por siglos de raíz / Dentro de este minuto, / Eterno para mí», va escriure Guillén en un poema de 1935 que acabaria encapçalant

⁹⁷ C. RIBA, «Trenta poemes de Millàs-Raurell. I», *La Veu de Catalunya*, 22-VII-1919.

Cántico. Són versos molt pròxims als que obren els *Four Quartets* d'Eliot, que tenen aquesta experiència no lineal del temps com a tema principal: «Time present and time past / Are both perhaps present in time future / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable. / What might have been is an abstraction / Remaining a perpetual possibility / Only in a world of speculation. / What might have been and what has been / Point to one end, which is always present». Aquesta concepció temporal no lineal, no progressiva, no evolutiva (els *Four Quartets* denuncien explícitament les «superficial notions of evolution»), és cabdal per a la realització de la poètica postsimbolista. Com veurem detalladament, és el nucli de *La paraula en el vent*. També, tal com indica el seu títol, de *Sentimento del Tempo*, que comença amb una part, «Prime», sobre el pas circular del temps —matí, migdia, vespre, nit, primavera, estiu, tardor, hivern. Tot seguit, la segona part s'estructura com el cicle anual i, a més, du el significatiu títol de «La fine di Crono». La nota d'un dels poemes afirma: «la durada interna es compon de temps i d'espai, fora del temps cronològic; l'univers intern és un món en què la reversibilitat és norma. Aquell temps no transcorre mai en una direcció única, no s'orienta mai de la mateixa manera» (UNGARETTI, 1992: 537).

És per aquest «prodigi del moment poètic i de la presència del passat» (UNGARETTI, 1992: 537) que, quan algú demana a Foix que parli, aquest ho troba «absurd», ja que no és ell qui parla, sinó la tradició, les veus del passat vives en el present:

Tot allò que, inútilment, intentaria de comunicar-vos, una llur d'ulls estesa pel celatge ho fa intel·ligible a les nostres ombres joioses que ella guia per la selva que les nostres figuracions carnals han desertat. La meva pedanteria serà doncs prou humil per recitar només els textos d'altri. En la ziga-zaga dels blancs establerts entre paràgraf i paràgraf, entre autor i autor jo mòmies germanes! potser trobareu manta empremta que descobrirà la ruta empresa pels meus Philipps.⁹⁸

En efecte: aquest text és la presentació d'una sèrie de traduccions de «textos d'altri» i comentaris sobre escriptors com Poe, Blake o Lautréamont. Aquests escriptors morts són les «mòmies germanes», els ulls estesos pel celatge que fan intel·ligible als homes vius el propi llenguatge, allò que poden comunicar-se. Aquesta comunicació es produeix al marge del temps i la mort —«the communication / Of the dead is tongued with fire beyond the language of living», afirma *Four Quartets*. Només la percepció de la vivesa de la tradició, de la presència del passat, pot fer que la poesia es carregui de

⁹⁸ J. V. FOIX, «Textos. Práctiques», *L'Amic de les Arts*, núm. 29 (31-10-1928), p. 224-226.

significats compartibles: «el poeta, a través de la caverna, escolta el món misteriós dels ecos, i els reprèn. Una mateixa tonada enyorívola es transmet, gràcies als poetes, a través del quadriculat del temps. [...] Totes les èpoques ens són, a la vegada, presents i absents».⁹⁹ Això fa que la poesia de Foix es presenti sempre en un espai on tots els temps i els llocs són sempre simultàniament presents (VENY-MESQUIDA, 1993: 77-79). Per aquesta mateixa percepció de la tradició com a cosa viva, del passat com a present, en tractar de la recepció d'Horaci en les literatures ibèriques, Riba confessa que «interessa com Horaci ha estat sentit i continuat vivent, no l'adoració o la imitació de gabinet»: vol suggerir com «ha estat sentit i assimilat vivent per una sèrie de poetes vivients».¹⁰⁰

En conseqüència, els postsimbolistes es posicionaren contra els intents de destrucció de la tradició o de construcció d'un llenguatge individual que emprengueren algunes vies del simbolisme, les avantguardes o els joves poetes dels anys 30. Només es pot crear un llenguatge poètic significatiu a partir de la tradició, a través de la constant actualització d'aquesta. L'any 1931 Manent dedicà tres articles al llibre de J. L. Lowes *Convention and Revolt in Poetry* perquè analitzava la poesia com el resultat de la transformació de les convencions tradicionals, no de la revolta destructiva contra aquestes que havien plantejat part de les avantguardes. Significativament, concloïa amb una citació de Yeats:

Segons la tesi estètica, completament humanista, del professor Lowes, els objectes, com a tals, es troben fora dels dominis de l'art, i no poden penetrar-hi fins que han esdevingut part integrant dels amors, els odis, les esperances i temences dels homes. I és curiós observar que el més important dels poetes vivents, W. B. Yeats, en una conversa sostinguda no fa gaire amb Louise Morgan, defensava exactament la mateixa tesi. “Cap cosa nova —deïa— no és tema adequat per a la poesia. L'aixada és antiga; ha esdevingut un símbol. Però la màquina de cosir encara no ha tingut temps d'esdevenir un símbol. Certament, alguns elements prosaics escauen a la poesia, per a portar-hi una nota de realisme. Però la substància de la poesia és una massa de símbols que ha anat passant de mà en mà a través de les èpoques, lleugerament, però només lleugerament, augmentada en el transcurs del temps”.¹⁰¹

Fins que la tradició no carrega de sentit la transposició d'una realitat material en paraula, aquesta no agafa valor poètic perquè no té un lloc dins de la consciència humana, l'única realitat en què pot moure's la poesia. D'aquí la importància de la tradició. D'aquí que tot art es construeixi sempre respecte de la tradició encara que

⁹⁹ J. V. FOIX, «Poesia i revolució», *Quaderns de Poesia*, núm. 1 (juny de 1935), p. 1-4.

¹⁰⁰ C. RIBA, «Horaci en les literatures ibèriques», dins C. RIBA, *Per comprendre*, Barcelona: La Revista, 1937, p. 187-222.

¹⁰¹ M. MANENT, «*Convention and Revolt in Poetry*, per John Livingston Lowes. III i últim», *La Veu de Catalunya*, 17-XI-1931.

vulgui negar-ho —i negar-la. Això és el que Manent retragué als joves poetes anglesos dels anys 30:

Un passat pròxim ombreja, malgrat tot, el moviment poètic anglès d'avui. Tot i la rebel·lió de les joves escoles, oposades al romanticisme que les ha precedides, tot i llur tendència social favorable en molts casos al proletarisme revolucionari hi ha punts de contacte evidents entre les noves i les velles escoles. Les tendències, amb relació positiva o negativa, s'enllacen a través del temps i dels dogmes literaris.¹⁰²

Aquesta consciència del valor sempre present —i, per tant, etern— de la tradició havia estat desenvolupada ja en poetes no postsymbolistes del període postsymbolista. Fou, de fet, una de les constants de l'obra d'Apollinaire —«En moi-même je vois tout le passé grandir // Rien n'est mort que ce qui n'existe pas encore», va escriure a *Alcools*— o de la de Rupert Brooke —«The unheard invisible lovely dead / Lie with us in this place», diu el poema «Mummia». Igualment, en *Els quaderns de Malte Laurids Brigge* (1910), Rilke tractava els morts com a éssers vius apuntant ja el que seria la figura de l'àngel de les *Elegies de Duino*, un ésser en la invisibilitat del qual es fonen el regne dels morts i el dels vius, totes les temporalitats, «la totalitat de les obres de l'home, les del passat com les del futur» (BARJAU, 2010: 36). Semblantment, *Els sonets a Orfeu* empraven la figura mitològica del títol per representar el poeta com a ésser capaç de transitar entre els morts i els vius. Perquè «una obra és feta per multitud d'“esperits” i d'esdeveniments —avantpassats, estats, atzars, escriptors anteriors, etc.— sota la direcció de l'Autor» (VALÉRY, 1960: 566). El jo poètic de «Le cimetière marin» parla des del cementiri, amb els peus en la terra dels morts —«Je m'abandonne à ce brillant espace, / Sur les maisons des morts mon ombre passe / Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir». Fa reviure així les seves veus en el present. Com Guillén féu molt explícitament en escriure tot un poemari, *Homenaje*, sobre motius, autors i versos de la tradició literària passada i sobre la poesia contemporània —entre els quals, significativament, alguns de Carner i Riba. Tal com Foix o Carner construïren ficcions de diàlegs amb morts.¹⁰³ De fet, Valéry definí el segle XIX com una era literària que avançà vers recerques innovadores que sotmetien l'aspecte tradicional o convencional de les arts a «proves despietades», mentre que, des del seu punt de vista actual, el ja

¹⁰² M. MANENT, «Darreres tendències de la poesia anglesa», *Revista de Catalunya*, núm. 79 (juny de 1934), p. 195-220.

¹⁰³ «Nosaltres encara ens hi acompanyem amb En Folguera. Li exposem els nostres plans com si ell fos vivent i els rectificuem com si encara ens hi fes observacions» (J. V. FOIX, «Tribut a Joaquim Folguera», *La Publicitat*, 1-X-1922). «No pas sense fonament, oh Leuconoe, sosté la comuna opinió que els poetes immortalitzen la gràcia, altrament fugissera, de les dones. [...] I veu's aquí que, fora del meu lloc i del meu temps, jo sóc una obra com tu; o bé tu ets vivent, puig jo et parlo i no he passat encara el darrer lllindar misteriós» (J. CARNER, «A Leuconoe», *La Publicitat*, 9-III-1929).

postsimbolista, «i malgrat la superstició recent», reconeixia «un principi particular de glòria a aquell que tria, que no fa la impressió d'ignorar les bel·leses adquirides o que rescata, en el seu coneixement feliç dels tresors que el temps ha format, els mitjans de la seva perfecció» (VALÉRY, 1957: 714-742).

La paraula en el vent havia estat ja una actualització de la tradició lírica amorosa occidental. I, de fet, fins incloïa una crítica als intents de crear nous llenguatges individuals que no se servissin del col·lectiu que la tradició havia bastit. Així, en el poema «Els somnis. I» la sirena tempta el poeta a crear un «alfabet» propi a partir del reflex de les estrelles en la mar. Seria una nova llengua capaç de reproduir allò que té de més inefable la realitat: l'amor associat a les estrelles, les inexplicables sensacions interiors i les forces còsmiques externes. A més, és una llengua explícitament connotada amb termes força típics del simbolisme: «somni», «nocturna», «taciturna», «misteri». Quan el poeta ja comença a dominar-la, passa una ventada que mou la superfície marítima i, per tant, l'alfabet que s'hi havia compost s'altera, deixa de veure's, desapareix. La misteriosa llengua que la sirena ha empès el poeta a crear seria original i única i, per tant, fungible, inestable, sense tradició, no compartida ni amb els homes del passat ni amb els del present. Per això, quan arriba el vent, en lloc d'escampar-la fecundament —com fa amb «la paraula» a la qual es refereix el títol del llibre— la destrueix: el poeta temptat per les estranyes criatures simbolistes —fades, sirenes, dracs...— naufraga perquè no és propi de la seva tasca treballar amb un material individual, no ho és crear atenent-se només al propi geni, ja que sense una tradició sempre viva i present que doni sentit a la seva tasca i permeti projectar-la vers el futur, amb un alfabet tot just a les «beceroles», «la lletra mor abans no té sentit». Aquest l'hi ha d'atorgar l'acumulació temporal que forma la llengua des de molt abans de l'existència del poeta. És la raó per la qual altres postsimbolistes denunciaren la invenció de llenguatges i formes literàries extremadament individuals, sense tradició. Ho féu, per exemple, Manent en criticar l'«experimentació verbal [...] excessiva» de *Finnegans Wake* de Joyce: «els mots són, és clar, la matèria expressiva de tot escriptor, però l'art literari s'esmerça generalment, en la *combinació* dels elements ja cristal·litzats, no en la *transformació* cel·lular de la substància lingüística».¹⁰⁴ S'aposta per la tria i combinació del tresor que és la tradició sempre viva en la llengua i la literatura col·lectives; no pas per l'originalitat o la invenció individual.

¹⁰⁴ M. MANENT, «James Joyce i la crítica», *El Matí*, 10-VI-1934.

Seguint aquesta mateixa lliçó, en els llibres d'*Estances* Riba construí el seu llenguatge poètic a partir de la càrrega significativa que prenia dels d'autors medievals, renaixentistes, romàntics i simbolistes (TERRY, 1985a: 15-32). L'obra de Foix fou concebuda com un diàleg constant amb escriptors morts des de la consciència que «no hi ha present sense diàleg amb el passat» (BALAGUER, 2006: 233-234). La poesia de Manent és construïda a base de ressons de poemes dels autors que freqüentava més sovint, com Keats o Shelley (MARRUGAT, 2006). Bona part dels poemes de Rosselló-Pòrcel es caracteritzen per reelaborar temes i motius preexistents (BALAGUER, 1991: 36-47). El seu poema «Auca» funciona, precisament, a partir de la fusió de referents històrics, literaris i biogràfics del passat amb una situació present, abolint així el transcurs del temps, creant una atemporalitat eternitzadora. Per la seva banda, ja en el seu primer llibre, *Vinyoli*, tot i que encara de manera força mimètica, partia d'un lèxic carregat de significació pels mateixos Riba, Manent, Rosselló-Pòrcel o Rilke.¹⁰⁵ A més, però, arribà a realitzacions tan explícites en aquest sentit com *Llibre d'amic*, on assumeix els significats lèxics i poètics de la tradició que prové del *Càntic dels càntics* i el *Llibre d'amic e amat*; o com *Cants d'Abelone*, on dona veu al personatge de Rilke que titula el poemari, afegint així a la tradició mística del *Llibre d'amic* referències a les concepcions amoroses del poeta txec. No és estrany, doncs, que aquests llibres desemboquin, també, en una reflexió metapoètica (SERRALLONGA, 1983).

El poeta postsimbolista, doncs, s'exigia un coneixement molt precís i complex de la tradició des de la qual construïa la seva obra. És per això que tendí a desdoblar-se en crític:

En altres literatures, la crítica té davant seu un múltiple i enutjós problema de revisió de valors. Ha estat escomès amb gallardia, fins prescindint d'aquest còmode aliat dels crítics que és el Temps. La qüestió és d'alleugerir l'atmosfera literària; els artistes mateixos s'han dedicat a rectificar els catàlegs de biblioteca massa enfarfegats pels professors. La crítica així ha esdevingut, de tasca de naturalista que era, tasca d'artista; una activitat de la intel·ligència i de la imaginació exercida damunt l'obra d'art en tant que superrealitat total portant amb els seus mateixos elements les normes de llur combinació. El crític en desferma el joc de bell nou: les normes tornen a actuar sobre els elements artístics, reduïts a llur simplicitat

¹⁰⁵ Vegeu per exemple: «...I la campana / [...] / amb pols de blat a mitja tarda» (Vinyoli) enfront de «Inici de campana / efímer entre els arbres / —fora porta— de tarda. / La pols dels blats» (Rosselló-Pòrcel); «El somni amb tu es conlliga, / com el perfum al taronger. // [...] // Un deix en tu, com l'ombra fina» (Vinyoli) enfront de «Tristesia perfumada, rossinyol de la nit: / amb sospirs, al meu son vas fent una corona. / El coixí feia olor de taronger florit [...] i aquella Ombra hi venia daurada» (Manent); «ara et lloa el més pur alè / d'una jove naturalesa, / i cada mà ja no sap què / posseir sinó la nuesa» (Vinyoli) enfront d'«els encarnats i l'ambre / més purs», «sóc de tanta puresa èmul», «puresa del seu acte», «ta nuesa», etc. (Riba); o el «secret en cada cosa» que cerca Vinyoli per influència directa de la poesia de Rilke, del qual també reprèn símbols com el de la respiració —símbol de la relació entre interior humà i exterior— o el de l'animal —entès com a grau de consciència inferior al de l'home.

abstracta. Més abstractes, és a dir, més intel·ligibles aquests per al crític que no ho foren potser per al mateix artista, esdevenen com propietat d'ell; manipula els elements segons les normes de l'artista, però els reencarna segons la pròpia imaginació. Per aquí l'obra crítica és sovint una vera obra de creació: una superació poètica d'una superrealitat; com sovint l'obra d'art ja fou, respecte de la donada real que l'originà, una vera obra de crítica: és a dir, un desplegament abstracte clos dins una síntesi imaginal. Que les dues activitats —la crítica i l'artística— siguin comunament exercides per les mateixes persones, pot haver estat una causa del que diem; però avui ja n'és alhora l'efecte.¹⁰⁶

Són mots motivats per la crítica de Folguera, que inicià aquest camí. Seguit de ben a prop per Riba, Manent, Foix, Teixidor i Rosselló. Fins al punt que Manent va acabar remarcant

la tendència actual a investigar el misteri de la creació artística, tendència que, com tants d'altres fenòmens del món intel·lectual contemporani, revela l'actitud predominantment crítica de la nostra època. Un eminent escriptor nord-americà observava no fa gaire el caràcter exigü de la producció poètica de Paul Valéry i de T. S. Eliot, contrastada amb llurs incessants especulacions sobre l'essència i la funció pròpia de la poesia, i aquesta desproporció és, certament, un fenomen ben típic del nostre temps.¹⁰⁷

Des d'aquesta crítica, tots ells s'interessaren per models literaris molt distanciats del postsimbolista que, a més, també integraren en la seva creació poètica. Perquè «la tendència a la recerca d'allò que resultaria intrínsec i essencial a la poesia comporta una anàlisi d'altres models, d'altres concepcions coetànies des d'una perspectiva integradora i observant-les des d'un punt de vista que tendeix a tenir en consideració la diversitat de funcions que pot tenir el gènere i com el tipus d'objectius definits per la poesia postsimbolista no comporta necessàriament la negació d'altres possibilitats» (BALAGUER, 1998a: 131).

El cas de Teixidor destaca especialment perquè assumí les concepcions poètiques postsimbolistes a partir d'aquest concepte de relació amb la tradició —com a poeta, cal considerar-lo, dins del postsimbolisme, molt als marges del nucli d'escriptors que en desenvoluparen plenament la poètica. Es donà a conèixer amb un rebuig frontal de models poètics noucentistes i dels anys 20 paral·lel a una reivindicació de Salvat-Papasseit.¹⁰⁸ Posicions de les quals sortí el seu primer llibre, *Poemes* —editat el 1931 en el volum de juliol-desembre de *La Revista* i el 1932 com a volum independent. Es construïa amb imatges vitalistes típicament salvatianes («si et ferissis / quin devessall de roses! // Per sobre de la carn / s'escamparien vives») i assumint la consegüent concepció

¹⁰⁶ C. RIBA, «La crítica literària de Joaquim Folguera», *La Veu de Catalunya*, 6-VII-1921.

¹⁰⁷ M. MANENT, «Louise Morgan, *Writers at Work*. I», *La Veu de Catalunya*, 13-III-1932.

¹⁰⁸ Vegeu-ho en la seva resposta a una enquesta de *La Revista* (vol. XIX, gener-juny de 1933, p. 213) que generà una forta polèmica a les pàgines de *La Publicitat*.

antiintel·lectualista de la vida com a etern renovellament oposada al pensament, forma de mort («Tota la vida serem uns infants», «Cares contretes d'angoixa / sobre llibres i taques de tinta», «era l'estudi un aixopluc inhòspit», etc.).

El 1933, però, Teixidor s'integrà a *La Publicitat* com a crític, activitat que dugué a terme prenent Riba com a model i, en conseqüència, situant-se progressivament en les línies postsymbolistes. Així, si abans havia proclamat el trencament amb la tradició immediatament anterior, des de *La Publicitat* reclamà i realitzà una revisió i actualització d'aquella en funció de l'actualitat històrica i literària dels anys 30 (BALAGUER, 1992; BALAGUER, 1993-1994). A més, des de 1932 també anà publicant poemes a *La Publicitat* i un recull d'alguns d'aquests compongué el 1935 *Joc partit*, llibre que evidencia aquest canvi a nivell poètic. I és que integra diverses tradicions —sobretot algunes de bandejades pel Noucentisme, com el romanticisme o el modernisme— i formes —decasíl·lab, sonet, cançó— per plantejar com les imatges culturals condicionen la relació de la consciència humana amb la realitat provocant-ne l'evasió —«Història», «Tragèdia marítima», «Somieig»— o un cert coneixement —«Notícia del temps», «Plaça», «Lletra d'amor», «Alba i nit». El conjunt del llibre pot ser llegit com un joc de nens —d'aquí el títol i motiu explícit d'alguns poemes— que somien a través de la cultura temps irreal. Un joc que parteix l'experiència humana en evasió i realitat, «records que no es mouen» i «presència», «somni» i «lluita», «elegia» i «vida». És en aquests mateixos termes que Teixidor havia revisat la literatura dels anys 20 en la seva crítica, destacant-ne el «gran desig d'evasió», el «gust que tots hem tingut per paradisos més o menys falsos»,¹⁰⁹ i contraposant l'«emmirallament» de la realitat a aquesta «evasió».¹¹⁰

Per aquesta via, Teixidor anà desembocant en concepcions poètiques i de relació amb la tradició compartides amb Riba, Foix i Manent. Per això fou l'únic poeta jove incorporat a la redacció de *Quaderns de Poesia*, formada per aquells tres poetes, Garcés i Teixidor. A més, ja en la seva obra posterior, Teixidor realitzà aquesta actualització de la tradició amb un tipus de poema molt més típicament postsymbolista: la recreació d'un objecte d'art preexistent —com en la secció «L'espectador intervé» de *Camí dels dies* o «Dos planys» de *Quan tot es trenca*.

Aquesta manera de concebre les relacions amb la tradició tingué moltes altres conseqüències. La primera i molt òbvia fou la diversitat estilística que mostren els

¹⁰⁹ J. TEIXIDOR, «Literatura de postguerra», *La Publicitat*, 17-XI-1933.

¹¹⁰ J. TEIXIDOR, «Direccions de poesia», *La Publicitat*, 31-I-1934.

postsymbolistes en funció de les tradicions a partir de les quals decideixin construir formes i sentits. Salta a la vista la distància estilística entre *Estances* i *Gertrudis*; però també entre llibres d'un mateix autor com *La paraula en el vent*, *Auques i Ventalls* i *Nabí*, o *KRTU*, *Sol, i de dol* i *Les irrealis omegues*; o, encara, dins d'un llibre d'un mateix autor com *Imitació del foc*.

A més, però, això també provocà que molts poemes postsymbolistes fossin reelaboracions explícites de poemes anteriors («Ventall: a penes a la Mallarmé», «A una dama que es pentinava darrera una reixa en temps de Vicenç Garcia», «Temes de la lírica nàhuatl»...); o que aquests poetes concebessin la traducció com un acte de creació. Ambdues activitats, reelaboració i traducció, són tria, apropiació i combinació d'elements ja cristal·litzats. Per exemple, *Cants d'Abelone* s'obre amb la traducció d'un poema cantat per aquest personatge rilkià que entra en relació indestriable amb la resta de poemes del llibre, compostos per Vinyoli. De la mateixa manera que cinc dècades abans de la publicació d'aquests, a *L'Ombra i altres poemes*, Manent havia construït una seqüència de poemes propis i una de traduccions —de Shakespeare, Blake, Rilke i de la Mare— que funcionaven com un tot unitari.

Ja el 1918, Riba elogiava el poeta traductor perquè assegurava «la venturosa continuïtat de la nostra poesia», contribuïa a construir «un patrimoni de tradició infal·lible»:

els tresors de les races i de les èpoques es renovellen en català, i en ells trobem els catalans una plenitud d'història de l'esperit que, ultra compensar-nos dels segles de silenci, pot fer-nos obrir un nostre futur imperi de cultura.

Perquè, quan la traducció és creació, no és crida d'ajut, sinó conquesta per a la col·laboració que significa l'imperi. Cal notar, efectivament, que aquesta obra de traduccions, en tant com és empresa extensa, sostinguda, unànime dels nostres poetes, s'inicia i va desenrotllant-se en inefable, però no misteriosa, coincidència amb l'ideal imperialista català. El qual és per a nosaltres, més que fer una pàtria per a diverses gents, fórmula jurídica, fer una pàtria de diverses gents, fórmula d'incorporació cultural, és a dir, de traducció.¹¹¹

Paral·lelament, Folguera veia la «tasca de traductor de Riba» «com una obra de creació».¹¹² De fet, aquesta concepció postsymbolista de la tradició és indestriable del nacionalisme o, almenys, de la defensa i pràctica d'una llengua determinada: només des d'aquesta es pot construir una tradició de significacions, de sentit, i, per tant, de coneixement. Com que són tan conscients que poesia és tradició perquè només així pot ser significació assumeixen la pròpia llengua i el tram de sentits, formes i convencions

¹¹¹ C. RIBA, «Elogi del poeta traductor», *La Veu de Catalunya*, 31-VIII-1918.

¹¹² FOLGUERA, *Les noves valors de la poesia catalana*, p. 92.

que aquesta ha creat al llarg dels segles i els homes. El poeta, escriu Carner al final del pròleg a *La inútil ofrena*, «té, com un diamant dins un sac de coses per al drapaire, una gemma dura i bella, que és l'orgull d'escriure en català». Traduir al català implica contribuir a construir, crear, aquest coneixement perdurable, aquest «tresor», «diamant», «gemma» «infal·libles». És el coneixement poètic produït en la llengua el que perdura, no pas tota la resta de coses, que van al drapaire. Perquè només la forma específica que és una llengua pot tenir un contorn precís eternament viu i sempre renovat en la gent que empra aquella llengua.

Així és com concebia el mateix Riba la seva tasca de traductor (repassada a MALÉ I PEGUEROLES, 2006): com una recreació feta «en funció de la llengua a la qual tradueix, però no sotmetent-se a l'estil que imposi ella, sinó creant en ella un estil: és el que ja fa tot poeta per superar la relativitat amb què la comuna llengua el vol trair».¹¹³ En efecte, tal com ja havia escrit ell mateix, la poesia neix «de l'acceptació plena, sense reserves, del llenguatge en ell mateix, en la seva essència i amb la seva insuficiència».¹¹⁴ Perquè només així pot procedir a superar-la. I això és el mateix que fa en traduir: parteix d'una forma cristal·litzada i una llengua insuficient, relativa, i del combat que neix d'aquesta oposició, sorgeix un estil, una superació de les coaccions de l'idioma. Semblantment, en parlar de les versions de poesia xinesa finalment aplegades a *Lluna i llanterna* (comentades a OLLÉ, 1995), Carner confessà que, com en la creació poètica postsimbolista, no hi cercava pas la diferència d'orient, l'exotisme, sortir d'ell mateix, sinó, al contrari, la creació de la pròpia llengua com a coneixement del comú humà:

El meu joc no ha estat sinó de filtrar-me a través d'una influència. De passejar-me per la meva cambra —tanmateix la meva cambra— tot fent veure que em passejava pel jardí brodat d'un gran xal de seda. O bé, si voleu, de veure'm al mirall d'incògnit. I he triat aquest joc, en el fons, perquè no m'interessaria gens, personalment, de jugar a un joc oposat, ben modern: de cercar, amb corrosius que llevessin tot el que tinc de comú o de compartit, fins al substrat del jo: obac, inarticulat, obtús.¹¹⁵

El mateix pot dir-se del cas més visible de poeta traductor postsimbolista. Manent fou tan conegut per la seva obra de poeta com per les seves versions de poesia xinesa i anglesa. Perquè tant *L'aire daurat. Interpretacions de poesia xinesa*, com

¹¹³ C. RIBA, «Nota preliminar a una segona traducció de l'Odissea», dins HOMER, *L'Odissea*, Barcelona: [Societat Aliança d'Arts Gràfiques], 1948, p. 11-17.

¹¹⁴ RIBA, «Els poetes i la llengua comuna».

¹¹⁵ J. CARNER, «La passejada pels brodats de seda. Inspiracions xineses amb una Confidència introductòria», *La nostra terra*, núm. 55 (juliol de 1932), p. 256-277.

Versions de l'anglès o *Com un núvol lleuger. Més interpretacions de lírica xinesa*, tot i ser antologies de poesia estrangera, constitueixen obres autònomes, escrites amb plena consciència del context històric en què es donaven i constructores de noves formes, símbols i sentits per a la tradició catalana (MARRUGAT, 2009a).

No és pas per casualitat que *L'aire daurat* té un títol unitari el sentit del qual es construeix al llarg del llibre —l'aire, vent atenuat, és una suavització de les forces vitals que, a més, adquireix una patina del material perdurable per excel·lència, l'or, fent referència així a la transformació del mutable en etern, de la vida en poesia, forma que fa visible allò que no ho és (l'aire) i, per tant, dóna consciència a allò que no en té (la vida). S'obre un «Matí» amb el so d'un «clarí» i es tanca una «Nit» amb el so dels «clarins», remarcant així la unitat estructural del llibre. Els temes que tracta són sempre els mateixos —la relació entre home, consciència i realitat, la reconstrucció de l'experiència vital en el llenguatge, o la percepció de la unitat en la diversitat del món. I hi apareixen recurrentment uns mateixos símbols que van construint un sentit unitari —vent, riu, perfum, flors, lluna, poesia. D'altra banda, molts dels símbols, motius i recursos formals que s'hi empenen no es diferencien gens dels d'altres poemes de Manent que no són traduccions.

A més, com Carner, Manent —ho declara en el pròleg del llibre— no cerca en la poesia xinesa la diferència, sinó «la unitat bàsica de l'esperit humà». Semblantment, *Versions de l'anglès* es construeix com una investigació sobre la poesia feta des de la mateixa poesia amb l'objectiu de trobar els punts comuns de la poesia de tots els temps i, per tant, l'essència d'aquesta, allò que li és propi i exclusiu, i, per tant, la defineix. Construïa així una línia de tradició que quedava incorporada a la catalana i, doncs, a partir de la qual podien crear-se més significacions, més formes, més coneixement específicament poètic.

D'aquesta manera, la poesia postsimbolista creava un llenguatge específic autònom que només podia entendre's en relació a una complexa xarxa de significacions formada, en primer lloc, per la tradició poètica. Però, a partir d'aquesta, cada poeta crea també el seu llenguatge mitjançant recurrències i repeticions en la pròpia obra i mitjançant la identificació amb obres d'altres contemporanis —i, per tant, apel·lant-les des del propi llenguatge poètic. Per desxifrar la complexitat semàntica d'un poeta cal recórrer al sistema creat pel conjunt de la seva obra que, en efecte, parteix de la tradició, però s'identifica amb alguns contemporanis i desenvolupa els propis sentits. Com ja hem vist, és un exemple molt clar d'això el significat del mot «joia» en la poesia de

Riba, derivat de Schiller o Maragall, però desenvolupat de manera pròpia a les *Estances* i en la resta de l'obra ribiana (JUNYENT, 1985). També hem vist amb exemples detallats com Vinyoli es creava un llenguatge molt clarament derivat de contemporanis com Riba, Manent i Rosselló-Pòrcel. I no és pas menys evident que aquest darrer es crea un llenguatge en relació a Riba.

També hem vist l'exemple dels mots «estimada», «abril», «rossinyol» o «vaixells» en la poesia de Carner, Riba, Manent i Rosselló-Pòrcel. No es refereixen a l'objecte material que denoten sinó a les connotacions que han rebut al llarg de la tradició literària. Això va produir la confluència de molts poetes postsimbolistes en l'ús d'uns mateixos símbols que, a mesura que s'utilitzaven més i més, s'anaven carregant més i més de significacions. És el cas de la «rosa» com a símbol de la vida i de les possibilitats latents de la paraula en relació a la vida (BALAGUER, 1991: 34-35); del foc com a símbol de la realitat constantment canviant, vital, inaferrable (BALAGUER, 1991: 10-14); de l'àngel i l'infant com a símbols del poeta (BALAGUER, 1991: 21-33); del peix, el mar i el vent com a símbols, respectivament, de l'ésser humà, la immensa realitat informe i les forces vitals desfermades (MARRUGAT, 2008); del nu com a símbol de la sensualitat humana depurada en la forma de coneixement que n'és la poesia (BALAGUER, 1991: 52-54); de mites clàssics com Narcís —símbol del poeta que analitza introspectivament la seva condició d'home— o Orfeu —símbol del poeta que uneix el món dels vius i el dels morts—; de mites bíblics com Jacob, símbol de l'home enfrontant-se a la força superior de l'àngel per crear el poema.

Ja hem vist com Valéry havia emprat el mite de Narcís de maneres diferents en la seva època simbolista i la postsimbolista, i com també ho féu Riba. Orfeu és un mite essencial als *Sonets a Orfeu* de Rilke, a la desena de les *Elegies de Bierville*, o a *El Callat* i *Realitats* de Vinyoli. Prenguem, però, ara, com a exemple el cas de Jacob i l'àngel. Carner el va emprar en el pròleg a *La paraula en el vent* per definir la poesia en termes ja postsimbolistes. «La poesia lírica és un combat, el més alt de l'esperit, com el de Jacob i l'àngel. És el combat essencial entre la inspiració, que és potencialment infinita, i el geni, que és característicament limitat», escrivia. La poesia quedava així presentada no com una fórmula estàtica, sinó com un procés dinàmic sempre canviant, sempre renovat, que requereix un gran esforç. És la lluita per ampliar les limitacions humanes: una vida concreta, una llengua plena d'insuficiències, unes percepcions predeterminades, una sensibilitat condicionada, etc. La figura de Jacob, en tant que home, comporta l'assumpció de totes aquestes limitacions, però també la voluntat de

superar-les, ja que lluita contra un ésser superior, sobrehumà, l'àngel. Finalment, sobreviu al combat i pot continuar el seu camí. Talment el poeta segons el postsimbolisme: és un home comú que, tanmateix, quan entra en el terreny de la poesia, s'enfronta a l'inhumà, a l'absolut, al permanent. Però sobreviu. I ofereix la lluita, la poesia, a la resta d'homes. El poeta, doncs, viu escindit, en tensió, entre dues realitats — la contingent i la transcendent, la temporal i la intemporal, la relativa i l'absoluta. Per això s'identifica amb la figura de Jacob.

Immediatament la reprengueren en aquest sentit la majoria dels poetes postsimbolistes. Riba la remarcà en la ressenya que va fer de *La paraula en el vent* en destacar «una potència, immesurable en Carner, d'abraçar totes les coses en totes les llurs misterioses i sorprenents relacions, al costat de la torturadora clara presència a la contínua batalla d'això que hi ha en nosaltres —potser millor diríem “fora” de nosaltres— de limitat, i això que hi ha en nosaltres d'infinít i diví».¹¹⁶ Així, ja el primer llibre d'*Estances* presenta la poesia com una lluita en aquest mateix sentit. El primer poema —de fet, escrit i publicat el 1913, abans de la publicació del llibre carnerià— afirma: «no vulguis calma en ton oblit, oh ment, / oh folla que has gosat mirar-te nua». En efecte, la ment que es vol conèixer a través de la poesia no ho farà mai en la calma perquè la poesia és una lluita. Així la planteja Folguera, amb mots gairebé calcats del pròleg a *La paraula en el vent*, en els primers versos d'*El poema espars*: al lector, hi afirma, «li oferesc la persistent baralla / que es lliura pura dins mon esperit». Versos molt semblants als que també escriví Riba a *La paraula a lloure*: «Jo prenc entre mes mans la nua criatura, / filla de ma batalla pura; / i ella em frem dins les mans i canta» (RIBA, 1988: 402). En aquesta mateixa línia, el segon llibre d'*Estances* s'obre amb una invocació a la figura de l'àngel, «missatger entre Déu», l'absolut, «i el nostre pensament», els límits humans. El poema 24 hi presenta la lluita entre aquest i el poeta —«l'àngel i jo. Hem lluitat braç a braç». Encara més significativament, l'«Art poètica» que inclou compara els assoliments del poeta home amb l'«àngel nu». I *Tres suites* planteja de nou la creació poètica com «un cerebral combat». Rosselló-Pòrcel, que a *Quaderns de sonets* s'havia referit a la poesia com «la brega i la lluita constant», a «El captiu», d'*Imitació del foc*, presenta el poeta cara a cara amb l'«Àngel», que «baixa del cel amb el glavi a la mà». També a «Ardent himne» baixen «damunt les escales del vent» els àngels. El poema sobreposa la lluita amb l'àngel a un episodi anterior de la

¹¹⁶ RIBA, «*La paraula en el vent*. Al marge d'un llibre d'en Josep Carner».

vida de Jacob segons el *Gènesi*, el somni durant el qual veu una escala entre la terra i el cel per on pugen i baixen els àngels de Déu. «Ardent himne» és aquesta presa del món pels àngels, per l'absolut, pel somni, per la poesia. Tot s'incendia i pren forma de combat mentre el poeta s'identifica amb la figura de l'àngel (BALAGUER, 1981: 37-40). Per la seva banda, Vinyoli inclou a *El Callat* el poema «Nit de l'àngel»: «he lluitat amb un àngel / d'inusitat ardor / —ell gran i fort, jo temerari—, / vingut a mi perquè participés / d'allò més alt que salva». Altrament, ja ha quedat apuntat que la figura de l'àngel i la tensa relació de l'home amb la plenitud terrible que representa és un dels punts centrals de les *Elegies de Duino* de Rilke. Per bé que aquest, més pròxim al simbolisme, no empra la figura humana, Jacob, i aspira a la inhumanitat absoluta de l'àngel, de la poesia, de l'art —com veurem més avall, això li retragueren diversos postsimbolistes l'ús de la figura de Jacob per part dels quals pot llegir-se com una resposta a aquesta aspiració inhumana, encara molt lligada a l'art per l'art. Finalment, Valéry (1957: 205-206) titulà una prosa seva «L'àngel», figura en la qual presentava en conflicte els límits del coneixement humà i el coneixement total, les llàgrimes del dolor i la llum eterna, el rostre accidental impur i la «substància espiritual meravellosament pura», la natura inexacta i l'essència absoluta, el defecte i la perfecció, la comprensió i el saber.

Paradoxalment, aquesta càrrega simbòlica constant de la llengua convertí una poesia que es volia un valor col·lectiu compartit per tota la societat en un producte artístic per a minories cultes. La poesia postsimbolista «ja no pressuposa una afinitat de sensibilitats», com la simbolista, «sinó una afinitat de cultura» (BALAGUER, 1998a: 130). Això va fer que fos considerada una poesia per a iniciats o «feliços pocs». L'expressió feia referència a la dedicatòria «To the Happy Few» que Stendhal posà al final del llibre primer d'*El roig i el negre*, i al discurs d'*Enric V* de Shakespeare (IV, 3) del qual provenia —«we few, we happy few, we band of brothers». Riba la va assumir emprant-la per identificar una comunitat reduïda capaç de comunicar-se a través d'una amplíssima cultura, de reconstruir constantment la tradició:

¿Qui ha parlat de comitès que triïn, compilin i proposin al públic els valors a admirar? El comitè existeix, per bé que no amb el caràcter oficial, mixt, visible i gairebé comptable —vull dir obligat al rendiment de comptes— que somien per a ell els ressentits i els ingenus. És el comitè dispers i invisible, però tanmateix real, dels “feliços pocs”, que amb informació, intel·ligència i gust, lliures per a descobrir sentits nous en uns versos d'antany, contrastant i reexaminant, quan no examinant

per primera vegada, confirmen o redrecen de generació en generació la categoria de clàssica a tal obra o a tal producció entre els milers de rebudes en llegat.¹¹⁷

Aquests «feliços pocs», a més, adquirien un valor ètic en la Catalunya de postguerra. En el prefaci a la segona edició de les *Elegies de Bierville* Riba explica que «les han conegudes uns lectors plens, jo no diré de la ventura, però sí de l'orgull d'ésser pocs». Els feliços pocs d'una literatura llavors perseguida afegien al fet de compartir una cultura l'orgull de col·laborar en la seva supervivència. Al coneixement de la codificació d'un llenguatge específic com és el de la poesia postsimbolista de Riba, els lectors de les *Elegies de Bierville* hi afegien un principi ètic.

Vinyoli assumí l'expressió i obria *Tot és ara i res* amb un poema que, al costat d'una referència a Shakespeare, parlava dels «feliços pocs / als quals el cor mai no se'ls vol morir». El mateix llibre contenia un poema titulat «*Happy few*» que precisament distingeix «els feliços pocs» de «els forts»: els primers s'obren de bat a bat davant l'experiència de la vida que no els destrueix; els segons «hi cremen de totes totes / sense deixar ni cendres».

Carner i Manent, tot i la senzillesa aparent de la seva poesia, també la cultivaven des d'aquest culturalisme extrem. Per això Bofill i Ferro (1956: 14-15) podia parlar en termes de «feliços pocs» d'una poesia aparentment tan simple com la de Manent:

S'hi va per uns camins poc fressats, solitaris, recollits, ja que no són gaires els gustadors d'una poesia tan intrínsecament, tan desinteressadament "poesia". No són gaires, però, certament, els més experts, els més apassionats cercadors de coses belles.

Només els iniciats saben, entre la frondositat de la tanca, trobar la misteriosa entrada. Són els qui ja han somniat a l'ombra dels roures shakespearians, i han escoltat sota cels irrealment cantar l'alosa de Shelley i el rossinyol de Keats.

Igualment, Valéry considerà que les pròpies recerques poètiques eren «terriblement difícils i que la seva utilitat només pot manifestar-se a esperits ben poc nombrosos» (VALÉRY, 1957: 1290).

Com a conseqüència d'aquestes relacions amb la tradició, el poeta postsimbolista adquiria la responsabilitat social de ser el dipositari viu, present, del passat, i projectar-lo vers el futur. T. S. Eliot afirmava que «el passat hauria de ser alterat pel present tant com el present està dirigit pel passat. I el poeta que és conscient d'això serà conscient de grans dificultats i responsabilitats» (ELIOT, 1951: 15). *Responsibilities*, diu Eliot. Aquest és el títol de la primera obra plenament

¹¹⁷ C. RIBA, «Nota preliminar», dins J. MARAGALL, *Antologia poètica*, Barcelona: Selecta, 1954, p. 13-24. Vegeu també la ja citada «Nota preliminar a una segona traducció de l'Odissea» i la nota preliminar a SÒFOCLES, *Tragèdies*, Barcelona: Alcides, 1951, p. 9-14.

postsimbolista de Yeats (*Responsibilities*, 1914), que s'obre amb un poema en què el poeta assumeix el llegat dels avantpassats i s'hi dirigeix per tal de construir el futur. Perquè el poeta que es planteja així una tasca essencialment lingüística és el dipositari i treballador dels lligams de la col·lectivitat que comparteix una llengua. «La pàtria és en la voluntat» i «la seva sola declaració segura és el llenguatge, l'instint més poderós d'un poble, aquell que li imposa d'organitzar-se doblement en protagonista dels seus destins i en afluent no pas anònim de la cultura de tot el món». La pròpia llengua és la de la comunitat i, per tant, «a cap mestratge no arribarem regalant a algú d'altre la nostra responsabilitat».¹¹⁸ Aquestes responsabilitats foren sentides amb especial profunditat pels postsimbolistes catalans en la postguerra —acabem de veure com llavors Riba convertí els «feliços pocs» en els orgullosos d'ésser pocs. Recordem que, des de l'exili, Carner acabà assimilant el poeta postsimbolista a Moisès, responsable del seu poble. En aquest mateix sentit, Riba escrivia:

“Ésser rei del meu ramat” (Quasi elegia). Dur-lo, governat i unit, cap a alguna banda on es pugui péixer i acréixer. Cap al passat, pel prat ombriu dels records vivents, renovant els moments vitals que ens han fet el que som en el punt angoixós de la meditació; o cap a la nostra realitat futura, dibuixada per l'esperança.¹¹⁹

El poeta com a Moisès o Jesucrist no pas visionari ni superior —com en el simbolisme—, sinó guia del seu ramat, del seu poble, cap al passat, on s'alimenta i des d'on creix cap al futur. Igualment, J. V. Foix, que revisà constantment la història des de la poètica postsimbolista, conscient que en la poesia és on resten els valors que el progrés —i, més endavant, la guerra civil— destrueix, assumí que «el poeta és, malgrat ell mateix, i per a sempre, el gran responsable» (BALAGUER, 2006).

3.4. La poesia com a mitjà de coneixement

El poeta postsimbolista, doncs, es proposà d'anul·lar-se com a individu per tal d'assumir la veu de la col·lectivitat passada i present, nacional i humana, i emprar-la per vehicular continguts poètics —ço és, indistriablement lligats a uns procediments expressius determinats, però no anul·lats per aquests. La poesia esdevenia així un mitjà específic de coneixement de l'ésser humà —concepció derivada d'una línia del simbolisme que havia considerat la intuïció com un mitjà supraracional de coneixement propi de la poesia i, alhora, oposada a una altra part del simbolisme per a la qual la

¹¹⁸ J. CARNER, «Per al meu fill», *La Publicitat*, 26-I-1934.

¹¹⁹ C. RIBA, «D'una carta a l'autor», dins R. PERMANYER, *Més enllà dels sentits*, Barcelona: Óssa menor, 1953, p. III-XI.

poesia era un mitjà d'expressió de l'inefable humà i còsmic. Si la física té per objecte el coneixement dels fenòmens naturals; la química, el de les substàncies materials; la medicina, el del cos humà i tot allò que l'afecta; o la matemàtica, el dels nombres; per a la poètica postsimbolista, la poesia s'ha de situar al costat d'aquestes ciències —no pas en contra, ni per sobre, ni en inferioritat— per tal de produir un coneixement sobre l'àmbit que li és específicament propi. Com que la poesia és un enunciat lingüístic que emet un subjecte per tal de representar-se a si mateix o al món, l'àmbit de coneixement específic del poeta és el de les relacions que l'ésser humà estableix amb el món i amb si mateix a través del llenguatge.

Això també comporta una clara idea del lloc que ha d'ocupar el poeta en la societat: ja no és, com el simbolista, un marginat en contra del seu entorn —un «poeta maleït» a la manera de Verlaine o Rimbaud, o un poeta del mal a la de Baudelaire—, sinó que el poeta postsimbolista és un treballador més del coneixement, com ho poden ser un físic, un químic, un metge o un matemàtic, cadascun treballant amb eines específiques en un àmbit específic —cap dels quals no és superior ni marginal respecte dels altres. Només aconseguirà mantenir la seva autonomia, i, per tant, produir autèntic coneixement no coaccionat per cap factor extern, si es manté incontaminat de tot allò que és aliè a la seva tasca —voluntat de fer diners, recerca de la fama, militància política, etc. Ja els artistes que Rilke proposà com a models a través del protagonista d'*Els quaderns de Malte Laurids Brigge* ho eren en tant que es mantenien allunyats del traüt mundà de la ciutat moderna (Jammes), del soroll enganyós de la realitat material i dels mercaders de la música (Beethoven), de la fama (Ibsen). Eren, com el mateix Rilke, «els solitaris», però ja no en el sentit simbolista de marginació. Carner assumí exactament el mateix en integrar-se en la seva societat però mantenint l'autonomia absoluta de la poesia, que «és l'obra més perfecta del món en el sentit que és la menys tributària de la contingència» —uns mots que Foix i Manent repetirien fins a la sacietat.¹²⁰ Això el duia a una posició totalment contraposada a la de romàntics i modernistes, que ell mateix denuncià com a desfasada:

No trobarem el literat en aquella situació d'hostilitat sistemàtica en la qual se'ns descriuen els romàntics, vociferant contra llur temps, malaurats, decebut, incompresos, víctimes, els braços alçats contra les al·lucinacions nocturnes i els cabells estarrufats per la grapa fatídica de les tempestes. Això fou un posat artificial i de moda, generalment una màscara de la desviació o l'egoisme.

Mes si avui que, amb justícia, hem dit tant de mal del romanticisme, algú encara volgués renovar aquella tradició costosament esvaïda, trobaria el malastre i la

¹²⁰ CARNER, «La dignitat literària».

mort artística en son ridícul histrionisme; que l'esperit no vol ésser udolat i un malcontentament que s'ha de posar de puntetes per a semblar indignació esmussa la paciència del mateix Mefistòfil. El malcontentament romàntic provenia de creure's el poeta un origen diví no reconegut, i que la poesia era una missió incomparable que eximia de deures. Avui, no sense alguna resistència, però amb tota equitat, es torna al sentit clàssic: es combat, fins i tot, la professionalitat de l'art, s'implora de l'artista el repòs d'una normalitat, és més, se li fa entendre que li convé mostrar son valor donant gràcia a ço que és normal, rejuenint la llei comuna dels homes.¹²¹

Per la seva banda, Valéry menystingué els conceptes d'inspiració i geni, i els seus textos teòrics són plens de comparacions del treball de poeta amb els d'arquitecte, enginyer, matemàtic o dissenyador (HYTIER, 1970: 124-153). Eliot afirmà que en la despersonalització pròpia de la poesia, aquesta «s'acosta a la condició de ciència» (ELIOT, 1951: 17). Teixidor parlà de «l'absolut matemàtic de la paraula poètica».¹²² En un article de 1928, Guillén remarcava que el poeta es movia necessàriament al marge de l'activitat econòmica moderna —tot i que, precisava amb uns mots iguals als de Canrer, no a la manera simbolista: «el poeta marginal, sumptuós o esparracat, ja és una figura que només queda en el guardaroba mitològic» (GUILLÉN, 1999: 292). Malgrat que la dedicació poètica era un «treball» que ell mateix identificà amb la «matemàtica» i la «química», si bé en aquella hi ha «unes altres coses humanes» que no són en aquestes (GUILLÉN, 1999: 741). Però fins i tot acabà reconeixent que «l'art abstracte, la geometria, la matemàtica [...] això és humà!», com ho és la poesia (GUILLÉN, 1983: 20): «Góngora és tan fosc com... Einstein, és a dir, el *Polifemo* és tan clar i tan precís com la teoria de la relativitat» (GUILLÉN, 1999: 344). Aquesta és, de fet, la imatge del poeta postsimbolista i la funció de la poesia contemporània que T. S. Eliot va considerar que inaugurava la poesia de Valéry:

Valéry, de fet, va inventar, i va imposar sobre la seva època, no tant una nova concepció de la poesia com una nova concepció del poeta. La torre d'ivori ha estat proveïda com un laboratori [...]. El poeta és comparable al físic matemàtic, o al biòleg o químic. Acomplirà el rol de científic tan estudiosament com ho va fer Sherlock Holmes. [ELIOT, 1958: xviii-xx].

En tant que la poesia era, doncs, aquest mitjà de coneixement també se sotmetia a l'autoanàlisi. D'una banda, perquè no es pot produir coneixement sense la plena consciència de l'eina que s'utilitza per conèixer; de l'altra, perquè la poesia és llenguatge i aquest era una de les realitats principalment analitzades pels postsimbolistes. Tal autoanàlisi es féu molt sovint des dels mateixos poemes —la poesia

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² TEIXIDOR, «Com un pròleg».

és un dels temes cabdals i constants de les obres postsymbolistes—, però també des de la crítica.

Aquesta funció de la poesia l'establí des de ben aviat l'obra de Carner. Ja *Verger de les galanies* (1911) i *Les monjoies* (1912) situaven molt explícitament la poesia en «el nostre pensament»,¹²³ entre les representacions lingüístiques que es fa la consciència humana del món per tal de donar-li un sentit, comprendre'l i relacionar-s'hi — l'estimada no hi és present com a dona, sinó com a imatge lingüística d'una dona generada per la ment de l'enamorat.¹²⁴ Aquestes representacions són la realitat en què es desenvolupa la vida humana i l'àmbit en el qual la poesia pot produir el seu coneixement específic. De fet, la poesia de tots els temps forma part d'aquestes representacions —i aquesta és una altra de les raons per les quals el postsymbolista l'analitza i la recrea. *La paraula en el vent* ho formulà de manera ja molt sistemàtica en plantejar-se com un coneixement de l'existència de l'individu en el temps mediatitzada per imatges fixes —paraules, records, narracions, poemes— que extreuen la consciència d'aquell de l'esdevenir constant que és la realitat.

Fou aquest un procés i un resultat molt influents per a Riba. Ja en el primer llibre d'*Estances* situà la poesia en aquest mateix àmbit del coneixement —s'hi proposa l'anàlisi de la «ment» mirant-se a si mateixa, les pròpies abstraccions, imatges o construccions ideals, i com aquestes entren en relació amb la realitat de fora a partir del tema cabdal de la poesia carneriana i de tots els temps, l'amor. Fins la represa ausiasmarquiana amb què en construí una part ja havia estat feta també per Carner¹²⁵ —i seria molt important per Foix (CARBONELL, 2000). Malgrat que els estils d'ambdós poetes acabarien diferint, per tots dos la poesia fou un mitjà de coneixement en iguals condicions. Riba exposà amb plena consciència com s'havia assolit progressivament aquesta funció. Fou necessari «el triomf de la curiositat sobre el lirisme», «l'objectivació» per damunt de «la turbulència del cor»; així el poeta «coneix els homes com a homes, independents d'ell».¹²⁶ I ho fa des d'una poesia que ha de tractar els mots com elements naturals a partir dels quals «obtenir meravellosos, exactes compostos

¹²³ «A Pal·las Atenea», primer poema de *Les monjoies*.

¹²⁴ «On l'havia coneguda / jo no sé, ni com se diu. / [...] / Jo no sé ben bé com era, / però vaig amar-la tant! / Quan l'amí, de qual manera / l'aniria imaginant? / Sos llavis eren vermells? / Jo, en la meua fantasia / quin color senyalaria / llavors a sos cabells?» («Història i pregària d'amor»); l'amor no més que «un vers que en l'aire flota» («Oh, amor, nat en aquesta primavera...») i l'estimada una «visió lleugera» «enquimerada de mos versos» («Està enquimerada de mos versos...»).

¹²⁵ Vegeu «Com un esclau (qui en el festí camina...)» a *Verger de les galanies*.

¹²⁶ Vegeu: C. RIBA, «*Les planetes del Verdum*», *La Veu de Catalunya*, 6-X-1918; i RIBA, «*Les absències paternals* de J. M. López-Picó».

químics; no meres barreges mecàniques, per ben vitals que li reïxin»; una poesia que, lluny del biografisme, ha de trobar «la coneixença, la claror i el coratge».¹²⁷ Perquè el poeta és com un científic que coneix racionalment des del seu àmbit específic. Des de la poesia i en la poesia es produeix «un èxtasi de coneixença», llegim a *Tres suites*. Riba considerarà la poesia «com una experiència, com un mètode de pensament i de coneixença; de descoberta de mi mateix i del món; de veure'm a mi mateix present en una estructura que em reproduïx en la meua relació amb “aquest dolç nostre regne terrenal” i en la meua doble natura física i espiritual alhora».¹²⁸

De manera semblant, Manent assumí les paraules d'un crític que afirmava que «l'artista vindria a fer, per als sentiments i els actes de l'home, el que l'home de la ciència fa per als fenòmens físics i naturals». I considerava una «conciliació genial» la que trobava entre «l'art i la ciència» i «la raó i la poesia» en l'obra de Proust.¹²⁹

Per la seva banda, ja al principi de la seva trajectòria, Foix va traduir un text en què s'equiparava ciència i literatura «per tal com el mètode llur és el mateix».¹³⁰ És més, Foix arribà a plantejar com a model de relació amb el propi treball intel·lectual no pas la figura d'un poeta, sinó la del filòsof racionalista Spinoza.¹³¹ Com ha de fer el poeta, Spinoza es devia a la ciència amb amor lliure de passió —és a dir: amb voluntat objectiva de coneixement—;¹³² era totalment independent dels poders polítics i religiosos que l'envoltaven;¹³³ es guanyava la vida amb una activitat que no tenia res a veure amb la filosofia, de manera que aquesta no quedava contaminada per interessos aliens;¹³⁴ es dedicava a la filosofia desinteressadament no només a nivell econòmic sinó de glòria personal;¹³⁵ «visqué com un anacoreta», lluny de la dependència dels béns

¹²⁷ C. RIBA, «Trenta poemes de Millàs-Raurell. II», *La Veu de Catalunya*, 22-VII-1919; C. RIBA, «La darrera evolució de la poesia lópezpiconiana», *La Nova Revista*, núm. 1 (gener de 1927), p. 37-43.

¹²⁸ RIBA, «Sobre poesia i sobre la meua poesia».

¹²⁹ M. MANENT, «Proust, per Samuel Beckett», *La Veu de Catalunya*, 4-X-1931.

¹³⁰ J. V. FOIX, «Les revistes», *La Revista*, vol. IV, núm. 66 (16-VI-1918), p. 214-216.

¹³¹ J. V. FOIX, «El 250è aniversari de la mort de Benet Spinoza», *L'Amic de les Arts*, núm. 11 (28-II-1927), p. 14-15.

¹³² «En inspirar-li l'amor per la ciència l'alliberà de la seva passió i li preparà un esdevenidor de glòria insospitada».

¹³³ «Aquells seus antics correligionaris que tenien una alta idea d'ell, li oferiren una pensió de 1000 florins no pas perquè retornés a la seva antiga fe ans perquè consentís a reaparèixer a les assemblees que se celebraven periòdicament en llur sinagoga. Spinoza no s'hi avingué; això desvetllà contra ell una animositat furiosa».

¹³⁴ «Visqué de la fabricació d'aquest instrument, aplicant per ventura la llei i les prescripcions dels antics doctors jueus que fixen expressament que no n'hi ha prou d'ésser savi, sinó que cal també exercir-se en alguna art mecànica o professió. Això li permeté de viure amb independència i de dedicar-se a l'estudi i a la meditació».

¹³⁵ «No tenia ambició de fundar cap escola filosòfica i en la filosofia no hi cercava sinó el repòs de l'ànima».

materials, perquè massa diner «em distrauria dels meus estudis i de les meves ocupacions», afirmava. Heus ací el camí pel qual el poeta postsimbolista pot produir coneixement —sempre desinteressat i autònom— en una època en què «tots hem convingut en la interpretació de la poesia dels temps presents com un mitjà de coneixença»:

La poesia té actualment un fi únic: ha vençut el seu localisme, el seu “floralisme” per esdevenir una ètica —no l’ètica—, una filosofia —no la filosofia—, una afirmació independent de la retòrica. Àdhuc s’oposa, ha estat dit recentment, a la filosofia com a mètode nou de coneixença metafísica. L’ambició de la poesia és satisfer-se ella mateixa com a instrument immediat d’investigació. Si intrínsecament és una metafísica, formalment té la seva pròpia física.¹³⁶

Heus ací la raó per la qual Foix afirmava: «no em satisfà d’anomenar-me poeta, ans investigador en poesia».¹³⁷ No perquè, com s’ha afirmat sovint, es lliurés a experimentacions formals avantguardistes de tota mena, sinó perquè emprava la poesia com a «instrument immediat d’investigació», és a dir, com a mitjà per produir coneixement.

Igualment, Vinyoli considerà la poesia com un mitjà autoconscient de coneixement a partir, justament, del simbolisme:

Si una cosa sembla decisiva en el procés de presa de consciència de la poesia en tant que poesia, començat d’una manera deliberada amb Baudelaire i Rimbaud, és el descobriment del seu poder de coneixement, que transcendeix el seu sentit d’art dirigit a la creació d’una obra. Si bé tot poeta, ni que no hi hagi mai reflexionat, parteix en el seu acte creador d’aquest obscur i saborós coneixement vivencial, la plena consciència d’aquest fet va tenir per a la poesia incalculables conseqüències. Per a molts ja no va ser principalment activitat creadora sinó sobretot via de coneixement. No importava ja tant l’obra, la forma, sinó la vivència en la qual aquest coneixement era donat.

Greu error. Perquè, precisa Vinyoli tot comentant i seguint l’obra ribiana, la poesia és, certament, coneixement; però també és, com ja hem vist, forma: «no es pot separar la poesia de la línia de l’art», del treball formal de la paraula. La poesia és un mitjà específic de coneixement que depèn d’aquestes altres seves característiques i, doncs, «el coneixement poètic no és plenament conscient sinó en l’obra feta», «no és previ ni ha de ser pressuposat a l’activitat creadora sinó enviscerat en ells».¹³⁸

Amb tot, el fet que la poesia sigui un mitjà de coneixement racional, no implica la dissolució total del misteri. El «misteri», declarà Ungaretti el 1929, «és irreductible»

¹³⁶ J. V. FOIX, «Poesia i revolució». Vegeu també: J. V. FOIX, «Poesia i coneixença», *La Publicitat*, 26-IV-1933.

¹³⁷ FOIX, «“...En versos ben tallats i arrodonida estrofa”».

¹³⁸ J. VINYOLI, «Carles Riba i el seu concepte de la poesia», *Reduccions*, 31 (octubre de 1986), p. 64-69.

(PORTINARI, 1967: 27). I necessari per tal que es produeixi el coneixement. Sense misteri per aclarir no hi ha il·luminació, coneixement. De fet, la noció de misteri és indestriable de la de coneixement, ja que l'una pressuposa l'altra, la voluntat de coneixement comporta la presa de consciència que existeix el misteri, així com aquest empeny al coneixement: és «l'afany de saber, que eixampla contínuament les dimensions de l'inconegut».¹³⁹ Foix deixà molt clara aquesta qüestió en exposar que el misteri neix de la voluntat de conèixer, existeix perquè aquesta voluntat ha estat la constant de totes les cultures humanes —sense ella no hi podria haver misteri, ja que el misteri és allò que el coneixement defineix com a objecte d'estudi. S'oposava així molt clarament al simbolisme, per al qual el misteri era un absolut inefable immanent la realitat externa al subjecte, no una creació cultural de la voluntat de coneixement d'aquest. Per això el poeta «vetlla pel Misteri, per la seva permanència», «escolta el món misteriós dels ecos, i els reprèn».¹⁴⁰ «La poesia sense misteri és inimaginable, contradiria la seva pròpia essència i la seva finalitat»¹⁴¹ perquè no podria esdevenir un mitjà de coneixement, no tindria objecte. El poeta s'encara amb els «enigmas» «irreductibles» que «Enigmas son y aquí / viven para mi ayuda» (GUILLÉN, 2010: 34). Per això no pretén resoldre'ls de manera racionalment definitiva, ans al contrari, el coneixement que aporta en crea de nous, hi ha sempre un cert misteri en tot poema: «Misteriosamente / Refulge y se ceta. / —¿Quién? ¿Dios? ¿El poema? / — Misteriosamente...» (GUILLÉN, 2010: 94). El mateix poema postsimbolista, doncs, es presenta molt sovint com a «misteri de la paraula cantada»,¹⁴² desemboca en «el Misteri»,¹⁴³ o prové de la percepció del misteri: «la poesia ens espera de vegades al cor del silenci, en objectes, en éssers i concordances que inexplicablement se'ns tornen símbols i semblen condensar el misteri del món».¹⁴⁴ Això no vol dir que el poema sigui un text irracional, incompreensible o irresoluble. Riba considerava que «el misteri és en nosaltres, no en l'obra d'art: ella és, “dura als somnis, com la mà”; entendre l'obra d'art, una escultura, un poema, és deixar-se dominar per aquesta divina duresa».¹⁴⁵

¹³⁹ J. CARNER, «Pensament pur i joc heroic», *La Publicitat*, 5-VII-1932.

¹⁴⁰ FOIX, «Poesia i revolució».

¹⁴¹ RIBA, «Sobre poesia i sobre la meua poesia».

¹⁴² VINYOLI, «Pròleg» a *El Callat*.

¹⁴³ Estrofa final d'«Una nereida», dins *L'aventura fràgil*, de Joan Teixidor.

¹⁴⁴ M. Manent, «Nota preliminar» a *La ciutat del Temps*. Igualment, tal com exposa a la «Nota preliminar» de *L'aire daurat*, Manent s'havia sentit atret pels poetes xinesos perquè «sentien el misteri i l'encís de les coses sense oblidar que, sovint, ni la mateixa màgia poètica no els pot fer revelar llur inefable secret».

¹⁴⁵ RIBA, «Sobre poesia i sobre la meua poesia».

Semblantment, Foix afirmà no creure en «el misteri absolut», però sí en el «meravellós [...] sense que la raó s’hi enfosqueixi», en l’«extraordinari» i en «les figuracions no coherents en aparença».¹⁴⁶

Des d’aquesta mena de formulacions el «misteri» passà a ser una presència constant de la poesia i la teoria poètica de Vinyoli, que tancava *Les hores retrobades* proclamant que la poesia no és només ofici, sinó coneixement del misteri: «amb ulls encesos cal entrar / dins la nit del misteri, / perquè el sagrat, així com l’aire / que bat als ulls, penetri fins al cor». Poc després, al pròleg d’*El Callat*, insistí que vivia «la poesia més com un misteri quasi religiós o com un “exercici espiritual” que com un ofici»; un misteri en el qual es produeix «una imperiosa, rara il·luminació verbal».

El fet que la poesia fos concebuda, doncs, com un mitjà de coneixement, com un camí d’il·luminació —no total— del misteri, provocà que el llibre de poemes postsimbolista tendís a presentar-se de forma unitària com un procés de descoberta, coneixement o investigació, que podia arribar a tenir una estructura molt complexa i perfectament travada —a la manera de precedents simbolistes com *Les fleurs du mal*. És el cas prou conegut dels llibres *Elegies de Duino*, *The Waste Land* o *Càntico*.

Igualment, si *La paraula en el vent* es presentava com «una història planyívola d’amor» es desenvolupava estructuralment com a tal: consisteix en el procés de coneixement de l’experiència vital d’un home des del final d’aquesta, en el qual el lector és situat al primer poema. El segon, poetitza l’inici de tota aquella experiència que els següents van desgranant en termes essencialistes, compartibles, generals, per tal de conèixer la condició humana. I el darrer és un epíleg sobre la voluntat de compartir el coneixement adquirit (MARRUGAT, 2010). Semblantment, el primer poema de la segona part de *L’Oreig entre les Canyes* la presenta com un viatge cap al coneixement de la «font esquerpa, del món inconeguda», de la qual prové l’aigua de la vida i que transforma al qui la troba. En els poemes següents la paraula poètica esdevé instrument de presa de consciència del «misteri» de la vida perquè la veu des de la distància —és «vent que passa en les branques / i se sent xiular tan amunt», la vida és «tempesta» i la poesia «tempesta al lluny» sentida com «una melodia». Fins que, al darrer poema, parla un home que ja ha viscut —ja l’ha omplert «el riu misteriós»— i ara tan sols existeix per a la futura vida del seu fill (AULET, 1991a: 105-107). O bé la primera part d’*El cor quiet*, «Les nits», mostra un procés d’adquisició de coneixement: parteix d’un jo poètic

¹⁴⁶ J. V. FOIX, «Joan Miró 1918», *Serra d’Or*, núm. 163 (abril de 1973), p. 35-37.

angoixat pels interrogants sobre el misteri de la vida i desemboca en la serenitat de l'home madur que es coneix (CABRÉ i ORTÍN, 1985: 10-20). Igual que *Nabí* s'estructura en funció del procés de presa de consciència i coneixement de la realitat i el jo del seu protagonista (FERRATER, 1991). Fins i tot *Poesia* manté una unitat i una estructura (FERRATÉ, 1976) molt semblants a les anteriors i que també apunten el primer i darrer poema del volum. A «Com les maduixes», una nena, Pandara, amb nom imitat del de la primera dona de la mitologia grega, els inicis de la cultura occidental, en plena primavera, cull maduixes que són com el seu món i el del poeta: petit, arbitrat, fet de meravelles i jocs, lluminós, serè, sense mal, fet de paraules renovades que barregen música i sentits. A «Lleialtat», en les darreres hores de l'últim dia de la setmana un jo poètic vell, que ja ha viscut i conegut el món, torna «a la llum clara» de la vida viscuda i reconstruïda en «el record profund» que li dóna sentit: torna a viure en la vida convertida en poema, sentit, coneixement; torna a viure a través del llibre *Poesia* que s'havia iniciat amb aquella «llum clara» evocada a «Lleialtat» que a «Com les maduixes» tenia la forma de «claror» i «llum de bat a bat».

Així mateix, les estructures dels llibres de Riba són part essencial i molt treballada del missatge de descoberta que enclouen. Ja el primer poema del llibre primer d'*Estances* presenta la ment en situació d'autoconeixement a través d'un «cant no dit» encara. És el cant que es va desenvolupant progressivament al llarg del llibre, «el cant roent que ara declina» de l'últim vers. Tot seguit, el segon llibre d'*Estances* comença amb uns versos en què el poeta requereix a l'àngel: «Fes-te'm coneixedor». És l'anunci del procés de coneixement del llibre en tant que lluita amb l'àngel mitjançant la qual el saber humà conquereix nous territoris —així ho planteja, com ha quedat apuntat, l'«Art poètica» inclosa en el mateix poemari. El darrer poema en presenta l'estadi final: el «silenci» on el cant retornarà perquè, des d'aquest, la realitat, en la consciència humana, busca ser dita amb la paraula, prendre-hi un sentit, perdurar-hi —per això el silenci és el centre del cant imminent que permet existir més enllà «d'ésse' a penes i fugir». És un poema, a més, estructuralment paral·lel al darrer del primer llibre i molt clarament escrit en relació a aquest (BARJAU, 1994).

Altrament, en tant que coneixença de l'experiència humana, les *Estances* es plantegen necessàriament com l'anàlisi d'aquesta un cop ja s'ha produït, des del seu final. Exactament igual que *La paraula en el vent*, l'amor hi és pres com a essencialització de totes les experiències humanes i, per tant, el coneixement d'aquestes parteix del final de l'experiència amorosa. El primer poema del primer llibre comença

situant-nos en aquest final: «T'ha enquistat la gràcia fugitiva / d'un desig i ara ets deserta, oh ment». El desig, font de l'amor (tal com mostra el poema 7), ha actuat sobre la ment. Però com tota experiència és fugaç: ha passat i l'ha deixat de nou deserta. En la «soledat» i l'«oblit» actuals, però, «la inquietud» «perdura». La paraula malda per conèixer, per donar forma i perdurabilitat a allò succeït. «Damunt les cendres del desolament», damunt l'experiència ja esdevinguda i morta —ja no foc, sinó cendra—, la paraula poètica, el «cant no dit», serà «el foc sagrat que et perpetua». La poesia es presenta així com l'au fènix de l'experiència: un llenguatge capaç de fer-la renèixer de les pròpies cendres. Perquè la poesia és un ús especial de la llengua que permet recuperar l'experiència des del coneixement i el sentit sense excloure'n tot allò que té de sensual —la poesia és forma capaç de transmetre no només amb el sentit de les paraules. No la substitueix com fa l'ús denotatiu comú de la llengua, la paraula «taula» per referir-nos a l'objecte «taula». Sinó que la recupera donant-li una nova vida més complexa. És per això que segueixen a aquest primer poema dos més de protagonitzats per al·legories de les facultats humanes. Primer, Psique, l'ànima, el pensament; després el Sentit i la Ment, els dos pols de l'existència humana entre els quals es va construint tot *Estances*. S'encarreguen de delimitar la proximitat i la distància que hi ha entre ells i el món, entre consciència i experiència, entre coneixement i vida. Un cop conegut això, apareix ja «Ella», l'estimada idealitzada i l'Amor com a experiència d'experiències i sentit —«Tots els camins del món com la presència d'Ella!», comença el poema 4, on ja la «carn indòcil», la «carn encuriosida», és alliberada, «calla» i es dirigeix cap a la vida immediata: «per tu és el sol d'or i la flor i l'estrella / i la sempre diversa llargària dels camins / i les vides germanes que s'hi mouen a dins». Es recupera així l'amor com a vivència directa del real, però des de la nova vida que li dona la poesia, des d'un foc sorgit de les cendres del passat, que converteix l'amor en Amor. D'aquesta manera, la veu poètica adopta la mateixa perspectiva que la de *La paraula en el vent*: des d'un present que coneix el final de l'experiència es recupera la frescor d'aquella, però no amb la ingenuïtat amb què fou viscuda sense possibilitat de ser coneguda —als poemes 2 i 3, Psique i la Ment parlen sabent com acabarà l'experiència que el jo i el Sentit tot just comencen a viure.

Així, com *La paraula en el vent*, el conjunt del llibre es desenvolupa com una «història planyívola d'amor»: «planyívola» perquè l'experiència hi és exposada des de la pèrdua d'aquesta; «amor» perquè és la representació de totes les experiències; i «història» perquè el procés de coneixement del llibre es presenta explícitament com un

desenvolupament lineal. Així, el poema 1 acaba amb la paraula «nua» i el 2 comença ambientat «dins de la tarda nua»; en aquesta hi ressona «cada veu», com les que componen el poema 3, on sentim les veus de la Ment i el Sentit; aquest acaba anunciant «la immortal presència d'Ella» i el poema 4 comença exclamant: «tots els camins del món com la presència d'ella!»; tot seguit, apareix la «joia», protagonista del poema 5, on condueix a l'«Amor», protagonista dels poemes 7 i 8; els «pensaments» i el «silenci» d'aquest darrer donen peu als «pensaments» i la «callada música» de 9, que acaba introduint els «ulls», centre del poema 10; en aquest apareix la mort i això l'enllaça explícitament amb el poema 11 on reapareix la joia, de nou protagonista en el poema 12; si 14 acaba recordant els dies en què «ma única mestressa fou la Mort», 15 comença certificant igualment aquest passat comandat pel pas del temps: «I fou». Els enllaços en aquest sentit d'història lineal són clars i buscats al llarg de tot el llibre. Per bé que una poesia formalment tan complexa, plena de vaivens i recurrències conceptuals, estructurals i formals, impedeix una simple lectura argumental —igual, també, com succeeix a *La paraula en el vent*.

En aquesta mateixa línia, la segona part del segon llibre d'*Estances* comença amb un «Nu en repòs: després de l'amor», a partir del qual es planteja el coneixement de les relacions entre sentit i ment, cos i ànima, presència i absència (TERRY, 1985a: 23-26). Els poemes següents van desenvolupant molt clarament aquest coneixement/renaixement de l'experiència després que s'hagi produït. El poema 22 comença: «Mentre fugies t'he comprès». A continuació, a 23, allò fugit esdevé «ta forma», que «se'ns oposa com si encar fossis tu». El poema 25 es planteja en funció de l'experiència fugida i oblidada: «Les coses de l'oblit no són pas mortes», comença. I així es va desenrtollant un nou procés de coneixement encadenat de manera molt típicament ribiana: cada nou poema resol qüestions plantejades en els anteriors, però en aquesta resolució es troben noves zones, es creen nous misteris, per a conèixer en els poemes posteriors.

És per això que en el següent llibre, *Tres suites*, Riba partia clarament d'aquest procés del segon llibre d'*Estances*. En reprenia la situació de poemes com «Nu en repòs: després de l'amor», «Dona adormida» o «Nu ajagut» per escriure una primera part, titulada «Un nu i uns ulls», en què la poesia reconstrueix, per tal de conèixer-lo, el procés pel qual la ment humana percep i recrea el món. En efecte, el poeta ens dóna «un nu» però a partir d'una eina de coneixement específicament pròpia que es diferencia de les eines de les arts plàstiques, creadores del gènere nu. Aquestes poden oferir un nu

complet, final, definitiu, immòbil, fora del temps. En canvi, la poesia parteix d'una eina amb un gran dèficit perquè és lineal davant d'una realitat sempre simultània i de diversos plans. Per tant, no pot donar un nu en dimensions tan pròximes a les del model com ho pot fer la pintura o l'escultura. No obstant això, ja hem vist que Riba reivindicava que la poesia havia d'assumir les insuficiències del llenguatge com a punt de partida per tal de superar-les. I així ho fa. El seu llenguatge lineal no li permet donar un nu físic, però li permet crear-lo com a procés davant dels ulls del lector i, per tant, crear també la mirada, els ulls, que només poden existir des del moment que hi ha una realitat contemplada. Això és el que fa la primera suite: crea com a procés l'objecte i el subjecte, el nu i els ulls, des d'una consciència poètica que esdevé així coneixement dels processos temporals i mòbils de relació entre ment i realitat. És un tipus de coneixement que no pot produir cap art que no sigui la poesia, que esdevé, doncs, molt clarament, un mitjà específic de coneixement. Tot seguit, la segona part, «Lírica de cambra», trasllada aquesta recreació de processos al coneixement de la relació del subjecte amb tota la realitat que l'envolta; i la tercera, «Espectador», acaba prenent consciència de les relacions humanes.

La continuïtat de la poesia de Riba en aquest sentit fou constant. Cada nou llibre, cada nou poema, continuava el procés de coneixement sense final possible obert pels anteriors. Per això hi contenen moltes referències. Succeeix a *Elegies de Bierville*, un llibre que recull imatges, símbols i reflexions dels anteriors —així, per exemple, reprèn explícitament la situació del nu i els ulls a l'elegia IV, o el viatge marí fet per Ulisses a l'elegia VII. Es planteja explícitament com un viatge pel «camí» «secret» presentat al primer poema cap a la font de les «aigües vivents» també introduïdes en aquest. Un viatge cap enrera i cap endins per tal de prendre impuls després d'assolir-hi l'autoconeixement, ja que la font és en un mateix —«obrint-me per dins en fontana / viva de mi mateix»— i més enllà d'un mateix, en els avantpassats —«enllà de la meva innombrable aventura / i de mes pròpies arrels» (SULLÀ, 1987, esbossa totes aquestes estructures dels llibres ribians).

No són pas menys travades i complexes les estructures foixianes, també presentades sempre com processos de coneixement amb molts punts en comú amb els de Carner i Riba. El personatge de Gertrudis fou inventat en un sentit clarament derivat del que significava l'experiència amorosa en aquells dos poetes (BALAGUER, 1997a). Representa una voluntat de coneixement d'aquesta en tant que essencialització de l'experiència humana del món. Per això apareix, també, en estructures que es plantegen

com a reflexió a posteriori d'allò viscut, de manera molt explícita en tant que sovint apareix en el que s'anomenen dietaris de l'any 1918 editats molt després d'aquella data. De fet, la datació de textos foixians té una importància cabdal ja que, sovint, es plantegen amb voluntat de coneixement de fets històrics concrets. *Les irrealms omegues* va precedir d'una nota en què el poeta adverteix que «la data que acompanya individualment els poemes en subscriu provisionalment l'experiència i no en tanca el procés». S'adverteix així que poemes datats en anys clau de la història de Catalunya en presenten «l'experiència» per tal de conèixer-la des del mitjà específicament poètic; però aquella data no tanca «el procés» històric dels fets que inicià ni, per tant, el coneixement d'aquells. Així, el llibre planteja amb una estructura perfectament travada una revisió històrica que condueixi al coneixement de la realitat cultural, social i humana en tots els seus nivells. Desenvolupa simultàniament una doble estructura històrica i dialèctica, ja que, ultra la seva organització per dates, partint dels diàlegs platònics, els poemes s'agrupen també de tres en tres a manera de diàleg format per tesi, antítesi i conclusió. Avança, així, alhora, en una estructura històrica, material, temporal i una de dialèctica, platònica —oposada a la dialèctica marxista—, atemporal. També detalladament arquitecturada —«l'art que m'interessa més és l'arquitectura», declarava Foix (FOIX i COMADIRA, 1985: 31)— és l'estructura de *Sol, i de dol* que, dividit en sis parts marcades tant temàticament com pel significatiu nombre de poemes que inclou cadascuna, es planteja com un complexíssim procés de coneixement (CARBONELL, 1987).

Com *La paraula en el vent*, com les *Estances*, com els poemes amorosos de Foix, *El poema espars* de Joaquim Folguera presenta, des del seu final, la reconstrucció poètica d'una experiència humana del món com a mitjà de coneixement. «Diré el poema de ma vida espars» és el primer vers del llibre i ja planteja les tensions sobre les quals basteix l'estructura i el coneixement: la vida i el jo són diversos, múltiples, canviant, mentre que els mecanismes de consciència els falsegen donant-ne imatges unificades, fixes, immòbils. Només la poesia pot conèixer-los en allò que són perquè en crea imatges unificades i amb sentit —«el poema»— alhora que diverses, múltiples i mòbils —és *un* poema, però «espars», d'estrofa «vària» i «divers». «No sé on sóc, i pertot vaig sentint-me profús: / sóc només la il·lusió d'un obscur ballet rus» són uns versos exemplars de com la poesia coneix la vida: el poeta denuncia que la seva identitat és la il·lusió d'una sola imatge; però alhora en crea una imatge que és diversa i mòbil —ja que evoca, amb el moviment sonor de ritme, al·literació i rimes internes, un ballet fet de

molts individus que es mouen i s'escampen arreu. Tot el llibre es construeix mostrant «la persistent baralla / que es lliura pura dins mon esperit» entre aquests pols en què es desenvolupa la vida humana: espiritualitat ideal i fang passional, aspiració a la perdurabilitat i fugacitat temporal, mobilitat de la vida i fixació d'aquesta en la seva aprehensió mental, paraula enganyosa i silenci. Tal és el «poema espars» al final del qual s'invoca el «fred» i el «vent», la partida del coneixement i el necessari retorn a la vida sensual, desordenada, amb «les paraules esbullades», de la qual aquell ha estat pausa. Fins que ja l'últim poema, tot reprenent el primer, conclou: «l'última estrofa del poema espars / és mon silenci que s'ha fet en l'aire». La vida sense llengua, inconscient, folla, queda així integrada en la mateixa poesia. Ho fa, a més, a través de la paradoxa, de la presència entre les paraules del seu pol oposat, el silenci. Tal com succeeix a *Estances*: el silenci hi es font i destí de la poesia, l'espai on ressona la paraula (I, 2), l'ideal al qual es dirigeix (I, 31), el lloc on creix el poema com a forma sonora (II, 40: un final molt semblant al d'aquest llibre de Folguera). *El poema espars* conté un poema titulat «El silenci» i, després d'aquest llibre, Folguera va escriure un «Cant al silenci». Aquest hi és la «flama que devora», la vida temporal en què la paraula esdevé la cendra al vent bufada —ço és: vivificada— pel poeta.

Aquesta mena de reflexions són gairebé inherents al to poètic de l'elegia. Només un cop la vida ha passat és possible conèixer-la des de la serenitat de l'experiència assolida, tot i que també és moment de recança perquè es pren consciència de la vida perduda —«Tot torna; i és més trist, / com si fos cridat a judici», comença explicitant-ho molt clarament el poema 16 del segon llibre d'*Estances*. Llavors es contrasta acció i reflexió, Sentit i Ment, cos i ànima, disbauxa i tristesa, tràfec vital i coneixement. És el que fa molt sovint Carner, l'obra del qual és plena d'elegies, poemes de recança o planys pel temps passat. Una lliçó perfectament assumida a *El poema espars*, en què es contrasten el «vent», «la follia» i el «foc golut» del viure amb la tristesa reflexiva que atura el temps i a través de la qual l'individu es coneix —ja no «foc golut», sinó «record», «flama» «pura» que «perdura». De fet, una secció del llibre es titula justament «Elegies». També, com hem vist, el primer llibre d'*Estances* comença a conèixer després de l'experiència convertint en «foc sagrat» «les cendres del desolament». I, no cal dir-ho, les *Elegies de Bierville* reprenen aquesta tradició en què l'elegia esdevenia sinònim de pausa i coneixement de l'experiència vital.

Poc després d'*El poema espars* i *Estances*, apareixia *La collita en la boira*, de Manent, que començava precisament amb una secció titulada «Elegies». El primer

poema, «Octubre», presenta el final de l'experiència, quan la collita ja ha estat feta i en resta «el most», «la rosa desfeta», el «record», la «melangia» pel temps passat. Aquesta experiència és la que reconstrueixen els poemes següents des de la consciència — sempre «trista», elegíaca— que permet conèixer-la. Així, s'ambienten en un estiu o una primavera vistos en funció de la tardor o l'hivern, del sentit que els atorga el record meditatiu que en restarà en el jo tot transformant-lo (MARRUGAT, 2006). Fins que la segona part del llibre són ja «Poemes de primavera» que, ambientats en present en aquesta estació, mostren la vida inconscient renéixer transformada en consciència en la paraula poètica, la capacitat de la poesia per fer «sensible» «el lleu aroma de» l'«esperit», l'essència de l'experiència, en «fines paraules de la Primavera». Tanca el llibre una secció d'«Odes» que, seguint aquesta línia, mostra la capacitat que tenen els procediments formals poètics per convertir la fugacitat de l'instant en «música eternal», per travar natura i experiència voluble en art objectiu i humà. S'extreu així un coneixement de la vida i el funcionament de la ment humana per procediments com els que permeten extreure vi del raïm o perfum de les flors. Tal és la collita del títol del llibre, feta entre la «boira que al cor se m'aferra» perquè l'home viu en una realitat dispersa, fugaç, ombrívola, que s'il·lumina en aquests moments de lucidesa poètica: el temps passa, el raïm es transforma en most, la rosa es desfà, però en resta l'essència, l'«aroma immortal», el «record», el «lament» del cant del rossinyol, la poesia, el coneixement, la seva «llum més pura» «tota dispersa al fons de mi». El món és fang, «però damunt d'aquest fang floreix de tant en tant, com un lotus pur, el moment de gràcia en què l'ànima es confon beatament amb l'essència de les coses; entremig de la boira brilla el miracle de la memòria involuntària i el miracle de l'art».¹⁴⁷

L'aire daurat, també, com hem vist, construït arquitectònicament, planteja qüestions molt properes a aquestes potenciant-te alguns aspectes que seran la base de *L'Ombra i altres poemes*. Ja poemes de *La collita en la boira* plantejaven que el coneixement específicament poètic era aquell que permet trencar les fronteres que el llenguatge estableix entre els diversos elements de la realitat. Percebre la vida i la mort com dos conceptes oposats és engany perquè són indissociables. Per això «Oda» mostrava a través de dístics la unitat de realitats aparentment dicotòmiques: vida tremolosa i vida que es desfà, terra i sol, núvol i carena, rosa que s'obre i perla closa, garlanda i mur, aurora i nit, llum i foscor, vivència i verí, vida i mort. L'ús del

¹⁴⁷ MANENT, «*Proust*, per Samuel Beckett».

llenguatge com a creador d'una il·lusió de realitat fragmentada quedava així transgredit per acostar-nos a la percepció de la unitat del món —incloent-hi la de món i llenguatge. Semblantment, «Les acàcies salvatges» era un poema de dues estrofes, la primera dedicada a unes acàcies i la segona a unes dones recordades que se sobreposen a la imatge d'aquelles plantes adquirint així un sentit simbòlic que serveix per analitzar la funció que tenen els records del passat en la percepció de la realitat present.

Aquest procediment formal permetia, doncs, conèixer el jo i la realitat sense renunciar al llenguatge —però alliberant-lo de limitacions com el funcionament per oposicions binàries, la linealitat del desenrotllament sintàctic i causal, la separació de significat i significant, etc. Per això fou potenciat a *L'aire daurat* i *L'Ombra i altres poemes* —tots dos, a més, reprenien símbols de *La collita en la boira*, com l'or, l'ombra, el vent, el rossinyol, la rosa, les estrelles, el perfum, etc. La majoria dels que componen aquest darrer són, com «Les acàcies salvatges», poemes de dues —o tres— estrofes que, establint relacions a diversos nivells —paral·lelismes sintàctics, rimes, ritme, semàntica, metàfores, etc.— entre els elements antitètics que les componen —somni i realitat, mar i terra, perla i rosa, record i oblit, ànima interior i paisatge exterior, arbreda i mar, vida i mort, rossinyol trist i tórtora salvatge, nit i alba, rosa i petxina, etc.— generen la «percepció de la similitud en la dissemblança»¹⁴⁸ que fa possible convertir el llenguatge d'eina insuficient, divisora, de conflicte, en eina de coneixement. L'adquisició d'aquest és, com en Carner i Riba, formulada en termes amorosos. I, un cop més, estructura el llibre. Així, el primer poema presenta un jo líric que a la primera estrofa dorm i a la segona es desperta; exactament igual que el darrer poema. Però al primer, el somni era trist i el desevel·lar fred evocava una «rosa amarga»; mentre que al darrer, la «nit amarga» de la primera estrofa deixa pas a una «alba pura» en què una petxina duta del mar serveix de consol. En efecte: la petxina, igual que la «conquilla» de «Vora la mar és nada» a *La paraula en el vent*, igual que la «forma que ens torna amb ton renou bullent» de les *Estances*, és un símbol de la poesia, del coneixement adquirit al llarg del llibre, collita d'«alba pura» que il·lumina i perfuma la boira fosca i amarga de l'existència; que fa «daurada» «l'ombra» perquè hi aporta la «llum més pura» del coneixement (MARRUGAT, 2006). Aquest procés, a més, s'objectiva en la seqüència

¹⁴⁸ Recordem: «Renunciar del tot a la rima i a la metàfora no em sembla una bona política per als poetes. I no situo pas paral·lelament aquests dos factors d'una manera fortuïta, ja que l'un i l'altre contribueixen al gaudi que produeix la percepció de la similitud en la dissemblança: ben mirat, la rima ve a ésser una metàfora que es mou, no en el pla de les significacions, sinó en el de les sonoritats», M. MANENT, «Richard Aldington, per Thomas McGreevy».

formada per les cinc traduccions que segueixen aquest darrer poema —indicant que el coneixement específicament poètic també s'adquireix com a lector actual de la tradició. La del mig fins i tot el narrativitza. Es tracta d'«El llibre de Thel» de Blake, on es mostra un infant que recorre la natura tot fent preguntes i assoleix la maduresa existencial en adquirir el coneixement de la interdependència dels diversos elements de la realitat, d'home i natura, i de vida i mort.

També en el cas de Rosselló-Pòrcel es fan molt evidents aquestes estructures que mostren un procés de coneixement. *Nou poemes* comença rebutjant una via tradicional de coneixement artístic de la realitat —representar estàticament la natura com en un «vell gravat»—, per plantejar-ne una altra: tancar «la finestra» i viatjar interiorment cap a l'assumpció poètica de la realitat en allò que és —voluble, contradictòria—, no pas falsejada —fixa, com un «vell gravat». Per tal de convertir-se en mitjà de coneixement, la poesia ha de seguir una estructura no lineal, ni causal, ni d'idees, ni racionalment fixada, sinó verbalment mòbil i multidireccional, capaç d'assumir paradoxes, processos i canvis que es produeixen tant en la realitat exterior com en l'interior de l'individu que s'hi relaciona: «Tancarem la finestra / i voltarem la flama. / El foc allargarà / ombres esvalotades». Ombra i foc, interior i exterior, llenguatge i món apareixen així indissolublement lligats. Només això permetrà el coneixement perquè l'home és home en tant que té consciència, viu en el temps, en una «Cursa» fora del paradís estàtic dels mites i l'art. Tal és la consciència que el poeta dóna a l'home: aquest tendeix a viure anhelant mites, formes d'art, imatges estàtiques, provinents del passat; mentre que el poeta és com l'«abella» «que clava la roent / agulla —fúria i foc—» en l'ésser per tal que desperti i assumeixi la vida en el que és: dolor indestriable del plaer, mort indestriable de vida, cursa imparabile en canvi constant. Si l'home només pot viure representant-se la realitat en imatges estàtiques, el poeta pot reprendre-les i renovar-les en funció de la vida present per tal que no s'automatitzi la percepció ni, per tant, s'aturi el coneixement. Aquest coneixement específic de la ment humana, la poesia, pot conduir a l'assumpció de la vida en tota la seva complexitat i contradicció. «Lluminària en flagell / damunt ombres passades»: la poesia expulsa el passat fixat en il·luminar-lo des d'un present en què construeix una imatge paradoxal —uneix llum i ombra, present i passat— que, doncs, assumeix la realitat sense dividir-la. Tanmateix, el poeta no s'enganya: d'aquesta manera també crea una imatge estàtica que haurà de ser renovada. I així el llibre desemboca de nou en el «vell gravat» del principi en forma de «jardí»

estàtic, amb «plameres / mai no agitades per cap vent». Per bé que, a diferència del gravat inicial, en aquest jardí ja hi plou, símbol de vida.

Amb el seu primer llibre, doncs, Rosselló presentà un recorregut de coneixement que plantejava diverses qüestions entorn de les relacions jo-llenguatge-món, que seguiria a *Quadern de sonets* i que culminaria a *Imitació del foc* (BALGUER, 1981). Així, el segon poemari s'estructura com un nou procés de coneixement del món i la llengua que condueix a una poesia capaç d'existir «deslligant la paraula esclava», capaç de percebre i conèixer la vida en la seva renovació constant. D'aquí la interrogació inicial («Quin mot és el mot més impur / per empresonar-lo en el vers?») i les seves repeses («Qui dirà d'amargor davant els sols vibrants?», «qui afirmarà la brega i la lluita constant?»); les sorprenents i vivificadores paradoxes que van apareixent («goig i turment», «flames de l'aigua», «comiats d'enyorances / d'avui mateix», «llàgrimes ardents de la mort i la vida», «els records i els obliats», etc.); i la troballa de l'antepenúltim sonet, que proclama aquesta mena de paraula poètica com l'únic mitjà d'accés al coneixement de la realitat oculta per la superficial vida quotidiana («Obrirse, raig de mots, les boques mudes / —les flors més amagades són descloses—»), ja que és l'únic mitjà humà per desfer les falses il·lusions que ens allunyen de l'autèntica vida, «sorpresa de la serp entre les roses». Si aquesta descoberta és insuficient i ens deixa insatisfets (tal com afirma el penúltim poema: «després, al matí de la nit sense conhort, / quan el front torna ple de tristes veritats / quin deixondir-se de frisances decebudes») això es deu al fet que la vida necessita la insatisfacció per tal de provocar la recerca de la satisfacció que ens empeny en la cursa i el canvi constants vers el coneixement — igual que, pel mateix motiu, com hem vist, necessita el misteri. El poeta queda fixat com «una faç de mort» en el seu llibre i aquesta insatisfacció l'empeny de nou cap a fora, vers la vida, la poesia, el coneixement —tres fets ja indestriables.

Per això és possible la continuïtat d'aquest procés a *Imitació del foc*, que el refà i replanteja en un complex entramat apuntat ja per l'estructura tripartita (BALAGUER, 1991: 33-35). La primera part, tal com indica el seu títol, «Fira encesa», construeix una imatge diversa, canviant, sorprenent, viva, de la realitat: hi predominen les reformulacions de la tradició, la mirada irònica i paròdica, les imatges paradoxals o el vers breu i lleuger. Aquesta troballa d'un llenguatge capaç de respondre a la vivesa del món i, per tant, capaç de conèixer la realitat i el jo, condueix a la descoberta de la realitat que s'amaga més enllà de les aparences. Per això la segona part del llibre es titula «Rosa secreta» —igual que en aquells versos de *Quadern de sonets* en què el

«raig de mots» és associat al fet que «les flors més amagades són descloses»; igual que la segona part del segon llibre d'*Estances* s'obre revelant les «roses secretes» d'un «nu en repòs». El llenguatge poètic desautomatitza el quotidià fent així possible que percebem les coses oblidant «el somni que us perdia», restituint-los la seva existència sempre nova, interdependent i autònoma. De manera que és només amb plena consciència —no pas eliminant aquesta, com demana el surrealisme— que el món pot existir, per a l'home, amb la plenitud de les característiques que li són pròpies. Fins i tot més enllà d'aquesta plenitud, ja que, en recuperar-lo a través del llenguatge, la consciència humana essencialitza el món i li dóna un sentit que el fa créixer, el fa tornar-se ell mateix consciència i fa que aquesta es torni món: «Només en mi pots créixer més i estendre / més pura sal, més amagada pedra, / i encara retrobar-te en camins foscos / per balenes remotes i algues velles». La poesia descobreix així que allò que l'home pot trobar d'essencial i constant en la realitat és la mateixa consciència humana —no pas el canvi, una divinitat o el mite d'una originària natura inconscient—, la manera com l'home s'ha vessat en aquella en posseir-la a través del llenguatge. Finalment, la tercera part, «Arbre de flames», suposa la culminació d'aquestes descobertes: el poeta que ja coneix la llengua, el món i el seu jo humà, se sotmet a autoanàlisi oferint una reflexió sobre la figura del poeta representat com a arbre —símbol tradicional de l'home— incendiat —en tant que la seva llengua li permet viure, ser foc, imitar el foc des d'un coneixement poètic de la realitat que és ja als antípodes d'aquell «vell gravat» estàtic de *Nou poemes*.

La presentació de la vida com a «aventura» en tant que es transforma constantment era un dels plantejaments clau en aquestes concepcions poètiques de Rosselló. També fou una constant de Teixidor, que ja l'havia fet aparèixer a *Poemes* extraient-la de Salvat. Sis anys després, donà títol al seu tercer poemari, *L'aventura fràgil*. Traça un recorregut existencial com el de tants llibres de Carner, formalment deutor de la poesia de Manent i proper als plantejaments que estava fent Rosselló.¹⁴⁹ La primera part, «Terra de primavera» presenta l'home i el món plenament vius i terrenals, en el seu present constant («Oblida; no cerquis tant. / [...] / En l'hora que àgil s'allunya / hi ha un paradís —vols més?»). La segona part, «El festeig», és la culminació d'aquest

¹⁴⁹ Els deutes amb aquests poetes —no pas imitacions, sinó relacions amb la tradició i els contemporanis en termes de postsimbolisme— són així d'evidents: «Maledicció amorosa» és una reformulació d'«El refús» de *La paraula en el vent*; «Vinyes» reprèn el tema de la pèrdua de l'experiència joiosa tal com la plantejà Manent en *La collita en la boira*; i si Rosselló havia presentat la vida com un «caminoi estret vora l'abisme» (*Nou poemes*), Teixidor també presenta l'home com un caminant que va «per l'ombrívol barranc».

estadi en l'experiència amorosa. Però, com en el mite bíblic, això condueix a la pèrdua del paradís, poetitzada en les següents seccions: «Els amors fallits», «La guerra», «El somni» i «La mort». Una estructura que, si bé deriva de la de *Joc partit* —que també començava amb l'expulsió del paradís i acabava amb la mort—, és més unitària. A més, s'hi recomponen les divisions que partien la concepció de la realitat d'aquell recull per presentar la poesia no tant com una evasió de la realitat, sinó com un coneixement d'aquesta. Ho exposa el «Mot final» que, a manera d'epíleg, parla del llibre i la poesia com una realització fruit dels «jocs» —com a *Joc partit*—, lluny de «l'hora viva», «sens força», però que, tanmateix, atreu els sentits i vehicula un «missatge secret» en què el jo es reconeix —«¿sóc jo complet o bé és / retall de mi el que s'arbora?». Ja no és, doncs, aquell «càntic inhàbil, defallent» amb què el final de *Joc partit* al·ludia la poesia com a deixa de la vida. Sinó que és un coneixement dels aspectes eterns, constants, compartits, de la vida humana. Evasió, sí, de la realitat contingent, però per conèixer la pregona realitat de la consciència.

Resulta més complex en aquest mateix sentit l'únic llibre publicat per Vinyoli abans de la guerra, *Primer desenllaç*. De fet, el títol ja n'anuncia la unitat del desenvolupament estructural, que el poema inicial presenta com un recorregut per «viaranyes perduts» que desemboquen en «clares fonts / amagades: cant dels ocells, / bacs somniosos al pregon / de soledats perdudes». La poesia, «cant dels ocells» associat al somni, la soledat i la foscor, s'identifica al procés de descoberta de la font de la vida i, per tant, al coneixement d'aquesta —tal com passa a *L'Oreig entre les Canyes*; a *Imitació del foc*, on el poeta també cerca «el caminar secret de les fonts cap al dia»; o a *Elegies de Bierville*.

Tot seguit, el llibre desenvolupa un procés de recerca total —d'aquí l'associació de poesia amb somni— alhora que d'autoconeixement —d'aquí l'associació de poesia amb soledat i foscor—: només la vida entesa com a recerca en el món exterior pot dur al coneixement d'aquest i del jo, que es necessiten mútuament, com en la poesia de Rosselló, perquè la consciència humana dóna sentit a la realitat i així li permet créixer i assolir la plena existència. És per això que la realitat exterior crida el jo —«I la natura em crida»— i aquest, a través de la poesia, la coneix, li dóna sentit i, per tant, la perfà en allò que ja és, però que només pot ser amb plena consciència en l'home. L'home és una part indestriable de la realitat: n'és la consciència.

Així, després que la natura cridi el poeta, aquest la mira en la secció «Els jardins»; tot seguit descobreix l'altre («Les noies») i els lligams entre l'altre i el món

(«Una noia»); les seccions següents desenvolupen l'anàlisi d'aquests lligams en els quals esdevé clau la presa de consciència de la mort que, com en els recorreguts de Teixidor o *Imitació del foc*, és el motiu final del llibre. La darrera secció, «Temes sobre la mort», no presenta aquesta com un final, sinó com un complement essencial de la vida sense el qual no podríem percebre aquesta —per això, davant d'una dona moribunda, «tot floreix» i hi ha uns «infants»—, ni, per tant, «elevant» l'existència a coneixement, donar-li sentit —el cos de la morta, se'ns diu, resta sotmès a l'atzar de la vida que el du a la mort, però només aquest cos i el seu futur concret, ja que, gràcies a això, de tot el que envolta el cos, «res no vacil·la», tot és segur, ocupa el seu lloc, té el seu sentit. La mort, doncs, també és la detenció del fluir vital que permet concebre el temps i aturar-lo per tal que l'instant moribund pugui ser aprehès, comprès, memoritzat i convertit en art —llavors, «jove perdures sempre més». La realitat perdura i transcendeix la mort perquè mor el cos i l'instant, però l'ésser humà no percep cossos ni instants, sinó allò que hi ha d'invisible en els cossos i els instants: «fonts amagades», «jardins», «estàtues», «interior de l'imprecís perfum», «ombres», «retrats», «somis», records, sentit, art. L'home percep amb el «cor que et sent però no et veu» l'«inaccessible cor de la florida», no pas la moribunda flor.

A més, a *Primer desenllaç* abunda un tipus de poema molt típic del postsimbolisme que mostra clarament en quins termes planteja la poesia com un mitjà de coneixement. Emprat tant a *Estances* i *Tres suites* com en els poemes que obren *Quadern de sonets* o en altres d'esparsos del mateix Vinyoli, té el seu origen en l'obra de Mallarmé i en els «poemes-cosa» de Rilke. Consisteix en la descripció d'un objecte que, generalment, no és anomenat. Aquest recurs i la imatgeria resultant serveixen per buscar el coneixement de les vies per les quals el jo es relaciona amb la realitat material a través del llenguatge. Però sense imprimir-hi una marca de personalitat individual. Així, per exemple, en «A una estàtua en un jardí», aquest objecte és convertit en centre de la natura humanitzada del jardí. Tots els elements d'aquest aspiren a l'estàtua en tant que aquesta és vida que ha sofert la transformació de l'art; per tant, és vida completa, pura, amb sentit, més enllà de la matèria. «No ens atrevim, però, a tocar / més que la teva llunyania, / que entre verdors, alta, somia»: l'objecte és percebut per un plural que indica la condició humana en general, impersonal, objectivada a partir de la mirada del poeta; i és percebut en la seva llunyania, en el seu somni immaterial, perquè l'ésser humà no percep la realitat en tant que matèria, sinó en tant que sentit, obra d'art, somni.

Heus ací la poesia plenament convertida en mitjà de coneixement. En l'obra de Vinyoli cada poema és escrit com un procés de descoberta d'un coneixement no sabut abans del poema, no pas com a expressió posterior d'un coneixement ja sabut: «No és que un poeta hagi de tenir coses que vulgui expressar en vers; penso justament que l'autèntic poeta no sap ben bé el que ha dit fins que té acabat el poema».¹⁵⁰ I, doncs, el conjunt de la seva obra fou plantejada com un procés de descoberta constant molt unitari: «creu l'autor que cada nou llibre seu ha estat una rèplica de l'anterior i alhora la continuació o la intensificació d'un aspecte que en l'anterior apuntava».¹⁵¹ En efecte, seguí *Primer desenllaç*, *De vida i somni*, que en reprèn molt clarament les conclusions que hi acabem de trobar: produeix coneixement a partir de l'objectivació poètica de la vida —allò que mor, el cos— i el somni —allò que percep l'home i no mor, l'art, el sentit. Es plantegen, però, no com dos pols irreconciliables, sinó tot al contrari: els «versos» cerquen «l'harmonia / de vida i somni». Tot seguit, *Les hores retrobades*, partint d'un vers del darrer poema de *De vida i somni* —«els dies vénen i se'n van»— fou un llibre escrit com a retrobament amb diversos aspectes de *Primer desenllaç* partint, però, del pas endavant que significava *De vida i somni*. El primer poema, «Tardor», com l'«Octubre» de *La collita en la boira*, comença situant el poeta en aquesta estació posterior a la vida primaveral desfermada, l'estació en què «la melangia daura / camps de records quan el destí no sembra», en què la malenconia «del somni fa més íntima la trama» i es demana «Vida, on ets?». El poeta habita el somni, el record, l'art que reconstrueix la vida passada. Refà les hores «de vida» en les hores «de somni». I en aquest refer-se es retroba a si mateix i, en tant que poeta, els propis inicis poètics, el «primer desenllaç». Així, *Les hores retrobades* replanteja molts dels símbols i motius centrals de *Primer desenllaç*, com la campana, el somni o l'estàtua en el jardí. Tots dos llibres contenen poemes titulats «D'una terra». I *Les hores retrobades* en conté un que reflexiona explícitament sobre els propis orígens: «El poeta adolescent». Tot seguit, *El Callat* desenvolupava el tema del silenci ja present a *Primer desenllaç* com a referència a la vida que calla, inabastable en el seu secret. Aquell primer llibre afirmava «un silenci pietós, / un ert secret en cada cosa», «el gerd silenci profund de les coses». Tanmateix, davant la mirada de l'home, el silenci clama per ser dit: «crida aquesta mudesa» i entre el profund «silenci» de la natura se sent «una fressa». *De vida i somni* i

¹⁵⁰ J. VINYOLI, [«Crida als poetes catalans»], dins TAROTDEQUINZE, ed., *Antologia Price-Congrés*, Barcelona: Edicions 62, 1977, p. 13-14.

¹⁵¹ VINYOLI, «Pròleg» a *El Callat*.

Les hores retrobades explotaren aquesta relació entre silenci, secret i paraula. Sorgint d'aquest fil de la pròpia obra, *El Callat* proposava el coneixement del silenci secret. La veu poètica hi viatja «vers l'indicible» fins al cor sempre callat de les coses: «És ara quan afirmo, / coses, que sou, mentre m'estic / bevent aquestes aigües de silenci / que brollen de vosaltres». La funció de la poesia és dir aquestes coses, la realitat inefable, per tal que puguin tenir presència entre els homes i, per tant, ser conegudes. La del poeta esdevé així «una veu entre les veus / ofertes al Callat, que per les coses m'envia el seu alè». El Callat és, doncs, símbol de la realitat última, misteriosa, inefable —a «Cap a les deus», de *Les hores retrobades*, s'exposava que el cant tan sols és capaç de vorejar aquest misteri inefable: «Sigues fidel, oh cor, / a les petites coses; no t'és donat volar / sobre el callat abisme. / Pel fràgil pont suspès / del cant humil assaja / l'incert, boirós camí / d'aquesta a l'altra vora». És una mena de presència divina només perceptible en tant que se li ofereixen les veus humanes que intenten conèixer el real —també un poema de *Les hores retrobades*, «Campanar», apuntava aquest camí: «Com crides, infantesa, en les profundes / capes del cor, com, de genolls, et trobo, / Déu meu, llavors, i m'ofereixo a Tu, / tornat pura lloança!». Però ell, com a entitat autònoma d'existència pròpia, calla. En aquest sentit és deutor del déu de la poesia de Rilke i, com aquest, és un déu creat per l'home, no pas creador.

De nou, com en Carner, Rosselló-Pòrcel, Riba i els llibres anteriors de Vinyoli, una part d'aquest procés de coneixement d'*El Callat* s'estructura —i en pren la formulació— com un viatge per «sendes», «camins», «rius» i «aigües» cap a «l'origen», «la vella font», «l'inconegut», «l'arcà», «el profund», la «deu» que «m'inunda, m'il·lumina», i sempre «més enllà» i «més endins»: «Cerco la deu, pregunto / sempre a les coses» alhora que desitja «que la secreta font / de l'èxtasi del vespre no m'aturi». Si *Primer desenllaç* iniciava un camí de coneixement perquè, com diu el primer vers del llibre, «la natura em crida...», *El Callat* l'inicia amb un poema titulat «Algú m'ha cridat» —també la natura: «una veu de mar fonda». El quart poemari de Vinyoli, doncs, mostrava molt clarament que sorgia del procés iniciat en el primer i, per tant, és lògic que fos en el pròleg d'aquest que, com hem vist, explicitava: «creu l'autor que cada nou llibre seu ha estat una rèplica de l'anterior i alhora la continuació o la intensificació d'un aspecte que en l'anterior apuntava».

La poesia postsimbolista, en tant que mitjà de coneixement, es planteja sempre com a procés de descoberta. Mostra una realitat invisible als hàbits comuns de

percepció. Esdevé, d'acord amb el títol del darrer poemari de Manent, «el cant amagadís» al qual condueixen els «viaranyes perduts» que van a «la font esquerra».

3.5. Poesia és experiència vital

La poesia, doncs, esdevé un mitjà de coneixement dels condicionants bàsics de l'experiència humana. Per tant, allò que la poètica postsimbolista demana al poeta és que visqui com a «home entre els homes», que sigui capaç de conèixer la condició humana en allò que tots tenim de compartit —no pas en allò que té de particular la biografia del poeta o un individu diferent de la resta. Aquest és un altre punt d'oposició al simbolisme, que combinà la idea de l'art com a construcció d'un món separat de l'existència humana quotidiana amb l'exacerbació dels sentiments individuals de l'artista distingit de la resta de la humanitat —tal com encarnà el protagonista d'*Axel de Villiers de l'Isle Adam*, aristòcrata que després de viure uns moments de plenitud artística i sentimental decideix suïcidar-se amb la seva estimada: «viure?», es demana, «els criats ho faran per nosaltres», «l'única febre de la qual, en efecte, és precis curar-me, és la d'existir» (ISLE-ADAM, 2001: 216).

L'obra de Rilke és molt significativa del trànsit entre aquesta concepció de l'art i la postsimbolista. Malgrat assumir la idea que l'artista ha de dedicar-se plenament a l'art sacrificant-hi tota l'existència, i malgrat el seu desig d'encarnar una aristocràcia d'esperit, ja el 1910 exposava a *Els quaderns de Malte Laurids Brigge* que la poesia ha de resultar de les experiències humanes més comunes i ha de formular-les objectivament per tal que siguin reconegudes com a compartides:

fer versos és ben poca cosa quan s'han fet de jove! No s'hi hauria de tenir cap pressa; s'hauria d'arreglar significança i dolçor durant tota una vida, i si fos possible una llarga vida, i llavors, ben bé al final, potser seriem capaços d'escriure deu línies bones. Perquè els versos no són, com la gent es pensa, sentiments (se'n tenen prou, de jove) —són experiències. Per fer un sol vers cal haver vist moltes ciutats, homes i coses, cal conèixer els animals, s'ha d'haver sentit com volen els ocells i saber els moviments que fan les flors al matí, quan s'obren. Cal poder pensar enrere en camins per contrades desconegudes; en trobades inesperades i en comiats que es van veure venir de temps abans... en dies d'infantesa que romanen foscos; en els pares, que patien quan ens donaven una alegria i no l'enteníem (era una alegria feta a la mida d'un altre); en les malalties dels nens, que esclaten d'una manera tan estranya, amb tan profundes i difícils transformacions; en dies passats en habitacions calmes i recollides, i en matins a la vora del mar; en el mar sobretot en mars; en nits de viatge que corrien cel enllà i volaven al costat de les estrelles... i encara no n'hi ha prou, de pensar en totes aquestes coses. Cal tenir records de moltes nits d'amor, cap igual que una altra, records de crits de dones a punt de parir, i records de dones tendres, blanques, adormides, dones que han parit i comencen a tancar-se. Però també cal haver fet companyia als moribunds i haver

estat assegut al costat dels morts en l'habitació amb la finestra oberta i els sorolls com martellades. [RILKE, 2010a: 21]

En efecte: Rilke encara oscil·là entre l'afany simbolista de construir tota una vida sobre la necessitat d'escriure però tenint present que cal «viure-ho tot» i deixar «que la vida esdevingui», perquè «l'art també és tan sols una manera de viure, i un s'hi pot preparar, sense saber-ho, simplement vivint» (RILKE, 2008: 41, 106 i 111).

Fou Carner qui va fer el pas definitiu cap a aquests darrers principis i va representar-los millor. La seva poesia assumeix fins a tal punt les experiències quotidianes compartides que ha arribat a ser absurdament confosa amb l'expressió banal i irrisòria d'aquestes. Ja *La paraula en el vent* es presentava com la poetització de tota una experiència vital. El seu jo poètic ha vist «moltes ciutats, homes i coses» —ell mateix es defineix com a «pelegrí»—, té «records de moltes nits d'amor» —aquest és el tema del recull—, i des del final d'aquest viatge existencial formula la pròpia vida en termes de coneixement vàlids per a tota la humanitat. En la seva ressenya de *La paraula en el vent*, Riba remarcà de Carner aquesta capacitat per fer poesia de l'experiència vital sense distanciar-se'n fredament ni esdevenir espontàniament sentimental: «cada moment de la seva vida, i tota la seva vida, no li val per altra cosa sinó per dir la bella paraula i cantar la bella música que ell porta dins [...]. Està a la justa distància d'ell mateix, per alliberar-se de la passió sense matar-la, per apartar-se del cor sense confugir la raó».¹⁵² *El veire encantat* segueix una estructura semblant a la de *La paraula en el vent*: poetitza la vida i el món des de la calma reflexiva, comprensiva, de qui els veu màgicament després d'haver viscut. Perquè «val més que viure en doll, viure en deixalla: / mig reviure del dol d'haver viscut» —i ja hem vist que en els poemes narratius de Carner aquest «haver viscut» s'identifica amb vides completament banals. O bé, dit en paraules del poema 26 del primer llibre d'*Estances*: «no importa el caminar, tant com el do / amb què el camí ton pas detura: / estel que un tombant fulgura, / ploma d'àguila, cant o tendra flor».

I és que Riba assumí plenament aquest vitalisme poètic, reflexiu, i en va fer bandera. Fins a emprar-lo per marcar distàncies respecte del cerebralisme excessiu que trobava en Valéry i el deix simbolista del Rilke acostat a la teoria de l'art per l'art, en oposició al qual afirmà: «dono cada vegada més als joves un consell contrari al de Rilke: que ningú no basteixi la seva vida segons la necessitat de la poesia que ha de

¹⁵² RIBA, «*La paraula en el vent*. Al marge d'un llibre d'en Josep Carner».

fer».¹⁵³ Malgat que, com ja hem vist, Rilke també reclamà del poeta el mateix que Riba, viure:

L'aforisme d'Hipòcrates continua essent vàlid: "L'art és llarg, la vida és breu". També ho és, en un altre sentit, si s'inverteix: "L'art és breu, la vida és llarga", és a dir, la vida és rica, fins a desbordar l'art; l'art necessita i demana tota la vida i no la pot omplir.¹⁵⁴

I és que, a diferència de Rilke, Riba és ja plenament postsimbolista,¹⁵⁵ s'allunya de la fatalitat tràgica del tombant de segle i afirma que «sento que podria deixar d'escriure versos quan volgués».¹⁵⁶ Semblantment, Manent retragué a Rilke «el seu fervor d'ascesi artística» que, «a moments, sembla deshumanitzar-se».¹⁵⁷ Tant Riba com Manent havien assumit, doncs, tota la lliçó de *La paraula en el vent* i, en general, de l'antifatalisme i l'humanisme carnerians: la poesia no és una religió, un ideal suprem, metafísic, que reclami sacrificis, sinó que «tan sols» és una formulació de l'experiència vital comuna a tots els homes que fa possible el coneixement d'aquesta, d'aquests. Perquè el poeta «vol comprendre *tota* la vida, i més que comprendre-la, *viure-la*, però amb una consciència sempre alerta. Cap exemple més excels pot trobar-se que Goethe: l'home que ha viscut tots els estats humans, l'home ulls que ha *vist*, i l'home *consciència* que ha *anotat*».¹⁵⁸

Per tant, també la veu poètica del primer llibre d'*Estances* es presenta, en el poema 15, com un «pelegrí». I en el 24 presenta el conjunt dels homes com mariners constants que «sempre demanen una ruta nova als estels», que «més s'estimen la infinita mar deserta, / i els vents que s'escometen pels volubles camins»; així com el poeta de *La paraula en el vent* es declarava «com l'onada», «fael al vent». Riba acaba trobant la perfecta encarnació d'aquest pelegrí en el mite d'Ulisses. A més de recórrer tota la tradició occidental i, per tant, ser una imatge compartida, Ulisses és, com la veu de *La paraula en el vent* i les dels llibres carnerians que el segueixen, el «pelegrí» que ha vist «moltes ciutats, homes i coses»; és aquell «que tantíssim / errà», «de molts pobles veié les ciutats, l'esperit va conèixer; / molts de dolors, el que és ell, pel gran mar patí en el seu ànim» (HOMER, 2001: 19). Perfecta síntesi del poeta postsimbolista,

¹⁵³ RIBA, «Sobre poesia i sobre la meua poesia».

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Vegeu com s'allunya molt explícitament de Rilke en la nota que acompanya la desena de les *Elegies de Bierville*. Riba hi reprèn la figura d'Orfeu, però en un sentit diferent de com ho féu el poeta txec i és per això que se'n desmarca obertament.

¹⁵⁶ RIBA, «Sobre poesia i sobre la meua poesia».

¹⁵⁷ M. MANENT, «Lettres (1900-1911), de Rainer Maria Rilke», *Quaderns de Poesia*, núm. 2 (juliol de 1935), p. 27-28.

¹⁵⁸ C. RIBA, «Humanisme i poesia», *La Publicitat*, 31-III-1932.

va viure en aventura constant i ho va explicar. És «l'heroi de totes les experiències».¹⁵⁹ Per això el jo poètic de Riba s'hi identifica repetidament —com també féu el de Carner (ORTÍN, 2008). Per això Riba mostrà un interès constant per l'*Odissea*, que traduí en dues ocasions —i per la reinterpretació vitalista en termes moderns que féu Kavafis de la Grècia clàssica (SOLÀ, 1993; AYENSA, 2012). En Ulisses, com en la pròpia poesia, s'hi realitza «el que és més difícil. Que és, una experiència duta en la vostra vida fins a la fi, refer-la en el vostre art de poeta no menys extremadament».¹⁶⁰ *Salvatge cor* fou, potser, la màxima expressió d'aquest vitalisme. Ja el pròleg el presentà com «uns versos humans, fins i tot massa humans. Vull dir uns versos que més aviat s'han fet ells mateixos de l'home elemental que hi ha en mi, que no pas han estat el que jo havia volgut segons uns principis d'art».

És molt proper a aquest ús de la imatge d'Ulisses el que Ungaretti féu del viatge. Significativament pel que estem veient, ell mateix titulà el conjunt de la seva obra poètica *Vita d'un uomo*, remarcant-ne, doncs, el fet que contenia una experiència vital. Que, d'altra banda, s'inaugurava amb un volum, *L'Allegria*, estructurat en funció de la imatge del viatge marí i en el qual es defineix: «poesia / è il mondo l'umanità / la propria vita / fioriti dalla parola». Semblantment, Guillén afirmà:

tota la meua poesia arrenca més o menys directament de la meua experiència: la meua metafísica és la física. Sempre parteixo d'allò elemental, del cos que jo sóc, de l'essencial que és l'aire que respiro. I l'aire que respiro em posa en relació amb el món, amb el món en què no estic mai sol, som “nosaltres”, es l'“aire nostre”. [GUILLÉN, 1983: 22]

Vida d'un home en contacte amb el món i la humanitat, el conjunt de la poesia de Guillén du el títol d'*Aire nuestro*. Recupera així en un sentit clarament col·lectiu el símbol de la unitat entre individu i món que és la respiració en Rilke —també en Vinyoli. L'aire és extern als homes però és part essencial de la seva existència en tant que és la vida mateixa; entra a formar part de cada individu, que l'aspira i l'expulsa i esdevé així indissociable de l'univers; és, a més, un element invisible al qual la poesia dóna forma per conèixer l'experiència vital dels homes, la seva respiració. «Vivir, vivir, raptar —de vida a ritmo— / Todo este mundo que me exhibe el aire», escriu al poema «Mientras el aire es nuestro». A partir de certes teories d'Ortega y Gasset, Guillén construí aquest símbol (SILVER, 1994) amb un sentit clarament postsimbolista i una connexió evident amb l'ús que en feien altres postsimbolistes. En sintonia amb això,

¹⁵⁹ C. RIBA, «Pròleg» a J. MARAGALL, *Nausica. Tragèdia en tres actes sobre un tema de L'Odissea*, Barcelona: Sala Parés, 1938 (“Obres completes de Joan Maragall”, XXII), p. XXXII.

¹⁶⁰ RIBA, «D'una carta a l'autor».

Càntico havia dut, des de la tercera edició, de 1945, el subtítol de «Fe de vida». Presentava la poesia com a testimoni de la vivència humana del món, com a acte de consciència indissociable de l'experiència de què sorgeix.

És amb aquesta mateixa concepció de la poesia com a experiència vital que l'obra de Foix adopta molt sovint la forma d'una escriptura autobiogràfica, de la «vida d'un home», sota el títol *Diari 1918*. Diverses prosas d'aquest diari mostren «el rebuig del fet d'escriure contra el profund convenciment que només en el viure hi ha l'autèntica literatura» (VENY-MESQUIDA, 2008: 75-78). Una de les obres més conegudes de Manent, de fet, foren els seus dietaris personals, dels quals publicà quatre volums antològics entre 1948 i 1982. Hi havia, sota aquest gest, la creença en uns lligams indissolubles entre vida i art. Des del començament de la seva trajectòria Manent negà la validesa de la teoria de l'art per l'art. «El sentiment poètic de la vida no és una *evasió* fora de la realitat», anotava el 1919 al seu dietari (MANENT, 2000: 31). Anys després, denuncià el vessant excessivament esteticista de Rilke o les lectures de Pater que havien negat «una relació positiva entre la vida i l'art».¹⁶¹ I és que

la noció d'un enllaç estret entre la noblesa espiritual d'un escriptor i la noblesa i perfecció de la seva obra és una noció simpàtica a tothom que es resisteixi a considerar l'art com un simple joc i que es complaqui a subratllar les seves influències ennoblidores.¹⁶²

I així en la seva crítica extragué molt sovint lliçons existencials de les obres literàries comentades.¹⁶³

La concepció de la vida com a aventura o cursa que hem trobat en la poesia de Rosselló i Teixidor implica també l'assumpció d'aquests principis. De fet, com Carner, Rosselló presenta repetidament el jo poètic com un «pelegrí» («Sorpresa asserenada...») que viatja per «tots els nous camins» («Quan arribarà aquell moment...»), «il·luminat d'ensomnis i foll de melodies» («Sorpresa asserenada...»); com un mariner que «fa horitzó dels infinits camins» («Sonet marí»). I, com Riba, en el poema «El captiu», presenta el poeta, amb ressons d'Ulisses, com un «nauxer d'aquesta lívida llacuna» que «viu / pressa de segles en instants». El mateix Riba manifestà la seva afinitat poètica amb Rosselló en termes especialment reveladors pel que estem veient:

Profundament semblant, dins una mateixa llei de personalitat, era el seu tracte amb la poesia. No cercava d'evadir-se en el seu joc rigorós ni en l'indefinit encant de la

¹⁶¹ M. MANENT, «Pròleg» a W. PATER, *El Renaixement (estudis d'art i poesia)*, Barcelona: Institució de les lletres catalanes, 1938, p. 9-12 (p. 10).

¹⁶² M. MANENT, «*The Profession of Poetry*, per W. H. Garrod. I», *La Veu de Catalunya*, 11-I-1933.

¹⁶³ Vegeu-ne un exemple en l'article «Arnold i Gide», *La Veu de Catalunya*, 27-XII-1933.

seva música; ans per ella es coneixia i es realitzava més distint, més lliure, sobretot més fort, en la plena acumulació de la seva experiència vital.¹⁶⁴

També Vinyoli estructurà *Tot és ara i res* com un viatge marí, com una vida que busca respostes als interrogants existencials més freqüents —«d'on és que procedim? / On és que anem?», «què sóc?», «cap on anem?», «la vida, qui la viu?», etc. Parteix de la constatació del pas del temps, del naufragi final de la vida («la barca plena de diumenges / on navegàvem és a fons»). Tot seguit, la poetitza com a viatge «per mar» mitjançant metàfores de sentit existencial molt immediat: el «suplici / de perforar les negres galeries / del meu carbó, sense que mai no hi trobi / cap diamant»; «estar despert així, / sobre una post d'agulles / clavant-se al cos, fa un mal sense recurs»; «consola, reconforta, / veure refer la gerra trabucada»; sóc «sols una escletxa / que vibra i fa / remor de buit»; «visc a les fosques»; etc. Fins que desemboca en el coneixement d'aquesta vida per referents poètics explícitament citats entre els quals hi ha Rilke, Riba o les referències marines de *The Tempest* de Shakespeare i *The Waste Land* d'Eliot: «Llegim-nos l'un a l'altre *La Tempesta*: / sabrem alguna cosa / de la vida, del somni i de la mort».

Fou justament aquest aspecte de la poètica postsimbolista el que Vinyoli potencià als anys 70 i 80 per actualitzar-la. A partir de *Tot és ara i res* assumí el to de confiança personal que la poesia moral i realista havia posat en voga, un llenguatge més narratiu i pròxim al col·loquial, una versificació més lliure, uns símbols més directament sorgits dels objectes quotidians i la vida ciutadana de l'època. Els trets bàsics de la poètica postsimbolista, sense ser bandejats —al contrari: incitaven aquest camí—, hi adoptaven l'aspecte i el to de la recerca existencial d'un home qualsevol. El poeta retratat com a «Orfeu» a *El callat* i *Realitats*, sense deixar de ser-ho, acabà presentant-se com un vell embriac de vi i vida («Autoretrat a sexanta-cinc anys», *A hores petites*). De manera que la seva obra fou immediatament considerada una recerca existencial d'origen postsimbolista, «una poesia de l'experiència (en termes rilkeans)» (FORMOSA, 1981: 35). Poc després, SERRALLONGA (1983) indicà en els mots de Riba citats més amunt la provenença d'aquesta poesia: «És un principi vinyolià, probablement d'origen immediat ribià, que la vida és llarga i l'art curt». De fet, igual que Riba, Vinyoli rebutjà els aspectes menys vitalistes del Rilke «massa extremós en la

¹⁶⁴ C. RIBA, «Memòria de Rosselló-Pòrcel», dins B. Rosselló-Pòrcel, *Imitació del foc*, Barcelona: Residència d'Estudiants, 1938, p. 19-23.

seva introspecció» i del Valéry «d'una excessiva asèpsia mental».¹⁶⁵ I insistí —ben rilkeanament, tanmateix— que «no hi ha mètodes o manuals per aprendre la poesia. No hi ha res que serveixi o ens porti a trobar-la si no és el mester de viure. Cal viure de totes totes».¹⁶⁶ És per això que, tot just després de *Primer desenllaç*, començà ja en la pròpia poesia un procés d'allunyament de Rilke i del poema-cosa que relatà en el pròleg a *El Callat*. Un procés pel qual la visió artistitzada de l'objecte fou substituïda per la presència del sentiment:

No dubta l'autor que per aquesta via de la voluntària concentració en l'objecte i per l'ascètica elaboració de la paraula és possible arribar a la creació d'admirables obres. Ara bé, a ell li fou donat un dia descobrir una cosa que havia de transformar radicalment el seu concepte de la poesia i fer-li sentir de cop, estranyament, trabsalsadorament, la simple però terrible diferència que hi ha entre “poesia” i “voluntat d'art”. El que ell havia descobert era el “sentiment” o, matisant-ho més, la “intuïció sentimental directa” que ens fa veure immediatament la vida espiritual de l'altre com a altre i ens possibilita, per tant, per a sortir de nosaltres mateixos i lliurar-nos.

Ara bé, quan l'home es lliura, viu de retop la seva pròpia interioritat. La viu, no egoïstament, no amb avar afany de minaire que vol extreure qui sap quina riquesa dels pregons “replecs de la foscor del cor”, sinó sorprès, innocent, meravellat de sentir-se amb ànima.

Molts poemes postsimbolistes mostren aquesta vinculació amb la vida sentimental i directa mitjançant motius clarament sensuals, fins sexuals. Ja la tercera de les *Elegies de Duino* tenia per protagonista el vessant carnal de l'amor. Al final de la seva vida, en un poema com «The Spur», Yeats confessava que només la ira i la luxúria l'esperonaven vers el cant. El tema central de *The Waste Land* és la capacitat humana per fecundar en tots els sentits, però és tractada sobretot en relació al desig sexual i la sòrdida resolució que tendeix a prendre en la vida quotidiana. El to eròtic d'alguns poemes de *Tres suites* o *Salvatge cor* és indubtable. La poesia de Foix és plena d'imatges eròtiques i connotacions fàl·liques. El sentit maliciosament sexual de poemes de Rosselló com «Noça» o «Oració per quan les donzelles tenen mal de cap» resulta evident. I l'obra de Vinyoli, especialment des de *Tot és ara i res*, va plena d'imatges eròtiques. Algunes tan explícites com les d'«El bany», poema d'*El griu*, un llibre que s'obre precisament fent evident que la poesia sorgeix després de «la foguerada», de l'experiència vital —quan ja «un alt marge ens empara / del vent». Aquesta, com en Carner i Rosselló, es planteja presentant el jo poètic com un pelegrí que va «devorar distàncies dia i nit» i va beure's la vida («quanta de vida, quanta, / prodigiosa,

¹⁶⁵ VINYOLI, «Carles Riba i el seu concepte de la poesia».

¹⁶⁶ VINYOLI, [«Crida als poetes catalans»].

inassolida sempre, / vam beure en una copa compartida, / no buida mai»). Com a part indestriable d'aquesta, com un acte biològic més, ara, «segrego a vegades poesia».

3.6. El món com a ordre, harmonia, unitat

L'obra d'art simbolista, sobretot la seva derivació decadentista, tendí a plantejar-se com un cúmul de tensions irresoltes, reflex de les oposicions que trobava en la realitat —entre física i metafísica, carn i esperit, jo i no-jo, misteri i revelació, bé i mal, vida i mort, horror i bellesa, realitat i somni. Aquest fet, juntament amb la interpretació de la pròpia època com una era de decadència, conduí l'artista a l'anomenat «mal de fi de segle» (MICHAUD, 1947: 235-271). Una bona part del modernisme català fou hereu d'aquesta visió del món fins al punt que la novel·la modernista va assumir el dualisme com a punt de partida per tota la seva construcció (CASTELLANOS, 1995: 109-116). Els escriptors crítics amb el simbolisme immediatament posteriors —des Romain Rolland a Jammes o els noucentistes— s'oposaren molt obertament a aquesta visió esqueixada i angoixant (DÉCAUDIN, 1960). Fins que els postsimbolistes la resolgueren duent-la cap al pol contrari: la conciliació harmònica d'aquelles oposicions, la concepció del món com una unitat total ordenada. Assoliren aquesta fita derivant altres aspectes del simbolisme, especialment l'obra de Mallarmé i la teoria de les correspondències, segons la qual aquestes permetien entreveure la unitat última del món —ja ha quedat remarcada la importància que l'analogia tenia per al conjunt de la poesia del període postsimbolista, incloses les avantguardes. Si per als simbolistes aquesta era en essència inefable, un misteri intangible, però possible d'intuir momentàniament, els postsimbolistes la trobaven en la mateixa consciència humana de forma permanent. Per tant, sense que hi hagués una escissió entre no-jo i jo —com, ja ho hem vist, no hi ha escissió entre misteri i coneixement.

És proverbial la mirada optimista i amable dels versos de Carner. Es deu al fet que la seva poesia no busca enfrontar-se amb un món caòtic, salvatge, mancat de sentit, incomplet, angoixant —fet impossible en tant que l'home ja no és només un animal ni el seu món simple matèria—, sinó que assumeix que una realitat així és sempre reconstruïda i ordenada en la consciència humana a través de la llengua. Aquesta, ja indestriable de l'home, atorga a la matèria bruta i la vida immediata un sentit que la unifica trobant-hi l'harmonia. L'operació era tan conscient que Carner podia reprendre els tòpics més comuns del malestar decadentista i parodiar-los o reconduir-los cap al benestar de qui percep l'harmonia del món. Ho féu molt òbviament en poemes com «Un

dia més» de *La paraula en el vent* o «La fulla i el núvol» d'*El veire encantat*, en què el jo poètic cull un pàmpol caigut i, en lloc d'associar-lo a la mort, l'associa a una vívida «flama espetegant» i en busca la correspondència amb el «sol ponent» i el «núvol sangonent»: tots aquells símbols que el decadentisme havia emprat per vehicular el malestar dels moments de trànsit entre realitats irreconciliables —fulla morta, tardor, capvespre, núvol roig a ponent— serveixen aquí per crear una correspondència harmònica entre diversos elements de la realitat que queda unificada en la consciència humana. Així aquesta, a través de la poesia, esdevé una eina capaç de conduir l'home a la felicitat per haver viscut, no pas a l'angoixa per perdre la vida: la mort de l'instant —una fulla— esdevé naixement a una nova i millor vida —la fulla en correspondència amb la flama, el sol i el núvol— feta de sentit, d'ordre, harmonia i unitat.

En aquest sentit és també exemplar un poema com «L'arç» de *La paraula en el vent*. S'ambienta en la primavera. Comença plantejant l'esqueixament simbolista entre jo i no-jo: en una natura que tot just floreix, alegre, vívida, amorosa, el jo es troba «sense companya». Això li provoca ressentiment i angoixa —es troba «rancuniós amb tot el món gentil» i sent una «agonia estranya». Aquest és el malestar que produeix situar-se en el món des d'una perspectiva simbolista, enfrontant el jo i la natura. Tanmateix, el poema de Carner segueix. Mira l'arç significativament situat «als dos costats del viarany humil». Aboleix així una oposició dualista entre «dos costats» del real i se situa en un entorn quotidià, «humil», antisimbolista. S'adona que l'arç punxa i, com sol succeir en la poesia postsimbolista, el dolor de la punxada comporta adquisició de consciència. Assumeix llavors que dolor i joia no són oposicions irreconciliables, sinó pols complementaris: «de ta ferida qui es voldria plànyer / si no hi ha joia sense un dany subtil?». El jo no es pot plànyer de les ferides que fan les punxes de l'arç perquè és una planta bella que conté, indistriablement, flors i punxes. Bellesa i dolor hi són complementaris com en la vida ho són joia i sofriment. «Ai de qui pren beatitud complida!»: cal plànyer aquell que de seguida assoleix, sense dificultat ni dol, la felicitat; perquè, en realitat, no serà feliç. Només pot existir el benestar si abans hi ha hagut malestar; només la joia si hi ha dany; només la bellesa si hi ha dolor; només el goig si hi ha plor: «Té el goig diví l'estremiment del plor». Per això el jo poètic assumeix que necessita patir, ésser ferit al llarg de la vida, si vol florir i ser feliç i bell com l'arç: «Mes jo no sé ni el goig ni la ferida, / anc que em fa viure l'esperar-ne el do. / Deu-me, Senyor, la gràcia de la vida: / una ferida, i si s'escau, la flor». D'aquesta manera es presenta una visió harmònica dels pols oposats que la filosofia dualista a la

base del simbolisme havia plantejat en tensió irresoluble, començant per jo i no-jo, home i natura. Es tracta d'un dels punts neuràlgics del postsimbolisme al qual Carner arriba, en part, com veurem, per la recurrència als romàntics anglesos en oposició als siombolistes. Riba ho explicà posant precisament com a exemple aquest poema de *La paraula en el vent*: «A penes la interposició de la imatge destorba adés i ara aquesta llarga vena de goig sensual, amb el goig intel·lectual de descobrir “l'existència conjunta i simultània de dues coses diferents”, millor, com deia Coleridge, “de descobrir la diferència en les coses semblants i la identitat en les dissemblants”». ¹⁶⁷

Aquesta manera de construir correspondències entre elements diversos de la realitat esdevingué, com ja hem vist, un dels trets més característics de la poesia de Manent. Per ell la utilitat del gènere es trobava en el fet que «resol en harmonia els conflictes emotius i ens prepara així millor per a la vida». Perquè

la poesia neix, essencialment, d'un impuls metafòric, de la complaença misteriosa del qui sent la relació profunda dels éssers, i sap que hi ha una afinitat secreta entre realitats allunyades, fins i tot entre els éssers i les coses més discordants. Quan Marianne Moore, referint-se a la testa d'un lleó, l'anomena “ferotge crisantem”, o quan Pasternak compara el lent congriar-se de la tempesta a la vida immòbil d'una crisàlide, sentim que la poesia descobreix concordances que la filosofia difícilment gosaria indicar. I pensem, potser, que tota poesia autèntica és, en el fons, religiosa. D'una vaga i obscura manera, en cercar l'afinitat dels éssers revela un impuls cap a l'Ésser, la fascinació que sent l'home davant el misteri de l'Únic. ¹⁶⁸

La poesia esdevé, així, la manifestació de la consciència de la realitat —tant si el poeta la troba en la divinitat cristiana com, en termes més genèrics, en la cultura humana i el mateix llenguatge. I si la realitat té una consciència és, doncs, ordenada, significativa, harmònica. També en això la poètica postsimbolista se situava als antípodes del surrealisme que cercava la revelació del desordre subjacent en la natura:

Així com una modificació sentida en el nostre cos 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. Aleshores les potències superiors de l'ànima, la “intel·ligència”, en un mot, ¿quin paper jugaran? Ens trobem ja en la primera bifurcació de la Poesia: o bé es donarà aquest obscur entrellaçament amb tota puresa, en el seu desordre virginal —posició surrealista—, o es farà que la intel·ligència exerceixi la seva funció ordenadora, prengui possessió de tot el que puja de l'inefable món de la inconsciència. En les dues activitats, però, el poema és un tot sistemàtic d'acord amb la idea antiga de la unitat tal com Pascal la va definir, encara que sense referir-se a la poesia: “un enllaç tan complet que el més petit moviment importa a tota la Natura”. Això pot dir-se exactament d'un poema. ¹⁶⁹

¹⁶⁷ RIBA, «*La paraula en el vent*. Al marge d'un llibre d'en Josep Carner».

¹⁶⁸ MANENT, «Nota preliminar» a *La ciutat del Temps*.

¹⁶⁹ RIBA, «Humanisme i poesia».

És per això que Riba havia pogut escriure un poema com «Déu contempla el món, a l'estiu», en què la mirada al món des de la intel·ligència el deté per un instant i observa que «tot és en ordre dins la tarda». No dista molt d'aquesta concepció de la realitat la que formulà Foix al final de *Sol, i de dol*, on descobreix «l'Ordre Cabdal / De la ment d'home», «l'Absolut que ordena Vostra Ment», «L'Única Veu, la Imatge i el Seu Nom», la unitat última de la realitat.

En aquesta mateixa direcció conflüïren altres postsimbolistes europeus. Un dels punts neuràlgics de les *Elegies de Duino* és la realització de la «missió» del poeta, consistent a donar sentit i unitat a la realitat material i l'experiència immediata d'aquesta, salvar-les tot fent-les existir transformades en realitat «invisible», immaterial. Per la seva banda, Valéry obria *Charmes* amb una aurora en què es dissipava «la confusió» i es creava la consciència que saluda les «similitudes amies / qui brillez parmi les mots!». L'harmonització del que la ment humana tendeix a percebre com a contraris reals és essencial a «Le cimetière marin». El poeta acara la pròpia consciència al mar del cementiri estant i en percep la unitat —el mar és un, «toit tranquille»— en la diversitat constantment canviant —«la mer, la mer, toujours recommencée!», «toit», al cap i a la fi, fet de «mille tuiles». Percep la vida des de la mort com dues realitats indissociables. Al cap i a la fi, com resol el poema, tots els contraris del món no són tals perquè el món, el mar, cal percebre'l com l'«Hydre absolue, ivre de ta chair bleue, / Qui te remords l'étincelante queue / Dans un tumulte au silence pareil». Terra i mar, mort i vida, món i consciència humana acaben percebuts com una totalitat harmònica gràcies a la llengua del poema.

Semblantment a *Charmes*, la versió definitiva de *Cántico* comença amb la il·luminació del món mitjançant la consciència humana, on no hi ha «caos» i tot pren direcció, ordre, sentit; com hem vist que succeïa en Rosselló o Vinyoli, la realitat busca completar-se en l'home, «con toda su altivez / a quien busca es a mí» (llegim a «Luz diferida»); per això aquest canta un món al seu zenit, en plenitud, equilibri, harmonia i perfecció —mots omnipresents en la poesia de Guillén. «Il mio supplizio / è quando / non mi credo / in armonia», deixà escrit Ungaretti (1992: 44) en la manifestació constant d'aquesta harmonia que és la seva poesia. De fet, les notes a *Sentimento del Tempo* exposen clarament aquesta recerca de la unitat dels contraris, aquesta «acceptació de totes les diferències, de totes les tensions internes, de totes aquelles aportacions que l'home pot arribar a fondre en el seu propi geni» (UNGARETTI, 1992:

530). Perquè, al cap i a la fi, l'home és alhora un gran creador i un ésser precari, «els dos aspectes són condicions constants de la vida, que és creació i destrucció, vida i mort» (UNGARETTI, 1992: 532). Així, si la veu poètica de *The Waste Land* constatava angoixada un món tan sols conegut per l'home en tant que «a heap of broken images», la seva tasca era la d'oferir una visió unitària d'aquesta fragmentació —acabava definint l'obra com «these fragments I have shored against my ruins». Segons Eliot,

quan la ment d'un poeta està perfectament equipada per al seu treball, està amalgamant constantment experiències disperses; l'experiència de l'home ordinari és caòtica, irregular, fragmentària. Aquest darrer s'enamora, o llegeix Spinoza, i aquestes dues experiències no tenen res a veure entre si, o amb el soroll de la màquina d'escriure o l'olor de la cuina; en la ment del poeta aquestes experiències sempre estan formant noves totalitats. [ELIOT, 1951: 287]

4. LA POÈTICA POSTSIMBOLISTA EN LA HISTÒRIA DE LA LITERATURA

Aquestes són les característiques bàsiques que permeten parlar de l'existència d'una poètica postsimbolista. Fou una resposta comuna a un estadi de la cultura en tant que donà una funció, un sentit i un lloc molt precís a la poesia i al poeta dins la societat i la cultura modernes. Formen part d'aquesta poètica tots aquells autors i obres que comparteixen plenament aquestes característiques —no pas aquells que en participen parcialment: ja hem vist que diversos poetes del període postsimbolista desenvoluparen alguna d'aquestes característiques en la seva obra, però no per això s'uniren a la poètica postsimbolista assumint-ne tots aquests principis.

Podem parlar, doncs, de poètica postsimbolista des del moment que totes aquestes característiques apareixen conjuntament condicionant la creació d'una obra poètica: en formen part indissociable perquè ha estat escrita a partir d'elles, són de manera explícita en la ment de l'autor, que les assumeix conscientment dins del procés històric de la poesia moderna. Perquè, en efecte, si la poètica postsimbolista consisteix en unes nocions invariables al llarg del temps, això no vol dir que aquestes no sorgeixin en la història i no es transformin o no s'adaptin als diversos contextos històrics i als diversos canvis soferts pel gènere poètic al llarg del segle XX. De fet, hem pogut comprovar que algunes d'aquestes característiques bàsiques sofreixen una evolució històrica. I hem vist exemples encara més concrets de com els canvis històrics afecten els poetes postsimbolistes: un Rilke ja postsimbolista apareix encara tan lligat a certs aspectes del simbolisme que una part de la seva obra era rebutjada per alguns dels companys de poètica; això mateix passava amb Yeats; o bé hem trobat un Riba

transformant els «feliços pocs» en els «orgullosos d'ésser pocs» com a conseqüència d'un context de desastre històric; o, encara, hem vist un Vinyoli adaptant certs aspectes de la seva dicció poètica i dels seus pretextos lírics a la nova realitat material i a les noves tendències poètiques dels anys setanta i vuitanta. Tots ells, però, són poetes que assumeixen totes i cadascuna de les nocions bàsiques de la poètica postsimbolista. Per tant, són poetes postsimbolistes que manifesten diferències no només degudes a la pròpia individualitat, sinó també al fet d'estar immersos en la història.

I és que la poètica postsimbolista va fixar i desenvolupar totes aquestes nocions sobre la poesia i la realitat al llarg d'un procés històric que abasta, principalment, les dècades de 1910, 1920 i 1930. Ho va fer mantenint estrets lligams amb els contextos històrics i literaris canviants —i ho continuaria fent després dels anys trenta, com exemplifiquen alguns dels casos acabats d'esmentar, però ja des d'una poètica perfectament establerta i que, tanmateix, no generà noves grans individualitats perquè la situació literària condicionada pels canvis històrics ja no ho feia possible, donava peu a noves sensibilitats, noves poètiques, nous camins culturals, sovint molt influïts per la poètica postsimbolista, però ja no estrictament dins dels límits d'aquesta. Els poetes postsimbolistes sempre foren conscients d'aquests seus lligams amb la història. De fet, es definiren posant molt explícitament la pròpia poètica en relació amb la poesia anterior, amb la societat contemporània, amb els debats literaris del seu temps i amb altres poètiques i moviments contemporanis, com els que conformen les avantguardes.

4.1. La poètica postsimbolista i les avantguardes

Si el postsimbolisme és una poètica que es desenrotlla unitàriament al llarg del temps, les avantguardes, en canvi, són un conjunt de poètiques, sovint organitzades en forma de moviments, immerses en un procés històric (BALAGUER, 2003). Per tant, és lògic que, com hem anat veient, al llarg del seu desenvolupament, la poètica postsimbolista mantingui certs punts de contacte amb algunes avantguardes —sobretot amb l'avantguarda literària francesa en la segona dècada del segle—, alhora que diferències insalvables —sobretot ja als anys vint, quan les avantguardes derivaren en el surrealisme i la poètica postsimbolista quedà establerta. De fet, surrealisme i postsimbolisme acabaren representant els dos pols oposats del desenvolupament de la poesia moderna a partir de la crisi del simbolisme. Es tracta de les dues vies principals del panorama poètic europeu dels anys vint i els seus mateixos protagonistes es guardaren bé prou de marcar les distàncies.

Allò que la poètica postsimbolista i les avantguardes compartiren de manera més evident fou el deute amb el simbolisme, alhora que la superació dels atzucacs en què aquest havia desembocat. Ambdós assumiren la insuficiència del llenguatge posada de manifest per aquell moviment, però procediren a superar-la de maneres diverses i, en alguns casos, radicalment contraposades.

Per començar, les avantguardes intentaren trencar les limitacions que el llenguatge natural humà imposava a la comprensió de l'individu i el món. Tendiren a plantejar-se en forma de moviments de caràcter general, en els quals quedaven indestriablement lligades les activitats en diverses arts i, fins i tot, en la política —per bé que aquest no fou el cas del cubisme ni de l'avantguarda literària francesa que hi nasqué associada, justament la més pròxima al postsimbolisme. Fins al punt que el surrealisme es plantejà la transformació efectiva del món material. En canvi, la poètica postsimbolista mai va intentar traspasar els límits d'una poètica per imposar una política o una transformació de les arts plàstiques —o de qualsevol altra forma d'expressió que no fos la del gènere poètic: ni tan sols pot parlar-se de novel·la o teatre postsimbolista. Volia superar les limitacions del llenguatge natural humà només a través de la remodelació d'aquest per procediments estrictament poètics.

Així, les avantguardes, sobretot el dadà i el surrealisme, buscaren una transformació radical de la institució literària i artística indestriable del qüestionament del conjunt de la societat burgesa. Des de bon començament, les avantguardes denunciaren els valors obsolets que imperaven en la societat industrial i l'art contemporani (BALAGUER, 1997b). Progressivament radicalitzaren les posicions fins que el surrealisme s'associà a la revolució comunista; i esdevingué un moviment que no pot entendre's sense tenir en compte la integració total que féu de l'activitat artística, literària i política. Tan essencial és al surrealisme un poema d'Éluard o un quadre de Dalí com els atacs al nacionalisme francès, la militància comunista o els pamflets contra el colonialisme (SKELTON, 2000). Per contra, la poètica postsimbolista plantejà molt zelosament l'autonomia del gènere poètic. Si aquesta fou la culminació final de la progressió de la poesia moderna cap a la seva autonomia (l'inici de la qual relaten BÜRGER i BÜRGER, 1992; i HABERMAS, 2006), les avantguardes, des d'un punt de partida semblant, l'avantguarda literària francesa, assumiren el qüestionament de l'art modern i desembocaren en l'intent surrealista de fracturar-ne aquesta autonomia (BÜRGER, 1997). Si la poètica postsimbolista intentà mantenir les fronteres que aïllen la poesia de la contaminació d'altres formes d'art i de les contingències històriques, les

avantguardes intentaren enderrocar aquestes fronteres. Per bé que no es pot confondre aquestes posicions amb una fàcil identificació entre, d'una banda, la poètica postsimbolista i l'art de torre d'ivori, i, de l'altra, les avantguardes i l'art compromès. De fet, el procés que desemboca en el surrealisme s'inicia amb una avantguarda, la francesa, que compta absolutament amb l'autonomia de l'obra d'art. I la poètica postsimbolista defensava l'autonomia del poema com l'únic mitjà que tenia aquest per entrar en relació amb la realitat humana i per ocupar un lloc propi i adequat dins la societat industrial. Fins i tot, com hem vist, els postsimbolistes arribaren a construir poemes que són una interpretació poètica de la història i la política, però que es neguen a ser simples pamflets propagandístics —a banda que, des de fora de l'autonomia del gènere poètic, molts poetes postsimbolistes expressaren les seves posicions polítiques.

Dins d'aquest complex sistema de relacions —de confluències i diferències— canviants en el temps, avantguardes i poètica postsimbolista generaren solucions literàries i declaracions molt diferents. Apollinaire contraposà el llenguatge heretat, les «vieilles langues», amb la recerca d'«un nouveau langage / Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien a dire» («La Victoire», 1917). Per assolir-lo proposà fórmules confluents amb les postsimbolistes, però d'altres que s'hi oposaven. Com el cal·ligrama, que assumia el llenguatge pictòric per superar des de la forma visual —i, per tant, trencant l'autonomia dels gèneres— les limitacions que la linealitat imposa al llenguatge natural. Paral·lelament, Marinetti proposà el trencament de la sintaxi o l'abolició d'adjectius i adverbis («Manifest tècnic de la literatura futurista», 1912). I, poc després, Tzara, en proposar escriure poemes mitjançant la tria de paraules a l'atzar, la reducció del sentit, la contradicció i la incoherència, feia una denúncia de la mateixa literatura («Manifest Dadà», 1918). Són propostes diferents, però que comparteixen la liquidació de les convencions que hem vist que els postsimbolistes assumien com a mitjà essencial de creació de sentit. Seguint i transformant aquesta via trencadora, el surrealisme proposà l'ús automàtic, no premeditat, del llenguatge com a alliberament de les convencions i repressions lingüístiques, psicològiques, socials i morals («Manifest del surrealisme», 1924). Això ja va fer del tot evident la contraposició entre la via avantguardista i la postsimbolista. Malgrat que el nucli surrealista inicial —Breton, Aragon i Soupault— havia admirat Valéry, que col·laborà en els anys 1919 i 1920 a la seva revista, *Littérature*, però que es mantingué sempre a distància de les idees estètiques d'aquells fins que trencà definitivament amb ells (CORNELL, 1970b: p. 141-146; JARRETY, 2008: 396-400, 434 i 452-460). Així, el 1921, Valéry afirmava, en

radical oposició al camí emprès pels futurs surrealistes, que «la veritable condició d'un veritable poeta és allò que hi ha de més diferent a l'estat del somni. Jo no hi veig més que recerques voluntàries, flexibilització de pensaments, consentiment de l'ànima a dificultats exquisides, i el triomf perpetu del sacrifici» (VALÉRY, 1957: 476). Mentre que al *Manifest del surrealisme*, Breton exposà la seva coincidència amb Valéry pel que fa a la crítica de les formes realistes de literatura, però marcà distàncies respecte de les posicions del postsimbolista.

En literatura catalana, ja hem vist que un poema de Carner com «Els somnis. I» rebutjava la possibilitat d'una renovació absoluta del llenguatge literari que demanava una part de les avantguardes. Amb tot, els punts de contacte entre certs aspectes de l'obra de Carner i la d'Apollinaire no són pas pocs. Això propicià que joves carnerians com Folguera o Foix poguessin assumir alguns principis de la primera avantguarda literària francesa, especialment la teoria de la imatge tal com la plantejaren Apollinaire i Reverdy a partir de la teoria simbolista de les correspondències, que ja hem vist que fou essencial a la poètica postsimbolista (SERRA I CASALS, 1992; BALAGUER, 1997a; MARRUGAT, 2009b). És per això que ja des d'aquest inici en contacte amb l'avantguarda literària francesa Foix assumia aquests principis de Reverdy:

La imatge és una creació pura de l'esperit. Ella no pot néixer d'una comparació sinó d'un acostament de dues realitats més o menys allunyades. [...] L'emoció així provocada és pura poèticament, perquè és nascuda fora de tota imitació, de tota evocació, de tota comparació. [...] No hi ha més que la puresa dels mitjans que ordena la puresa de les obres.¹⁷⁰

Es tracta d'una idea nuclear de la poesia postsimbolista que aquesta exposà repetidament —l'hem retrobada, per exemple, als anys seixanta, quan Manent afirma que la poesia neix d'«una afinitat secreta entre realitats allunyades, fins i tot entre els éssers i les coses més discordants». Per la seva banda, el «Manifest del surrealisme» reproduïa els mateixos mots de Reverdy traduïts per Foix, però reformulà les funcions donades a la imatge: sorgida inconscientment, fou considerada un mitjà de coneixement del subconscient a través del llenguatge. Malgrat que poètica postsimbolista i surrealisme compartiren, doncs, la defensa de la imatge com a mitjà poètic essencial no li atorgaren la mateixa funció. I moltes més foren les diferències entre ambdues tendències. Ho manifestà el mateix Foix, que precisament considerà que l'únic que podria aprofitar-se del surrealisme serien algunes imatges:

¹⁷⁰ J. V. FOIX, «Les revistes», *La Revista*, vol. IV, núm. 63 (1-V-1918), p. 156.

El dadaisme fou un entrenament a la irresponsabilitat. Heus ací els seus atletes més aprofitats: els superrealistes. Deixem-los en llur orgia: follies de neòfit! Reprès l'equilibri hauran descobert unes quantes d'imatges fresques i noves, ben aprofitables, i hauran alliberat la imaginació dels pòsits que la infectaven.¹⁷¹

Una certa proximitat dels primers postsimbolistes a la primera avantguarda francesa, anà acompanyada del rebuig del futurisme i desembocà en un distanciament absolut del dadà i el surrealisme. De fet, l'existència d'aquest darrer i la seva particular reivindicació de Lautréamont i Rimbaud féu possible que s'evidenciés l'oposició de les avantguardes i la poètica postsimbolista com dues direccions contraposades sorgides de dos punts diferents del simbolisme, el que, d'una banda, representaren Lautréamont i Rimbaud —almenys en la reivindicació que en feia el surrealisme— i, de l'altra, el de Mallarmé i Valéry:

El concepte de poesia resta radicalment modificat. Aquesta modificació —o rectificació— afecta els uns i els altres dels intèrprets de les veus obscures: intel·lectualistes i irracionalistes, positivistes i místics, tomistes i agustinians. Els de la línia Mallarmé-Valéry i els qui es reconeixen en Lautréamont i en Rimbaud.¹⁷²

De Lautréamont al surrealisme, la poesia cerca la manifestació de l'irracional, de la vida no lingüística que l'ús quotidià del llenguatge amaga. D'aquí la destrucció d'aquest que es proposa. Per contra, de Mallarmé als postsimbolistes es busca potenciar-ne les possibilitats mitjançant la raó per assolir no pas l'irracional o una natura primigènia, sinó la comunicació entre els homes i la comprensió profunda de la realitat i el jo. Són els dos extrems descrits també per Riba:

Prenguem dos extrems. A l'un, comptant màximament amb la insuficiència dels signes en si, se'n farà la mera canal d'una gràcia sobtada tant com humilment esperada, fins, si es vol, se'ls reduirà a un explosiu balbuzeig infantil. A l'altre, exigint el màxim de llur natura intel·lectual, s'organitzen rigorosament en les fórmules difícils i clares del que se n'ha dit una "àlgebra de la qualitat". Dues direccions oposades, sobre una mateixa línia: dadà, Valéry.¹⁷³

Una «primera bifurcació de la Poesia» es dona, així, entre l'oferiment del «desordre virginal» de la ment humana, «posició surrealista», i la posició que fa que «la intel·ligència exerceixi la seva funció ordenadora, prengui possessió de tot el que puja de l'inefable món de la inconsciència».¹⁷⁴ O, en paraules de Foix, «hi ha el nudisme de platja, integral, dels superrealistes» i, per contra, «en Carles Riba la "nua nuesa" és de

¹⁷¹ FOIX, «Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda».

¹⁷² FOIX, «Poesia i revolució». Vegeu un altre exemple d'aquesta mateixa divisió a: L. PIERRE-QUINT, «Lectures. II. Y a-t-il rupture entre la poésie contemporaine et notre temps?», *La revue de France*, any XIV, núm. 6 (15-III-1934), p. 326-346.

¹⁷³ RIBA, «Els poetes i la llengua comuna».

¹⁷⁴ RIBA, «Humanisme i poesia».

cambra».¹⁷⁵ O, en paraules d'un crític interessat en les avantguardes, «la lírica actual gravita a l'entorn de dues òrbites oposades: matemàtiques i atzar. Geometria i daus. Valéry i Tzara».¹⁷⁶

En parlar de les relacions entre avantguardes i poètica postsimbolista, però, cal tenir sempre present que la darrera, en tant que s'alimenta conscientment de tota la tradició de llenguatges humans, també pot apropiarse de recursos, temes, motius i formes proposades inicialment per les avantguardes. Això ha conduït a una certa confusió bibliogràfica que ha convertit erròniament poetes postsimbolistes, com Foix o Rosselló-Pòrcel, en avantguardistes. Les proses poètiques de J. V. Foix empraren recursos extrets de la primera avantguarda francesa (BALAGUER, 1997a), però ja hem vist com, a mesura que el fenomen de les avantguardes es desenvolupava, Foix se'n distanciava molt obertament. Manent exposà des del principi de la seva trajectòria una visió de les avantguardes molt pròxima a la que donà Foix del surrealisme: cal deixar-les fer i aprofitar-ne allò que convingui:

Cal esguardar els llibres d'avantguarda sense la por que inspira a alguns aquesta basílica nova, alçada amb una divina febre de puresa i amb velles pedres que una llei inexorable ha ordenat a la fi per damunt de certes iniciacions vacil·lants i confusionàries.

La febreta divina, la set de renovació que sol abrindar els escollits i sol envanir els impotents, no passa d'ésser un noble engany fascinator, però les seves ardències solen deixar guanyos positius d'agilitat i d'energia.¹⁷⁷

Ja hem vist que al llarg de la seva trajectòria Manent s'interessà per algunes experiències d'avantguarda —Joyce o Stein—, però distanciant-se'n. Rosselló-Pòrcel, en canvi, convertí en un fet l'aprofitament del surrealisme en poemes com «Auca» que, tanmateix, no admeten ser tractats com a estrictament surrealistes i fins i tot podrien tenir l'origen, precisament, en la primera avantguarda literària francesa (BALAGUER, 1991: 55-58; MOSQUERA, 2008: 247-268). Per la seva banda, el mateix Teixidor reclamà també que «convé revisar i recollir avariciosament tot el fruit de l'arbre turmentat»¹⁷⁸ que havien estat les avantguardes per tal d'integrar-les «en els principis d'una poètica postsimbolista» (BALAGUER, 1992: 50).

Igual que quan aquests poetes empen Ausiàs March o Francesc Vicent Garcia no se'ls considera medievals ni barrocs, quan empen les avantguardes tampoc no se'ls ha de considerar avantguardistes. Perquè, com hem vist, allò que els defineix i

¹⁷⁵ J. V. FOIX, «Un premi a la poesia», *La Publicitat*, 19-2-1933.

¹⁷⁶ L. MONTANYÀ, «Tritzan Tzara», *Mirador*, núm. 394 (12-11-1936), p. 5.

¹⁷⁷ M. MANENT, «Poemes en ondes hertzianes», de J. Salvat-Papasseit, *La Veu de Catalunya*, 27-II-1920.

¹⁷⁸ J. TEIXIDOR, «Sobre els moviments d'avantguarda», *La Veu de Catalunya*, 8-XII-1933.

caracteritza essencialment els oposa als trets definidors de les avantguardes, de les quals ells mateixos es presentaren distanciats.

4.2. La poètica postsimbolista i la poesia pura

La història de l'art modern és, des del romanticisme, la de la conquesta de l'autonomia de cadascuna de les diverses arts. Progressivament, els poetes moderns bastiren un llenguatge autònom que culminà en la poètica postsimbolista. La poesia havia de ser una esfera autosuficient, construir-se sense sotmetre's a les vies de funcionament de la societat industrial, ço és, les lleis de mercat, l'utilitarisme, la divisió de treball. En el món modern, la poesia trobà el seu lloc al marge d'una estètica que fos la mimesi de formes artístiques preexistents o de la natura (tal com exposà F. Schiller a *Kallias. Cartes sobre l'educació estètica de l'home*, 1793-1795); al marge de la sensibilitat alienada del treball industrial (W. Wordsworth, prefaci a *Balades líriques*, 1800-1802); al marge de la raó instrumental i el diner (P. B. Shelley, *Una defensa de la poesia*, 1821); al marge de l'utilitarisme i el progrés (T. Gautier, prefaci a *Mademoiselle de Maupin*, 1834). El poema no podia existir més que en si mateix, al marge de la didàctica, de la veritat i de la moral (E. A. Poe, «El principi poètic», 1850). Fou en aquest procés que s'inseria la famosa sentència de W. Pater: «*tot art aspira constantment a la condició de música*», perquè aquesta realitza «l'ideal artístic» de «la perfecta identificació entre fons i forma»; «l'art, llavors, està sempre esforçant-se per ser independent de la mera intel·ligència, per esdevenir una qüestió de percepció pura, per desfer-se de les responsabilitats envers el seu tema o material» (*El Renaixement. Estudis d'art i poesia*, 1873) (PATER, 1910: 133-139).

La poesia havia de tendir exclusivament a la seva pròpia essència, alliberant-se de tot allò que no li és inherent i específic —pensament racional, didactisme, política, utilitarisme, etc. Per tant, havia d'esdevenir *pura*. L'adjectiu fou emprat molt sovint en relació a aquesta autonomia, ja en la crítica de Baudelaire, Verlaine o Mallarmé.

La poesia del segle XX començà plantejant-se a partir d'aquest principi d'autonomia associat a la «puresa». Reverdy, per exemple, reclamà l'autonomia de la poesia descrivint-la com una elevació «pura».¹⁷⁹ O el mateix Valéry, el 1920 va descriure tot aquest procés d'autonomia de la poesia moderna com una voluntat

¹⁷⁹ P. REVERDY, «L'émotion», *Nord-Sud*, núm. 8 (octubre de 1917), p. 3-6; P. REVERDY, «L'image», *Nord-Sud*, núm. 13 (març de 1918), p. [sense núm].

«d'isolar definitivament la Poesia de tota altra essència que ella mateixa» per conduir-la a «l'estat pur» (VALÉRY, 1957: 1270).

És lògic, doncs, que quan els escriptors catalans modernistes i noucentistes intentaren construir un art català modern el plantegessin en relació a aquest principi. Joan Maragall, en un article de 1902 titulat «De la pureza en la poesía», proposava la poesia popular com a model perquè era una forma de «poesía pura»: mentre que en la *Iliada* o la *Divina Comèdia* «no todo es puro» —«muchas veces la preocupación histórica o filosófica, o la del tema que el poeta se ha impuesto, enfrían la emoción y el encanto descende a esferas de sonoridad enturbiada por voces extrañas a la poesía»—, en la poesia popular s'oblida tot allò que no és essència poètica. Per tant, ajuda el poeta a «olvidar modelos, olvidar teorías, olvidar corrientes sociales, filosóficas, artísticas, todo» i fer poesia pura sense «fines extrapoéticos» (MARAGALL, 1981: 182-183). Igualment, Carner cercava que la seva paraula esdevingués «més pura» des de la poesia en tant que aquesta és «l'obra més perfecta del món en el sentit que és la menys tributària de les contingències».¹⁸⁰ Poc després, si Folguera i Foix assumien i difonien la teoria de la imatge proposada per Reverdy era perquè plantejava la poesia com una «creació pura».¹⁸¹ De fet, la interpretació de l'evolució de la poesia catalana que Folguera donà en *Les noves valors de la poesia catalana* —i en el conjunt de la seva crítica—, era la d'un procés de purificació que com a tal comportava «la ràpida incorporació de Catalunya a la cultura europea». Fins a Verdager, la poesia catalana «no tenia verament un interès propi, un valor intrínsec, perquè era filla d'una suggestió molt sana i molt bella, però literàriament impura» en tant que «empeltada de regionalisme i de nacionalisme». Maragall fou «el primer cas de poesia per ella mateixa», «sorda a tot deport literari extern», sorgida d'un «amor puríssim a la poesia». Carner ofereix ja una poesia basada en «la imatge [...] que creix dins la mateixa trajectòria lírica pura». López-Picó prossegueix aquesta «depuració» «alliberant cada actitud anímica de totes les noses externes i deixant-la amb la nuesa lleial i desarmadora», «fila només el lli puríssim d'una vida». Riba posseeix un «agut sentit de la nuditat» i Arderiu és «un cas puríssim d'emoció literària», alhora que tota aquesta progressió cap a la puresa culmina en el que anomena «post-simbolisme». En aquest es

¹⁸⁰ CARNER, «La dignitat literària».

¹⁸¹ J. V. FOIX, «Les revistes», *La Revista*, vol. IV, núm. 63 (1-5-1918), p. 156; J. FOLGUERA, «Poetes estrangers d'avui. Pierre Reverdy», *La Revista*, vol. IV, núm. 65 (1-6-1918), p. 185-186.

fa ja evident que «els problemes més aguts de poesia no es resolen més que amb la poesia mateixa».

Riba coincidí amb aquesta interpretació. D'una banda, ell mateix repregué els famosos mots de Pater tot aclarint que es referien a la necessitat de «reduir cada art als mitjans sensibles d'expressió que li són propis, en allò que d'insubstituïble i, en darrer extrem, d'inefable hi ha en ells»;¹⁸² tal era el procés d'autonomia seguit per l'art «modern» en tant que s'hi produeix «l'esforç per a alliberar les arts, la mateixa poesia!, de les lleis oratòries: de la composició i del modelatge del discurs; de la comoditat d'ésser *explicable*».¹⁸³ Aquesta era la recerca de la pròpia poesia. D'altra banda, recorria a Carner i López-Picó per traçar l'evolució de la tradició poètica catalana cap a aquesta puresa. L'obra del primer és «el cas més pur de lírica que s'hagi donat entre nosaltres»;¹⁸⁴ en parlar del segon es feien inevitables les referències a «la pura idea poètica» i «la pura emoció lírica».¹⁸⁵

Seguint aquesta línia, ja en els anys 30, Rosselló-Pòrcel repregué l'esquema folguerià i l'assumí, per bé que en modificà alguns aspectes. Situà, sí, els inicis d'una poesia exclusivament pura, autònoma, no lligada a la política catalanista, en Maragall, però no la trobà plenament realitzada fins després de Carner i López-Picó, amb Riba:

Primera època: Jocs Florals, a-literatura, a-política, patriotisme utòpic. Segona època: Maragall, escola mallorquina, política. Quan el catalanisme és un moviment de gent de biblioteca, reacció d'un nucli selecte, només esporàdicament es produeix poesia. L'autèntica poesia neix quan el catalanisme comença a endegar-se en vies de plasmació. I aquest catalanisme usa com a bandera literària la *literatura* produïda en el període anterior. Costa, Maragall, Alcover només de tant en tant fan política amb els seus versos. La gent prefereix llegir “L'Any Mil” o les obres de qualsevol englantinaire. És l'inici de la separació del catalanisme i la literatura. Carner, López-Picó segueixen encara, en certs instants, un ritme *floralesc*, ben entès en el sentit d'utilitat de la literatura a la *causa*. Ben aviat, però, es produeixen exemples de literat pur. És típic el nom i l'obra de Carles Riba. Entre aquest nom i el d'Aribau trobaríeu tota la línia —clara, detallada— d'aquella evolució.¹⁸⁶

Per la seva banda, Foix també defensà l'autonomia de la poesia designant-la ocasionalment amb l'adjectiu «pura». Fins i tot proposà models d'«intel·lectual pur» —sinònim d'independent, d'autònom— com a capdavanters de la societat (BALAGUER, 1994: 6-7). I Manent s'interessà obertament pel procés d'autonomia viscut per cadascuna de les arts al llarg del segle XX, «les recents tendències a una poesia, una

¹⁸² C. RIBA, «Trenta poemes, de Millàs-Raurell. III», *La Veu de Catalunya*, 1-VIII-1919.

¹⁸³ C. RIBA, «Impressió d'escultures de Rebull», *Art*, núm. 8 (maig de 1934), p. 225-226.

¹⁸⁴ C. RIBA, «L'Oreig entre les Canyes, per Josep Carner», *La Publicidad*, 15-XI-1920.

¹⁸⁵ RIBA, «Poesies (1910-1915) de Josep M. López-Picó».

¹⁸⁶ B. ROSSELLÓ-PÒRCEL, «Inicis de la Renaixença. Entorn dels Jocs Florals», *Mirador*, núm. 270 (5-IV-1934), p. 6.

pintura, una música completament “pures” i independents».¹⁸⁷ De manera que comentà el debat entre «els partidaris de l’isolament, d’una poesia “pura”, d’una música “pura”, d’una pintura no gens contaminada d’idees ni d’emocions, fins i tot deslligada del món dels objectes concrets: una pintura no representativa, pur enllaç de colors, abstracta»; i «els que creuen [...] que “el pas més noble que pugui donar la intel·ligència s’encamina a la convergència de les diverses arts”».¹⁸⁸

I és que l’aspiració de cada art a la pròpia autonomia associada al terme «puresa» va fer que al llarg dels anys 10, 20 i 30 s’apliqués l’adjectiu «pur» a tota mena de formes artístiques, no només a la poesia. Així, per exemple, Armand Obiols insinuà el terme «narració pura» en funció del de «poesia pura». L’emprava en un sentit clarament antisimbolista en tant que el simbolisme havia assumit sovint la col·laboració entre les diferents arts:

Ara que tant s’ha parlat de poesia pura fóra, potser, hora de parlar de narració pura... Dues actituds de l’esperit actual, massa lligades a un mateix tàcit mot d’ordre dels temps, perquè siguin contradictòries. Contra el lassat fluir escoladís, el sobri i ferreny construir. Reacció contra el simbolisme, encara. El simbolisme es complagué en una mescla caòtica de totes les arts i sembla que la tasca del nostre temps és la de tornar les coses a lloc. I és digne d’ésser constatat que els dos homes d’una influència més actuant d’avui, en els països llatins —que al capdavant són els que circumscriuen el problema—, són dos homes d’una generació vella, que dissiparen en el simbolisme la joventut: Gide i Valéry.¹⁸⁹

Obiols, doncs, associava el terme «poesia pura» al que avui anomenem postsimbolisme, la via de Valéry en el que té d’herència i oposició al simbolisme. Això es deu justament a una diferència molt visible entre el postsimbolisme, d’una banda, i les avantguardes o altres opcions de l’època, de l’altra: la voluntat d’aquell d’assolir la plena autonomia de la poesia mentre altres fórmules promovien la combinació de literatura, arts i pensament polític. En aquest sentit, la «narració pura» és el conte en què tots els elements conflueixen a produir un efecte sense que n’hi hagi cap de sobrer. Poc després, Obiols recollí el concepte de «novel·la pura», però el considerà inviable per tal com en aquest gènere «hi aflueixen elements tan diversos» que es fa impossible destriar-ne els específicament propis.¹⁹⁰ Així mateix, traduï l’article de B. Crémieux «Del teatre pur»,¹⁹¹ un terme que també es convertí en habitual de la premsa catalana. T. Garcés

¹⁸⁷ M. MANENT, «Convention and Revolt in Poetry, per John Livingston Lowes. III i darrer», *La Veu de Catalunya*, 17-XI-1931.

¹⁸⁸ M. MANENT, «Col·laboració entre les arts», *Orfeo Montserrat de Gràcia*, núm. 8 (novembre de 1934), p. 1.

¹⁸⁹ A. OBIOLS, «Notes al marge de *La Caravana* de Millàs –Raurell», *Diari de Sabadell*, 24-II-1927.

¹⁹⁰ A. OBIOLS, «Nòtules», *Revista de Catalunya*, núm. 46 (abril de 1928), p. 417-420.

¹⁹¹ *Diari de Sabadell*, 24-III-1927.

l'emprà com si es tractés d'una etiqueta consolidada;¹⁹² J. Navarro Costabella es demanà «Hem de fer teatre pur?»;¹⁹³ Carles Soldevila parlà de «comèdia pura» amb motiu de Molière.¹⁹⁴ I en aquestes mateixes línies abundà l'ús dels conceptes «música pura»¹⁹⁵ i «cinema pur».¹⁹⁶

El terme «pur» referit a totes les arts s'escampà de tal manera que fins i tot López-Picó arribà a ironitzar-hi: «Poesia pura, cinema pur, oci pur...», escrivia, «ara, una mica de contacte amb el treball pur [...] ajudarà a rectificar moltes coses i a posar en ordre la nostra consciència afligida d'homes moderns».¹⁹⁷

Però aquesta concepció més o menys clara i comuna de la poesia pura entesa com a poesia autònoma que aspira a ser exclusivament allò que la caracteritza de manera específica, fou represa i reinterpretada pel capellà membre de l'Acadèmia Francesa Henri Bremond en una conferència pronunciada el 24 d'octubre de 1925, les idees de la qual exposà el 1926 en els llibres *Prière et poésie* i *La poésie pure* (MOISAN, 1967). Les teories de Bremond obtingueren tant ressò, que provocaren que molts postsymbolistes es posicionessin de nou respecte de la poesia pura, ja que la majoria s'havien identificat amb l'aspiració envers aquesta entesa com a autonomia absoluta del gènere, però no ho feien amb la manera com Bremond la replantejà. Per tant, volgueren distanciar-se d'aquest (BALAGUER, 1998a: 127).

Partint d'una concepció romàntica de la poesia i religiosa del món, Bremond defensava que el poeta viu la mateixa experiència psicològica que el místic: el místic coneix Déu mitjançant la unió amb aquest i el poeta coneix el món per aquesta mateixa experiència no racional. En tant que Déu és superior al món, el poeta és «un místic mancat» (BREMOND, 1926a: 208). Així mateix, si la pregària és una manifestació no intel·lectual de l'estat místic que pot conduir vers aquest, el poema és la comunicació de l'estat de coneixement del poeta que pot dur a aquest. Per compondre'l el poeta es veu obligat a utilitzar elements impurs —el sentit, la música, les idees, etc.—, però l'objectiu del poema no són aquests, sinó el corrent de poesia pura que els travessa i que conté l'experiència de coneixement no racional del poeta. *La poésie pure* reprenia el discurs teòric sobre l'autonomia del gènere que passa per Poe, Baudelaire, Mallarmé i

¹⁹² «Carnet de lletres», *La Publicitat*, 27-XI-1927; 31-XII-1927.

¹⁹³ *Art Novell*, núm. 37 (gener de 1927), p. 15-16.

¹⁹⁴ C. SOLDEVILA, «La comèdia pura. Modernitat de Molière», *La Publicitat*, 19-VI-1928.

¹⁹⁵ Per exemple: J. CARNER, «Un altre premi Creixells?», *La Publicitat*, 19-I-1933.

¹⁹⁶ Vegeu-ne un exemple que, precisament, el posa en relació al concepte de «teatre pur» a: R. DESCLAU, «Teatralització del teatre», *Mirador*, núm. 49 (2-I-1930), p. 5.

¹⁹⁷ J. M. LÓPEZ-PICÓ, «Moralitats i pretextos», *La Revista*, vol. XVII (gener-juny de 1931), p. 32-33 (p. 32).

Valéry per distingir entre elements impurs —«tot allò que, en un poema, ocupa o pot ocupar immediatament les nostres activitats de superfície, raó, imaginació, sensibilitat» (BREMOND, 1926b: 22)— i poesia pura, essència poètica que consisteix exclusivament en un «fluid misteriós» inefable que transmet l'estat d'ànima del poeta, no pas les seves idees (BREMOND, 1926b: 26-27). Tal com en la pregària es vehicula també l'experiència inefable del místic. Per això, apropiant-se, «tot corregint-la, d'una frase famosa de Pater», Bremond afirmava que «la poesia tendeix naturalment a reunir-se, no pas amb la música, sinó amb la pregària», perquè «en l'experiència poètica es troba posat en moviment el mateix mecanisme psicològic que aquell del qual se serveix la gràcia per elevar-nos a la pregària» (BREMOND, 1926a: 89; BREMOND, 1926b: 27).

En ple debat provocat per aquestes idees, el 1928, Valéry va intervenir distanciant la seva idea de poesia pura de la de Bremond. Al pol oposat de les qüestions metafísiques proposades per aquest, Valéry afirmava que deia «pura en el sentit que el físic parla d'aigua pura», pura en el sentit de plenament autònoma, d'obra «pura d'elements no poètics» —un ideal, de fet, inassequible, ja que el llenguatge sempre arrossega impureses. Per això també negava una connexió d'aquesta poesia amb «una puresa moral». Lluny d'implicacions religioses, la poesia pura és aquella essencialment poètica en el sentit que fa «una exploració de tot aquest domini de la sensibilitat que és governat pel llenguatge» creant «una obra essencialment no pràctica». I reprenia la comparació entre poesia i música en el sentit de Pater (VALÉRY, 1957: 1456-1463).

De fet, ja el 1927, GUILLÉN (1999: 741-742) va descartar les idees de Bremond per les seves «ressonàncies morals», tot explicant que el punt de vista del capellà «no pot ser més oposat al de qualsevol poesia “pura”, com em deia fa poques setmanes el mateix Valéry». L'argumentació contra aquell es construïa insistint en algunes de les característiques de la poètica postsimbolista i aclarint-les:

que lluny és tot aquest misticisme, amb el seu fantasma metafísic i inefable, de la poesia pura segons Poe, segons Valéry o segons els joves d'allà o d'aquí! Bremond parla de poesia en el poeta, d'un *estat poètic*, i això ja és mal senyal. No, no. No hi ha més poesia que la realitzada en el poema —i de cap manera no pot oposar-se al poema un “estat” inefable que es corromp en realitzar-se, i que per miracle travessa el cos poemàtic [...]. Poesia pura és matemàtica i és química, i res més, en el bon sentit d'aquesta expressió llançada per Valéry.

Poesia pura era autonomia del gènere, «tot allò que roman en el poema després d'haver-ne eliminat tot allò que no és poesia». Aquest fou el sentit de poesia pura que quedà associat a l'obra de Valéry. El mateix Ungaretti, en parlar d'aquesta, escrivia que aspirava a la «poesia pura» entesa com «aquella que es busca a si mateixa», «supressió

dels elements prosaics d'una composició poètica», «supressió de tot allò que pugui ser dit en prosa: relat, filosofia, etc. tot allò que pugui existir per compte propi, sense el concurs del cant» (UNGARETTI, 1993: 622-623).

Igualment, en una conferència de 1933, ELIOT (1964: 121-142) va distanciar-se de les teories de Bremond justament perquè trencaven l'autonomia de la poesia per introduir-hi «lleis extra-poètiques» que la feien dependre de la religió. També negava la comunicació d'una experiència prèvia al poema: allò que aquest comunica «no existia abans que el poema fos completat».

En el món literari català foren àmpliament difoses les teories de Bremond, de les quals es feren ressò tant els nuclis més estrictament poètics com els catòlics. El núm. 5-6 (setembre-novembre de 1925) de la *Revista de Poesia* publicà el resum de la conferència de Bremond fet per Robert de Souza —que, refet, acabà editat al volum *La poésie pure. La Nova Revista* féu diverses referències a Bremond, entre les quals una notícia del debat que produí a França la seva conferència, escrita per Lluís Montanyà.¹⁹⁸ Aquest mateix crític, a *L'Amic de les Arts*, assumia la idea d'una línia que va de Poe a Mallarmé i Valéry, i que realitza la «poesia pura» entesa com a «poesia metafísica».¹⁹⁹ Mentre que, des de *La paraula cristiana*, Manuel de Montoliu utilitzava la poesia de López-Picó per posicionar-se contra el sentit que Valéry havia donat a la poesia pura, contra la «deshumanització» que, segons ell, comportava l'autonomia del gènere —si bé no assumia tant les teoritzacions de Bremond com les d'un altre catòlic francès, Jacques Maritain. Escrivia:

No, la poesia de López-Picó no és mai una poesia esterilitzada de tota bactèria humana. És poesia pura, sí; però sense que aquesta puresa s'entengui com a resultat de l'eliminació d'elements de contingència individualitzadora, així com quan diem i desitgem “aigua pura” no signifiquem el producte exclusiu de la combinació química d'oxigen i hidrogen, sinó, de més a més, tota la complexitat d'elements

¹⁹⁸ L. MONTANYÀ, «Lletres franceses. Resum de l'any literari de 1926», *La Nova Revista*, núm. 2 (febrer de 1927), p. 165-170.

¹⁹⁹ L. MONTANYÀ, «Panorama», *L'Amic de les Arts*, núm. 9 (desembre de 1926), p. 6-8. A diferència de Montanyà, el seu company Sebastià Gasch emprà el terme «poesia pura» sense referir-se a Bremond, relacionant-lo amb la teoria de la imatge de Reverdy i el surrealisme, i per designar la poesia de les avantguardes —des d'Apollinaire fins als surrealistes— en tant que el seu intent és deslligar-se de les impureses de la raó, la lògica i la consciència: «La poesia pura, doncs, no serà res més que un seguit d'imatges sense cap lligam aparent, sense altre lligam que la *lògica dels sentiments*, com ha dit Dermée; un seguit d'imatges en llibertat, una exacta notació de les frases o trossos de frase tal com acudeixen a la nostra imaginació en moments d'inspiració. Aquest desig exacerbada de puresa, portat a les darreres conseqüències per alguns, ha permès encara la destrucció de la sintaxi, de la puntuació, la sola notació de síl·labes ha permès els mots en llibertat», S. GASCH, «Poesia moderna», *D'ací i d'allà*, núm. 109 (gener de 1927), p. 23-24. És en un sentit semblant, associada a les avantguardes i com a sinònim de «poesia actual», que el terme «poesia pura» arribà el 1928 a la revista *Taula de lletres valencianes* en l'article de Carles SALVADOR «El jazz, el maquinisme i la poesia pura».

minerals que donen sabor a l'aigua i la individualitzen dintre una mateixa composició química.²⁰⁰

Poc després, des d'aquesta mateixa revista, Carles Cardó oferia un paral·lelisme entre l'ascesi moral i l'artística —dos processos d'eliminació, purgació, purificació— que tenia deutes evidents amb les teories de Bremond. No obstant això, Cardó afirmava distanciar-se molt d'aquestes. Ho feia, només parcialment, per influència de Maritain.²⁰¹

Dels postsimbolistes catalans, l'únic que va assumir el vessant religiós que aportaven aquestes teoritzacions, per qüestions més ideològiques que poètiques, fou Marià Manent. De manera que defensà Bremond de la crítica rebuda per l'estudiós anglès H. W. Garrod amb uns mots que denotaven una consideració de la poesia com a activitat humana inferior a la religió dins l'ordre de les «jerarquies espirituals»:

Mr. Garrod, doncs, no adopta mai l'actitud d'un esteticisme hermètic i té sovint una percepció exacta de les jerarquies espirituals. Per això és natural que s'escandalitzi davant la hipòtesi d'una identificació entre experiència poètica i experiència mística. Però ens cal confessar que dissentim de la seva interpretació que ens diu que ha trobat una identificació d'aquestes dues experiències en el llibre d'Henri Bremond *Prière et poésie*. Tractant-se d'un crític tan ponderat hem d'atribuir la seva apreciació en aquest punt concret a una lectura poc atenta d'una obra consagrada, no solament a estudiar les analogies que existeixen entre l'activitat mística i l'activitat poètica, sinó també, i d'una manera extensa i detallada, a destriar llurs profundes diferències. Henri Bremond subratlla, és cert, el fet de “les analogies de forma i les comunitats de mecanisme” que existeixen entre les dues experiències que analitza, però, en diversos indrets del seu assaig, i especialment en el capítol XVIII (“Les poète et le mystique”), recalca lúcidament els punts de divergència. “Heterogeneïtat, doncs —diu l'abbé Bremond—, i sense confusió possible; transcendència absoluta; barrera infranquejable entre les dues experiències que ens ocupen; l'experiència poètica és, certament, un esbós de l'experiència mística, però un esbós que, tot i cridar-lo d'una banda, d'altra banda rebutja el pinzell que el voldria acabar” (pàg. 217). Sorpren, doncs, la interpretació del professor Garrod quan insinua que Henri Bremond confon com a realitats idèntiques l'èxtasi del sant i l'èxtasi del poeta. No creiem pas que pugui treure's legítimament aquesta conclusió d'un llibre que es clou amb aquests mots d'un eminent teòleg: “La poesia... no és bona sinó per la nostàlgia d'una satisfacció plenària de la qual resta radicalment incapaç; àdhuc esdevé perillosa en la mesura en què es consideraria com a perfecta, independent, com atenyent l'objecte ensems ideal i real que només la solució religiosa pot pressentir, anticipar i donar”.²⁰²

De fet, poc abans, Manent ja havia mostrat el seu acord amb la idea exposada a *Prière et poésie* segons la qual la poesia «purifica» la realitat per un procés catàrtic:

Una de les doctrines centrals de l'estètica d'Henri Bremond: l'afirmació del caràcter contemplatiu i purificador de la poesia —tesi d'origen aristotèlic— es troba també clarament formulada en aquest llibre [*Convention and Revolt in*

²⁰⁰ M. DE MONTOLIU, «L'oci de la Paraula (Op. XX), per J. M. López-Picó», *La paraula cristiana*, núm. 36 (desembre de 1927), p. 538-542.

²⁰¹ C. CARDÓ, «L'ascesi artística», *La paraula cristiana*, núm. 41 (maig de 1928), p. 388-411.

²⁰² M. MANENT, «The Profession of Poetry, per H. W. Garrod. I», *La Veu de Catalunya*, 11-I-1933.

Poetry], escrit vuit anys abans de la publicació de *Prière et poésie*. Parlant de les grans elegies angleses, recorda que la seva lectura no ens fa sentir cap tristesa, sinó “una calma elevada, una bellesa profunda, nada de la tristesa però que ja no ho és”. És a dir: el professor Lowes coincideix amb la definició que feia Amiel de la poesia (i que retreu l'abbé Bremond): “Lluny d'ésser una emoció, és el mirall d'una emoció; es troba enfora i per damunt d'ella, tranquil·la i serena”.²⁰³

És en aquest sentit que la poesia esdevé, per Manent, pura i purificadora: s'allibera i allibera la vida de les emocions primàries, de les passions, de la contingència, i asserena l'esperit. D'aquesta manera, Manent lligava amb qüestions d'ordre moral i religiós la idea d'una poesia pura entesa com a autònoma respecte de la realitat i de l'ús quotidià de la llengua.

El ritme, el metre, la rima són, en el fons, una certa compensació del caràcter inevitablement ambigu, “impur”, de la matèria artística pròpia del poeta. Ja ho diu el professor Lowes en el primer capítol del seu llibre: “El ritme serveix per advertir que ens trobem dins les fronteres de la il·lusió: ‘Entreu, si gosàveu, en aquests boscos encantats!’”²⁰⁴

Aquests recursos tradicionalment poètics permeten crear una realitat autònoma, pura, on, alhora, els sentiments i les passions humans, vitals, són presents —havent estat també purificats. «La rima, les al·literacions, la repetició dels mateixos mots, els refranys produeixen en el lector un assossegament, una purificació anàlegs» als de la pregària (BREMOND, 1926a: 205)

Les implicacions religioses d'aquesta formulació de la poesia pura són, en canvi, absents de la que en féu Riba. Just en ple ressò de les teories de Bremond, Riba exposà aquestes mateixes idees compartides amb Manent sobre el llenguatge poètic com a «llenguatge autònom d'un món suprarreal, on són altres les dimensions i els reports». Des d'aquesta autonomia es crea la «poesia pura», un concepte «la darrera precisió del qual és preservada per una espessa bardissa de conceptes i acords previs». Si bé aquests mots semblen contenir una al·lusió a les novetats aportades al concepte per Bremond, Riba les deixa de banda i reprèn les pròpies teoritzacions i les de Folguera. És a dir, considera López-Picó el poeta català que ha apropiat més versos «als climes diamantins de la poesia pura»; denuncia que els poetes catalans tendeixen a la impuresa poètica («poesia, per molt temps encara, voldrà dir entre nosaltres no construcció pura, sinó expressió personal, apassionada, comunicativa»); i demana que, dins d'aquest

²⁰³ M. MANENT, «*Convention and Revolt in Poetry*, per John Livingston Lowes. III i darrer», *La Veu de Catalunya*, 17-XI-1931.

²⁰⁴ *Ibidem*.

panorama, caldria aspirar a una poesia de llenguatge autònom que sigui coneixement de l'essencial humà:

aquests guanys, en suma, no seran res si no es poden mesurar per la distància a què la nostra poesia, ascendint, progressivament es situarà de la realitat superficial de l'home i del món, cap a la realitat sobrehumana, eterna, al cim de la qual hi ha Déu —però també, enfront d'Ell, i negació d'Ell, el Diable. [...] Entre Déu i la bèstia voldríem [...] que la poesia catalana trobés la coneixença, la claror i el coratge —i, humana suma de tot, la paraula. Potser no fóra una poesia pura; però fóra, certament, la poesia que sembla exigible al nostre realisme, si ha de superar-se ell mateix en plenitud i transcendència.²⁰⁵

Malgrat els termes també religiosos amb què ho planteja, Riba no formula una subordinació de la poesia a la religió, ni tan sols una jerarquització entre aquestes; sinó una construcció de la poesia en mitjà autònom —respecte de la religió o de qualsevol altre condicionant extern— que coneix les veritats humanes —morals, religioses o de la mena que sigui. Com que aquestes entren en la poesia, ni que sigui transformades, essencialitzaes, ja no es tractaria d'una poesia estèrilment pura —nou punt de contacte amb la idea manentiana de la poesia com a «mirall de l'emoció». Poesia pura, doncs, era per a Riba, poesia autònoma que, com a tal, és absolutament humana i es dirigeix al coneixement de l'home:

Abans de parlar, haver vist, realment vist; haver viscut, intensament viscut, en plenitud de gràcia i de risc; haver sentit, apassionadament sentit, no sé si en el cap o en el cor, però en aquell moll profund de nosaltres mateixos on passat, present i futur componen llurs figures en una sola actualitat de destí, la consciència de la qual tendeix contínuament a sortir de la seva penombra per prendre signe i forma en paraules. Que això es realitzi plenament, que hi hagi acord perfecte entre el sentit de l'ésser humà i el de la Terra, entre l'impuls de l'individu i el de la tradició, entre la matèria del mot i la del contingut, és l'acte més pur de la més pura poesia.²⁰⁶

És per això que, justament en el pròleg a un llibre de Manent, havia considerat Rupert Brooke com «un dels poetes més purs del nostre temps»: en tant que s'havia dedicat a «el més pur ofici dels homes», la poesia, en l'autonomia de la qual havia trobat no pas l'esteticisme decadentista —«que llavors era “l'època” i la “modernitat”»—, sinó una connexió directa amb la vida i l'ètica. Perquè, insisteix Riba, la poesia s'eleva «per damunt dels mots, arran, sense tocar-les, de les puntes extremes de llur significació habitual»; i s'eleva «per damunt la mateixa vida». D'aquesta manera, construeix un món autònom en el qual purifica, salva i coneix la llengua i la vida; en el qual es troba

²⁰⁵ C. RIBA, «La darrera evolució de la poesia lópez-piconiana», *La Nova Revista*, núm. 1 (gener de 1927), p. 37-43.

²⁰⁶ C. RIBA, [Carta-pròleg], dins R. LEVERONI, *Epigrames i cançons*, Barcelona: Gusatu Gili, 1938, p. 7-14.

«l'humà redimit per transfiguració, per transposició o per simple associació, posat que sigui a l'altura en què pietat i alegria toquen, però ja sense apassionar».²⁰⁷

Altres poetes propers als postsimbolistes tendiren a assumir aquesta idea de poesia pura vinculada a l'autonomia del gènere sense ressonàncies de les teories de Bremond. És el cas de Tomàs Garcés, que trobà en *Soledades* de Góngora «un esforç d'avui. Revelen, exacerbada i per això tràgica, aquella progressiva eliminació, en el vers, de tots els elements prosaics que l'enterbolirien. Són, doncs, d'acord amb la fórmula de Paul Valéry, intents, sovint reeixits, de “poesia pura”».²⁰⁸ En aquest mateix sentit, Riba afirmà que Fernando de Herrera «ens fa pressentir el que Góngora havia de realitzar, no per al seu temps, sinó per a tres segles després: un llenguatge líric ja no comunicatiu d'ànima a ànima, sinó expressió pura», és a dir, creador d'«un món irreal, o, com millor s'ha dit, antireal, autònom en ell mateix i complet». Poesia pura continuava significant, doncs, en un sentit bàsic, poesia autònoma. Per això, si en aquesta mateixa conferència Riba evitava de dir-ne «pura, perquè aquest terme avui pot desorientar» —atesos tots els debats que hem vist que provocà—, podia optar per dir-ne poesia «independent. Independent, és clar, del motiu ètic».²⁰⁹

4.3. La poètica postsimbolista i els debats socials i polítics dels anys trenta

La idea d'una poesia pura s'anà replantejant i debatent al llarg dels anys vint també perquè fou una època en què, progressivament, les qüestions socials i polítiques anaren prenent força dins el camp de la literatura. El testimoni amb més ressò europeu d'aquest procés fou un polèmic llibre de Julien Benda que, titulat *La trahison des clercs* (1927), acusava els escriptors d'haver abandonat el territori espiritual que els era propi i, guiats per l'interès i l'orgull, haver deixat entrar a les seves obres la lluita temporal, les passions polítiques. Al pol oposat d'aquesta mena d'anàlisi, es produïren casos com el de Louis Aragon, que entre 1931 i 1932 trencà amb el grup surrealista per posar la seva poesia al servei de la propaganda del Partit Comunista (DUROZOI, 2004: 233-236); o crítiques com la de *Contemporary Literature and Social Revolution* (1933), on R. D. Charques, responent a Benda des d'una perspectiva marxista, denunciava l'oposició

²⁰⁷ C. RIBA, «Pròleg», dins R. BROOKE, *Poemes*, trad. de M. Manent, Barcelona: La Revista, 1931, p. 9-14.

²⁰⁸ T. GARCÉS, «Góngora en Catalunya», *La Gaceta Literaria*, núm. 11 (11-VI-1927), p. 1-2.

²⁰⁹ C. RIBA, «Horaci en les literatures ibèriques», p. 202-203 i 217.

entre literatura «pura» i «impura», i defensava que la poesia, malgrat tenir lleis pròpies, no havia estat mai incompatible amb la propaganda. Tal era

l'antic problema que ha inspirat *La trahison des clercs*. L'art, la intel·ligència han de servir, han de contaminar-se en el doll de la realitat tèrbola, o bé han de brillar ben enlaire, com un estel pur? No tothom comparteix l'opinió de M. Julien Benda. El crític anglès R. D. Charques, autor d'un llibre molt discutit: *Contemporary Literature and Social Revolution*, s'esforça a demostrar que les lletres no són pas essencialment incompatibles amb la propaganda, política o d'altra mena. Però (deixant de banda la complexa qüestió del proselitisme) l'art, la poesia ¿han de reflectir el medi, les angúnies, les passions, els problemes contemporanis o bé han de crear illes, núvols de somni?²¹⁰

Si Manent prestava atenció a aquests debats era perquè ja als anys vint esdevingué central també a la majoria de discursos literaris catalans el tema de les relacions entre literatura, societat i contingència històrica. Això provocà una disminució de la visibilitat pública de la poesia respecte dels gèneres narratius —especialment si es compara amb el lloc de privilegi que el Noucentisme havia atorgat a aquella (CASTELLANOS, 2005a). Aquest procés s'accentuà als anys 30 amb l'arribada de la República. Llavors, les qüestions socials i polítiques es convertiren en el centre d'atenció de tota escriptura, fins de bona part de la poesia. Molt més enllà del que havia assumit el vessant més polític de la poètica postsimbolista (CASTELLANOS, 2002).

Davant d'aquesta situació, els poetes postsimbolistes tendiren a alinear-se en posicions properes a les plantejades per Benda. Així, en una conferència de 1937, un Valéry nostàlgic lamentava la politització de la literatura:

Sens dubte, les preocupacions materials, les divisions polítiques juguen, malauradament, avui dia, un rol principal en els esperits, de manera que el seriós, el valor absolut que es donava abans als misteris i a les promeses de l'art, són reconduïts, necessàriament, ai las!, cap a preocupacions de tot un altre ordre, i, en primer lloc, cap als problemes de la vida. [VALÉRY, 1957: 1382]

I és que els postsimbolistes defensaren sempre la necessitat d'una poesia autònoma que salvaguardés els valors de la tradició, l'essència comuna a la humanitat, la llengua com a mitjà complex de comunicació i coneixement; una poesia desvinculada del partidisme polític o social.

Fou molt clarament el cas de Foix que, a més, s'acostà a aquesta posició de Valéry fent-ho explícit (BALAGUER, 1994: 7). Si al llarg dels anys 20 ja havia defensat la independència ideològica del poeta, als anys 30 la seva insistència en aquesta qüestió davant l'augment d'escriptors políticament partidistes fou constant. No es tracta però de la defensa d'un esteticisme sense incidència social, sinó d'una autonomia que és l'única

²¹⁰ M. MANENT, «1933», *La Veu de Catalunya*, 20-I-1934.

via per la qual el poeta pot incidir en la societat des del camp que li és propi —altrament esdevé un home o un polític. Foix rebutjà els dos extrems, «la teoria de l'art per l'art i la de l'art útil», «la teoria de l'art i de la poesia al servei d'una ideologia de casta, de pàtria o de classe i la de l'art i de la poesia com a mitjans d'expressió o com a experimentacions pures», perquè per damunt hi ha «la de l'art i de la poesia com a activitat de l'esperit».²¹¹ Comentant els casos d'Aragon i Maiakovski Foix remarcà que condueixen a

un judici ben desfavorable a l'adhesió absurda del poeta a cap causa que no sigui la pròpia de la poesia —de la poesia entesa com entenem nosaltres, és clar, que no és ni la de jocs florals ni la destinada a servir l'obra d'edificació del Socialisme, del Nacionalisme o del Vaticanisme. El poeta no treballa ni pel Poble, ni per la Humanitat. El poeta modern empra la poesia com un mitjà de coneixença —per damunt les retòriques (floralesques o soviètiques).²¹²

Aquest és justament el tema que motivà l'article «Poesia i revolució», amb el qual, no per casualitat, s'obriren els *Quaderns de Poesia*.²¹³ Foix hi partia d'unes declaracions d'Aragon per tractar-hi «el tema que d'un temps ençà ens preocupa més a tots», el de l'autonomia de la poesia. L'article s'erigia en defensa d'aquesta en uns temps en què era menystinguda i criticada:

No dubto gens que hi ha, que hi pot haver, que hi ha d'haver una literatura revolucionària [...]. Comprenc que el romàntic d'avui cregui que el seu deure és d'estar al servei de la revolució i que procuri escriure amb indignació sagrada i el cabell hirsut llargues tonades “vibrants”. Dubto però que el poeta disposat a servir el secretari del Partit, escrigui gaires versos que passin a la posteritat. [...] Em costa de comprendre què vol dir “artista revolucionari” des del punt de vista social, o “poeta revolucionari”. Sé exactament què vol dir un revolucionari poeta —o metal·lúrgic, o dentista. La revolució es fa a les barricades, de colze a colze i sense preguntar quin és l'ofici del caporal. Per a un poeta no hi ha més revolució que la que farà com a poeta damunt la pista del seu joc propi.

[...]

Jo també crec que no hi ha distinció entre humanitat i literatura, entre el món i l'art, entre l'acció i el pensament. Però com a poeta tinc la meua acció a realitzar, urgent. El meu instint és segur i la meua realitat és total. La meua realitat, com la de tots els poetes, és suprema. Per tant, antilocal, extra-patriòtica, universal. [...]

No és cert que hi hagi antítesi entre acció i pensament en els poetes. Els poetes es “realitzen” en llur mitjà propi, que no és el dels economistes ni el dels polítics.

En termes del tot semblants, Manent, que també explicità afinitat amb Valéry pel que fa a aquestes qüestions, lloà la poesia de Stephen Spender perquè, malgrat la filiació comunista de l'autor —absolutament oposada al credo manentià— no era poesia

²¹¹ J. V. FOIX, «Les idees i els esdeveniments», *La Publicitat*, 31-III-1932.

²¹² J. V. FOIX, «Poesia», *La Publicitat*, 13-VIII-1933.

²¹³ J. V. FOIX, «Poesia i revolució», *Quaderns de Poesia*, núm. 1 (juny de 1935), p. 1-4.

sotmesa als dictats del Partit.²¹⁴ I es feia ampli ressò d'un article de Spender titulat, com el de Foix, «Poetry and Revolution», perquè des de la ideologia oposada a la pròpia —i la de Foix— defensava els mateixos principis poètics d'autonomia del gènere. Spender, explicava Manent,

s'ha plantejat amb tota crueta el problema de la compatibilitat entre el comunisme i la poesia. “És concebible —diu Stephen Spender en un curiós assaig sobre Poesia i Revolució— que un artista pugui escriure des del punt de vista d'una filosofia materialista congruent, però, àdhuc així, la seva ocupació d'escriure poesia romandrà exactament el tipus d'activitat idealista que resulta tàcticament perillosa per al Comunisme. La gent que llegís aquells poemes reflexionaria sobre determinats aspectes del materialisme, oblidaria, en el decurs de les seves meditacions, la revolució social, i ací, al cor mateix del materialisme, s'introduiria subreptíciament l'idealisme, oferint les seves perilloses delícies i consolacions”. Spender assenjala lúcidament les dificultats amb què topa l'escriptor d'avui que simpatitzi amb les idees comunistes. Tant si pertany com no a la classe mitjana, si vol trobar un públic li cal entrar en la tradició de l'art *burgès*, perquè, en realitat, no existeix cap tradició d'art proletari, ineducat, que pugui comparar-se amb l'art individualista de la classe mitjana, talment com podem comparar l'art camperol o la balada amb l'obra dels mestres italians. L'art *burgès* enclou fins i tot l'art dels rebels contra l'autoritat burgesa, com Rimbaud; en realitat, per al comunista, aquesta mena d'art és supremament individualista i *burgès*. Spender fa, finalment, aquesta confessió, no pas gaire freqüent en llavis marxistes: “El motiu radical de l'avversió que sent el comunista per l'art *burgès* prové d'un concepte erroni segons el qual l'art *burgès* propaga necessàriament la ‘ideologia’ burgesa. Quan el proletariat hagi produït una literatura pròpia tornarà a descobrir, naturalment, la literatura de la nostra època, talment com a la Rússia d'avui Tolstoi ja torna a ésser profusament llegit... *I llavors es veurà que l'art burgès no és pas propaganda burgesa, ans, simplement, la història viva de la fase de la nostra societat en què la classe mitjana era la classe culta*”.²¹⁵

Aquesta fou una convicció inalterable al llarg de tota l'obra de Manent que retragué aquests mateixos punts de vista als anys seixanta, enfront de la proposta del realisme històric.²¹⁶ I que encara més endavant llegí Keats com a model de «poesia pura» en el sentit de «lliure de tota connotació didàctica» però capaç de resoldre «el profund i dual realisme que escau a la poesia: l'atenció a la bellesa del món físic i l'angoixa de la condició humana».²¹⁷ Perquè la distància que pren la poesia de la política que li és contemporània no és una manca de compromís ètic amb l'home, sinó la realització d'aquest des de la pròpia especificitat.

Tal és, també, la posició de Riba. Dels intel·lectuals en demanà «deslligar-se de la disciplina dels partits; però per sotmetre's a la disciplina, més inflexible, de la Justícia, del Dret, de la Dignitat». Com Foix, els demanava l'aspiració a «l'intel·lectual

²¹⁴ M. MANENT, «La poesia de Stephen Spender», *La Veu de Catalunya*, 10-III-1933.

²¹⁵ M. MANENT, «Darreres tendències de la poesia anglesa», p. 207-208.

²¹⁶ Vegeu: M. MANENT, «Poesia i realisme històric», *Serra d'Or*, núm. 1 (gener de 1965), p. 57-58.

²¹⁷ M. MANENT, «Pròleg» a *Poemes de John Keats*, Barcelona: Empúries, 1985, p. 7-18 (p. 10-12).

pur».²¹⁸ En correspondència amb això, la manera més alta que té el poeta de servir èticament la seva col·lectivitat no és tampoc la d'obeir les ordres contingents d'una causa ideològica, sinó la de mantenir-se en l'autonomia del seu art.²¹⁹ Més encara en la societat catalana, on la pràctica literària, per tal com «no pot deixar d'ésser en alta manera política, necessita, a més del tacte, una tàctica». Entre l'«espontaneïtat il·luminada» i «la vigilància rigorosa» enteses com dues tècniques de construcció del vers autònom no només es «realitza una qualitat diferent, condicionant en conseqüència la receptibilitat de l'obra, sinó que, més enllà de l'esfera estètica, no pot deixar d'implicar una diferent actitud, gosaríem dir una tàctica diferent, en les qüestions morals o religioses o polítiques».²²⁰ El poeta viu políticament compromès malgrat l'autonomia de la seva obra (CAMPILLO, 1995).

És per això que aquests postsimbolistes no negaven pas la necessitat de viure el present i empraren la seva veu pública d'intel·lectuals per posicionar-se respecte del context polític i social que els envoltava. Però «convé, de temps en temps, dar una nota inactual», afirmava Carner. Aquesta era la funció atemporal de la poesia, que no nega pas el seu contrari:

Cal viure intensament, qui ho dubta, l'hora present, però si l'avui ens abassega del tot, sistemàticament, ens criarem massa petits. Perquè és sobretot la recordança del passat que confegeix magnanimitat als homes, i la delerosa projecció a l'esdevenir que els dóna grandesa.²²¹

Tal fou la doble funció exercida per Carner als anys 30. Com a poeta, salvaguardava valors humans permanents, inactuals, però des d'una aguda consciència de «l'hora present» mostrada en els articles a *La Publicitat*. Sense cap adscripció política que el coaccionés sota una disciplina predeterminada —malgrat la proximitat evident a Acció Catalana—, hi comentà el present històric denunciant la dictadura de Primo de Rivera, la monarquia, l'ascens de les dretes o el nazisme i el feixisme; proposant models d'organització social, d'institucions, de comportament cívic; parlant de les eleccions; i defensant la democràcia, la diversitat política, la República o l'Estatut de 1932. Al cap i a la fi, aclarí en un article, tant el «pensament pur» com el «joc heroic», tant l'activitat del filòsof al marge de la immediatesa com la de l'esportista que se supera en l'activitat física immediata, són igualment vida. «Transcendir l'interès material i l'egoisme confortable i la conducta mecanitzada per estalvi d'esforç, és ben viure, cosa tan

²¹⁸ C. RIBA, «Polítics i intel·lectuals», *La Publicitat*, 20-III-1927 i 1-IV-1927.

²¹⁹ Vegeu com ho formula a: C. RIBA, «Pròleg», dins R. Brooke, *Poemes*.

²²⁰ C. RIBA, «Literatura i grups salvadors», *Revista de Catalunya*, núm. 85 (15-IV-1938), p. 475-484.

²²¹ J. CARNER, «Aquests poetes», *La Publicitat*, 1-I-1931.

diferent d'aquesta causa de decadència i d'esterilitat que és el que tot sovint entenem per viure bé». ²²² Així, al costat d'articles polítics directes, en coherència amb la seva funció de poeta, d'altres assenyalaven bens intemporals com els dons de «la insabuda bellesa» del món més enllà dels interessos ideològics, les dèries personals, «la limitació d'haver d'ésser compresos» o «l'angúnia d'haver d'ésser cotitzats». ²²³

Igualment, Riba negà rotundament que se li atribuís «que jo prediqui el recloïment dins la torre de vori». Però defensava «tancar-s'hi de tant en tant, produir una obra de bellesa o de pura especulació, baldament sigui una obra que només es justifiqui per ella mateixa...». ²²⁴ En termes carnerians, «convé, de temps en temps, donar una nota inactual». Ara bé, les reflexions que caracteritzen l'obra crítica de Riba només eren possibles perquè «ens hem esforçat a situar-nos en la» «més pura essència» de la literatura, alhora que «en la nostra més urgent circumstància». ²²⁵

També des de *La Publicitat*, Foix, defensor, com hem vist, de l'autonomia del gènere poètic, es posicionà en qüestions polítiques (BALAGUER, 1994; GÓMEZ INGLADA, 2010). Perquè si el poeta treballa des d'una consciència d'eternitat, si afirma que «totes les èpoques ens són, a la vegada, presents i absents», no és menys cert que

la nostra [època] és, per a tots, única i indefugible. L'Esperit s'hi realitza i nosaltres en som els còmplices. Qui es desplaça esdevé fal·laciós. (D'ací l'engany: el resultat és sempre un pastitx que es vol presentar com a original, una còpia morta com una reproducció de guix). L'activitat de l'esperit dirieu que és sempre una correcció. Cada època i els seus “corregeix” excessos i defectes, sense esperança. A través dels segles l'activitat de l'esperit en la seva expressió plàstica o retòrica és una eterna correcció. ²²⁶

Amb opinions ben semblants, també Manent es posicionà en qüestions poètiques i polítiques d'actualitat des de *La Veu de Catalunya* (MARRUGAT, 2007). I arribà a lloar un poema titulat justament «1933», d'Archibald MacLeish, perquè era una «correcció» del passat, era capaç de combinar la vivència de «l'hora present», de «la nostra època», amb el valor de «totes les èpoques»: «les passions i les angoixes del present s'entrellacen amb els nobles ecos del passat i amb la imatge trèmula d'un món nou, d'una aspra conquesta humana». ²²⁷ També políticament conscient de «l'hora present», un poeta d'obra tan autònoma com Rosselló-Pòrcel s'afilià a la UGT (MOSQUERA,

²²² CARNER, «Pensament pur i joc heroic».

²²³ J. CARNER, «La insabuda bellesa», *La Publicitat*, 9-X-1932.

²²⁴ C. RIBA, «Polítics i intel·lectuals».

²²⁵ C. RIBA, «Literatura i grups salvadors».

²²⁶ J. V. Foix, «Poesia i revolució».

²²⁷ MANENT, «1933».

2008: 65-66) i mostrà tendències polítiques socialistes (MORAL DE PRUDON, 1976: 152-155).

4.4. La influència postsimbolista en els anys vint i trenta

El Noucentisme fou un moviment sociocultural dins del qual es produí, en poesia catalana, part de la crisi dels valors simbolistes i l'inici de la poètica postsimbolista. Amb els seus primers llibres, Carner va encarnar ell tot sol la immensa diversitat de tendències poètiques que intentaren respondre a aquella crisi. Fou «parnassià, simbolista, decadent, popularista, trobadoresc o barroc; però sabem que cap d'aquests adjectius no bastaria a definir-lo» (CASSANY, 1984: 27-28). I, com ja ha quedat àmpliament comentat, a partir de *La paraula en el vent* (1914), sense perdre aquesta seva capacitat omnímoda, hi donà una resposta des de la poètica postsimbolista plenament desenvolupada.

Les nocions bàsiques d'aquesta nova poètica foren perfectament captades i adoptades immediatament per obres com *El poema espars* (1917), *La collita en la boira* (1920), els primers poemes de Foix,²²⁸ o *Estances* (1919), que, al seu torn, anaren obrint noves vies a la poètica postsimbolista. Per això, el mateix Riba ja va indicar, tot comentant un poema propi, la transformació que es va operar en la poesia catalana a partir de *La paraula en el vent*.²²⁹ I Foix considerà que Carner fou el poeta que va fer possible tota la poesia catalana posterior (BALAGUER, 2006). Aquestes són obres primerenques dins la poètica postsimbolista i tradicionalment han estat qualificades de noucentistes. En efecte, foren escrites per poetes que estaven participant en el Noucentisme. Però aquest fou un pacte ideològic entre intel·lectuals i polítics, no pas una poètica o una estètica (MURGADES, 1976, 1987). Privilegià institucionalment certes estètiques pròpies de l'Europa de l'època —del període postsimbolista— que s'ampliaren progressivament (AULET, 1997) i, com veiem, en algunes de les quals es desenvolupà la poètica postsimbolista, consolidada sobretot en la dècada de 1920.

En la dècada de 1930, el joc d'influències va canviar i la poètica postsimbolista catalana se situà en un nou estadi per l'aparició dels joves Rosselló-Pòrcel, Teixidor i Vinyoli, que no van tenir com a referent cabdal Carner, sinó Riba —malgrat que Teixidor acabà reconeixent que Carner marcà un «abans i després» en la poesia

²²⁸ Aparegueren publicats a *La Revista*, *Terramar*, *Trossos* i *La Cònsola* entre 1918 i 1920. N'hi ha de tan explícitament carnerians com «Dues tardes» o «El cinyell». Així mateix, hi començà la creació del personatge de Gertrudis, també en termes molt clarament deutors de Carner (vegeu BALAGUER, 1997a).

²²⁹ RIBA, «Comentari a l'elegia III de Bierville», dins ...*Més els poemes*, p. 159-161.

catalana.²³⁰ De fet, la relació que van mantenir amb la tradició contemporània fou, en conjunt i per força, diferent de la que hi havien mantingut els primers postsimbolistes.

En qualsevol cas, Carner, Folguera, Riba, Foix i Manent, als quals als anys 30 se'ls afegiren Rosselló, Vinyoli i, fins a cert punt, Teixidor, foren els constructors catalans de la poètica postsimbolista i els que l'assumiren de manera més plena, fins a les darreres conseqüències. Però, a més, en tant que aquesta fou generada dins mateix de l'evolució literària del país —no pas importada— i pels poetes més destacats i admirats del moment —Carner, primer, i Riba, després—, fou la font del corrent principal de la poesia catalana de l'època. En condicionà les obres de la majoria de poetes. De manera que molts poetes catalans dels anys vint i trenta varen escriure en les línies de la poètica postsimbolista sense que necessàriament l'haguessin assumida amb plena consciència o amb totes les implicacions, o sense haver contribuït directament a construir-la —cosa que no implica cap judici de valor respecte d'aquests poetes.

És una mica el que hem vist que passava amb Teixidor en els seus inicis: contestatari amb la tradició, acaba conduït cap a la poètica postsimbolista a través de Foix i Riba. Abans, ja havia estat el cas de Tomàs Garcés. Va rebre una influència de Riba molt evident i això ha fet que sovint es parli d'ell com a postsimbolista. L'etiqueta també ha estat aplicada a altres poetes, com Josep Sebastià Pons o Josep M. de Sagarra, per obres que són clarament influïdes pel postsimbolisme però que, tanmateix, no demostren pas una assumpció de totes les característiques que defineixen aquesta poètica. Això ha estat una de les causes principals de la confusió generada pel terme «postsimbolisme» en els estudis literaris catalans. Aplicar-lo a poetes molt diferents sense tenir-lo estrictament definit i caracteritzat ha contribuït a fer-lo encara més confús, ha impedit clarificar-lo. L'estat bibliogràfic que això ha provocat faria molt estrany que, avui, un estudi sobre el postsimbolisme no contingués noms com els de Garcés, Pons, Agelet i Garriga, Rosa Leveroni, Simona Gay o, fins i tot, Josep M. de Sagarra —més encara si, com aquest treball, pretén una ordenació general del panorama poètic català de preguerra. Quan, en realitat, són del tot aliens a la definició i el desenvolupament intern del postsimbolisme. No l'influeixen ni hi intervenen. Tanmateix, sí que formen part de la història externa d'aquesta poètica en tant que es relacionaren amb els seus protagonistes i en foren influïts. Garcés, com Sagarra, fou un poeta molt atent a les palpitations del temps i que empeltà la pròpia poesia amb molts aspectes de diverses

²³⁰ J. TEIXIDOR, «Josep Carner», *La Publicitat*, 28-XII-1933.

poètiques contemporànies. El fet que ell i altres poetes s'acostessin externament a la poètica postsimbolista certifica l'èxit històric d'aquesta. Per tant, en són una part de la història. Però això no els fa a ells poetes postsimbolistes —ni, cal insistir-hi, millors o pitjors poetes.

4.4.1. La poesia i la crítica de Tomàs Garcés

El primer llibre de Garcés, *Vint cançons* (1922), fou fruit d'una evolució que el duagué a una poètica exposada per ell mateix com una renúncia de les avantguardes i una adopció de models popularistes. «El menys que pot fer un poeta és tenir-hi tractes, amb el Poble», afirmava, perquè la poesia popular permetia superar la dicotomia entre tradició i modernitat que presentava la poesia contemporània, alhora que assumir el nacionalisme i el catolicisme que eren a la base de la ideologia de Garcés.²³¹ Carles Riba reaccionà immediatament contra aquesta teorització i contra la forma que adquirí a *Vint cançons* (MALÉ I PEGUEROLES, 2001: 41-55). Així, en un article repregué la fórmula garcesiana i la considerà acceptable només si la poesia popular era arbitrada i elevada a conquestes intel·lectuals superiors:

Recollim [...] la fórmula: “el menys que pot fer un poeta és tenir-hi tractes, amb el Poble”.

És a dir, en tornar de les àrdues aventures de la sensibilitat, recapbussar-se en la humilitat de la imaginació comuna. (La filosofia també es renoua ara i adés en el sentit comú.) Per a partir-ne altra volta. I arbitrar-la tot d'una. Que hi hagi, d'aquesta popularitat del poeta a això que en diuen Poble, la mateixa relació que d'això que en diuen Natura hi ha a un jardí francès.²³²

El tipus de tractes amb el poble proposats per Riba eren els postsimbolistes, els orígens dels quals trobava en la seva lectura de Goethe. Aquell, afirmava, «partia del poble com d'un mig terme d'humanitat, elemental i universal [...]: més amunt començava la superació individual, la raó ascendia, la consciència apregonava, la intel·ligència imposava contorns als somnis de la imaginació. Tornar al poble, llavors hauria estat perdre el fatic». La insistència sobre aquestes qüestions com a advertiment a Garcés es produí en molts altres textos ribians d'aquesta època, com el pròleg a *Cançons i balades de la lírica catalana moderna* (1922) o el que va escriure per a la tercera edició de *Vint cançons* (1923), en el qual reconeixia a Garcés la seva capacitat per arbitrar el llenguatge poètic, però li retreia haver «creuat, conscientment o no, interessos literaris

²³¹ Vegeu totes aquestes idees exposades a: T. GARCÉS, «Notes sobre poesia», *La Revista*, vol. VII, núm. 134 (16-IV-1921), p. 118-119.

²³² RIBA, «*El retorn* de J. M. López-Picó».

amb interessos patriòtics» —és a dir, no seguir el camí d'autonomia del gènere poètic en l'evolució de la poesia catalana tal com la veien Carner, Folguera o el mateix Riba. I també el seu excessiu acostament a «la buidor dels artificis verbals», contra el qual proposava a Garcés el camí de Dant, Goethe i Leopardi, l'ús de la poesia com a mitjà de coneixement, «camí que mena a través del purgatori de la ciència, al marge del qual tot líric mitjà o feble resta esvaït i eixugat».

Per la seva banda, Garcés, al llarg de 1922-1923, anà assumint el toc d'atenció ribià. Ho proven diversos articles entre els quals «Del Poliziano a Goethe»,²³³ en què citava el pròleg a *Cançons i balades de la lírica catalana moderna* i la lectura de Goethe feta per Riba, i acabava reconeixent que el poeta no ha de cercar la forma buida, com féu Poliziano, sinó la forma amb contingut humà, com féu Goethe. Des d'aquesta perspectiva, defensà una combinació de popularisme i classicisme que començaria a realitzar en el seu segon llibre, *L'ombra del lledoner* (1924). Es tracta d'un llibre de trànsit, ja que la major part de poemes segueixen les línies de *Vint cançons*. De fet, molts s'anaren publicant a la premsa entre 1922 i 1924, i tant el títol del llibre com el seu sentit ja havien aparegut a *Vint cançons*, on l'ombra dels arbres associada a l'amor representava l'estabilitat, l'arrelament a la terra, a una dona, a la família, en contra del viatge i l'aventura. Així, en el quart poema el caminant avançava sense parar, pendent només del camí i sense veure tots els béns que hi ha al marge —la «casa clara», els prats bells, els ocells—, fins que es troba amb l'estimada. Llavors, «m'has donat la mà, / amiga, i el cor s'enjoia» «i a l'arbre li ha nascut ombra». Igualment, el poema que obre *L'ombra del lledoner* presenta una fadrina plorant «a l'ombra del lledoner»: plora d'enyor, perquè «l'amor és lluny», «amb l'ombra i el cant fugia». Per això es fa de nit i el lledoner deixa de fer ombra, es perd el repòs i l'arrelament a la terra. Caldrà esperar el dia i la tornada de l'ombra per poder trobar l'amor, el repòs: «Fadrina, l'amor és lluny; / demana'l a punta d'alba / quan l'ombra del lledoner / s'allargui com un miracle». Els poemes següents desgranen aquests elements, que ja eren la constant de *Vint cançons*, com una crítica ideològica a l'aventura, al trencament amb la tradició —literària o religiosa— i al desarrelament de la nació. Així, el mariner desitja les donzelles que retroba a terra, el caminant enyora l'estimada com l'ocell la branca, el pare que se'n va de casa queda lligat a l'infant que l'espera, el viatger du el record de la

²³³ T. GARCÉS, «Del Poliziano a Goethe», *La Publicitat*, 13-XI-1923.

seva terra, i tots els personatges canten: la vida dels homes depèn sempre de l'ombra del lledoner, de la cançó tradicional, de la terra originària que els dóna sentit.

Això que fins ara Garcés havia formulat mitjançant la cançó popular, als «Tres nocturns» que tanquen el llibre adopta la forma del vers lliure i de la intel·lectualització greu que li havia demanat Riba. Una veu poètica reflexiva lligada a la pròpia terra — que en coneix «l'ombra dels arbres»—, l'observa en una nit encalmada. Hi descobreix l'única ombra visible, l'essència més permanent del món: «la catedral [que] ens vetlla», la «catedral, ombra greu», «ombra alterosa». Aquest suport que vetlla per l'home fa possible la conciliació final entre els elements oposats —viatge i retorn, camí i enyorança, mar i terra, partida i ombra, aventura i amor— perquè permet que l'home somni tranquil. I és que la nit també és el moment del somni en el qual pot realitzar-se la síntesi d'«ombra greu i clara», de «selva» i «mar», desitjada en el topònim inscrit a l'inici del llibre. Es pot fer el viatge sense moure's de la terra, sense perdre l'ombra ni desprendre's de l'amor:

Ara que dormen els vaixells, amor,
i la nit és tan clara,
aparellem la nostra nau:
gallaret virolat, vela de plata.
I que la menin, mar endins,
l'oreig i la besada!

Així s'acaba el llibre: l'aventura només és possible en el somni, que permet unificar tots els contraris de la realitat sense deslligar-se de la tradició i la terra. Per això, mentre els vaixells dormen, viatger i estimada poden marxar junts «mar endins» sense partir la «besada» que el protagonista de la «Balada del mariner» de *Vint cançons* no podia oblidar («He corregut tot el món / i el record del bes no em deixa»), fet que l'obligava a tornar a terra.

D'aquesta manera, tancant l'aventura de *Vint cançons*, *L'ombra del lledoner* obria la porta al següent llibre de Garcés, *El somni* (1927), que se situava en la línia estètica dels «Tres nocturns» i la interpretació que fan del somni. Significativament, el mateix Garcés explicà que havia publicat *El somni* en bona part per distanciar-se de la imatge de poeta popularista que carregava des de *Vint cançons*, però sense abandonar el recurs a la tradició popular —tan habitual, d'altra banda, entre els postsimbolistes.²³⁴ Així mateix, considerà que «a *L'ombra del lledoner* hi havia tres nocturns on les branques de la poesia oblidadisses del que no fos ella mateixa, començaven d'afinar-

²³⁴ T. GARCÉS, «Confessions literàries», *La Publictat*, 18-II-1927.

se»: havia intentat començar a acostar-se a la poesia autònoma, pura en sentit postsimbolista. Tot seguit, «*El somni*, potser significa, amb l'alliberament d'una fórmula, el començ d'un lirisme que em sembla més personal», continuat a *Paradís* (1931) i *El senyal* (1935).²³⁵

Paral·lelament a aquesta evolució, Garcés anava tractant en la seva crítica — desenvolupada al llarg dels anys vint i trenta a *La Revista*, *Revista de Catalunya*, *La Publicitat* i *La Veu de Catalunya*, amb articles parcialment recollits als llibres *Paisatges i lectures* (1926) i *Notes sobre poesia* (1933)— alguns dels temes centrals dels debats poètics del moment que també incorporava a la pròpia poesia (SOLER, 2010). És el cas del motiu del somni, posat en primer terme de la literatura europea per l'èxit de les teories de Freud, per l'ús que en feren tant els surrealistes com altres poetes i pel rebuig que generà entre els poetes compromesos —debats que comportaren una reconsideració polèmica del romanticisme, de la qual sorgí l'influent assaig d'Albert Béguin *L'ame romantique et le rêve* (1939). Fou un motiu immediatament comentat i adoptat en sentits diversos per molts poetes, entre els quals Manent o Garcés. El primer, a més d'analitzar-lo des de la crítica,²³⁶ acabà la primera seqüència de *L'Ombra i altres poemes* amb la imatge de la poesia com una petxina consoladora eixida del mar, de la nit, d'«el meu somni», en l'alba. Un dels poemes anteriors ja havia presentat la dona estimada «eixida del son com del mar», somrient «encar ta boca als somnis» —igual que la del poema de *La paraula en el vent* que comença «Vora la mar és nada l'estimada» i acabava demanant «el so difós de la conquilla».²³⁷ És la presència del món dels somnis en la vetlla diürna gràcies a una poesia capaç de conciliar aquestes dues realitats convertint-les en la seva representació essencialitzada —convertint el so del mar en el d'una conquilla, l'amor somniat en una estimada. Tal és el sentit d'*El somni* de Garcés, que, emprant imatges semblants a aquestes, presenta el somni com una realitat absoluta els rastres de la qual en la vetlla permeten al poeta cantar. Així, el somni, «boira desfeta, vel morat», «gràcia fugitiva», deixa als llavis del poeta «el record

²³⁵ T. GARCÉS, «Presentació de *Paradís*», *El Matí*, 3-III-1931. De fet, des de la publicació d'*El somni* fou una constant de la crítica sobre Garcés assenyalar el nou gir que aquest llibre instituïa en la seva obra: M. MANENT, «Tomàs Garcés: *El Somni*», *La Nova Revista*, núm. 3 (març de 1927), p. 280-281; M. SERRAHIMA, «Pròleg» a T. Garcés, *El somni*, Barcelona: [s. ed.], 1949, p. 7-14; J.-S. PONS, «La poesia de Tomàs Garcés», dins T. GARCÉS, *Obra poètica*, Barcelona: Selecta, 1961, p. 5-20.

²³⁶ «William Butler Yeats», *Revista de Poesia*, vol. I, núm. 3-4 (maig-juliol de 1925), p. 165-168; «*Poems for Children*», *La Veu de Catalunya*, 16-VII-1931 i 22-VII-1931; «Walter de la Mare», *La Veu de Catalunya*, 16-II-1934; «W. B. Yeats. *Vision*. (MacMillan)», *Revista de Catalunya*, núm. 86 (maig del 1938), p. 151-152.

²³⁷ El poema de Manent, titulat «Matí», ja havia estat publicat a *La Nova Revista*, núm. 13 (gener de 1928), p. 13.

d'un bes, / talment la pols daurada d'una ala fugitiva». A partir d'aquests canta un món harmònic, vist des de la innocència de l'infant, màgic, musical, perenne i explícitament catòlic —el món del somni, del paradís, de la primavera—, que consola de l'angoixa del pas del temps. També hi reprèn la imatge de la «remor» de «la conquilla pàl·lida» que, en un article posterior, li serví per clarificar aquesta concepció del somni:

El somni és, en efecte, sovint, un meravellós auxiliar de la poesia. La imaginació empeny, audaç, les seves formes, aproxima les realitats més allunyades, en la gran correntia del somni. Fins, més d'un cop, abandona conquilles rosades a la platja lívida del despertar: el poeta recull, aleshores, versos somiats.

Però, a més de somni, precisava Garcés oposant-se a Breton i sota la influència postsimbolista, la poesia «és, també, llenguatge» que precisa, ordena i arbitra.²³⁸ D'aquí la seva poesia d'*El somni*, *Paradís* i *El senyal*, llibres en què adopta altres motius romàntics molt debatuts en l'època, com els de la infantesa o la natura.

Així mateix, Garcés defensà aquesta posició poètica de l'acusació d'evasionista en ple debat sobre el compromís polític de la poesia als anys trenta, ja que, per a ell, la poesia com a somni no estava desconnectada de la realitat, sinó que la purificava, n'era el reflex essencialitzat:

Salinas fa passar el ramat esquerp de les coses i els dies a través del prisma màgic de la seva obra. Els seus poemes treuen l'ànima als espectacles que el volten. Com l'estany del "Jardín de los frailes" dona tremolí, corbes, temptació, a les parets segures i rígides que s'hi emmirallen.

El dramatisme i l'humanisme de Salinas vénen del doble fons de la seva poesia. Somni, però realitat. Realitat elevada a somni, però mai escamotejada. Per a cada realitat, el cristall movedís que en deformat-la l'eternitza.²³⁹

Per contra, si bé afirmà que la poesia, «en obres al servei directe d'una política, s'enucja o fuig, gairebé sempre», no negà que en el cas de Maiakovski es manté «la flor de la poesia autèntica».²⁴⁰ I en aquest punt coincidia amb Manent, que li donà la raó: «la poesia, com ha remarcat Garcés des d'aquestes columnes, pot ésser d'emmirallament o d'evasió, pot prendre indistintament la seva substància del món de la realitat efectiva i del món de la possibilitat o del somni».²⁴¹

Aquest tipus d'actuació simultàniament poètica, crítica i, també, traductora —des de ben al principi de la seva carrera literària Garcés s'especialitzà en la traducció de l'italià i el portuguès— fou una altra de les vies d'acostament de Garcés al model de

²³⁸ T. GARCÉS, «Somni i llenguatge», *La Veu de Catalunya*, 3-XII-1933. Vegeu també: T. GARCÉS, «L'home de Porlock», *La Veu de Catalunya*, 17-XII-1933.

²³⁹ T. GARCÉS, «Notes sobre Salinas», *La Veu de Catalunya*, 10-XII-1933.

²⁴⁰ T. GARCÉS, «Poetes de la Revolució», *La Veu de Catalunya*, 15-X-1933.

²⁴¹ M. MANENT, «1933».

poeta postsymbolista. No obstant això el distanciaven d'aquella poètica diverses concepcions clau sobre la poesia. No és la menys important la que duia Garcés a reclamar repetidament des de la seva crítica la reconstrucció de la biografia dels poetes com a eix central de lectura dels seus poemes —en lloc d'assumir-los com una creació impersonal i autònoma. Així mateix, si a *Vint cançons* Riba li va retreure que la poesia no fos per ell un mitjà de coneixement, tampoc no ho fou a partir del gir d'*El somni*. En la segona part d'aquest llibre es fa molt evident que la poesia de Garcés és la creació d'una realitat bella, de somni arbitrat, destinada no pas a descobrir la transcendència de la realitat, o a conèixer aspectes d'aquesta, sinó a cantar l'*a priori* ideològic de la religió catòlica. «El senyal», per exemple, ho és del renaixement del món en la primavera, correlat que permet intuir el renaixement de la vida després de la mort. Tots els elements d'*El senyal* són, de fet, senyals presents de l'existència de Déu i del paradís.

Aquesta tendència s'accentuà en l'obra garcesiana de postguerra. *El caçador* (1947) es titula així perquè aquest personatge «amb una breu escopetada, / trenca a bocins el vidre clar del cel / i sobre el món les flors del cel escampa». El poeta canta aquestes flors —entre les quals hi ha, com sempre, el somni, la infantesa i la natura— que permeten, doncs, intuir en la vida terrenal l'absolut del més enllà catòlic. *La nit de sant Joan* (1951) parteix de la cançó popular homònima per construir poèticament la història d'un personatge que resol la seva existència gràcies a la fe religiosa; i *Grèvol i molsa* (1953) és un recull de nadales —algunes extretes de llibres anteriors de Garcés. Poc després, *Viatge d'octubre* (1955) cantava la fidelitat de l'home a la dona, la família, la terra i els records. Semblantment, *Plec de poemes* (1971) recollí poemes religiosos, paisatgístics i patriòtics; i *Escrit a terra* (1985) se centrà en motius que mostren com «el temps s'escola inexorablement» per oposició al cel «on mai no mor el dia». Tal és, en conjunt, la lliçó d'aquests llibres. Tots plantegen unes mateixes qüestions a partir dels mateixos elements recurrents, encaminats a contraposar la fugacitat i la volubilitat de la vida a la permanència dels valors tradicionals i espirituals: la idea de fidelitat s'oposa al viatge; l'aigua que corre, al pont estable que hi passa per sobre; la terra, al cel; l'oblit, al record; etc. Així també en les proses dietarístiques aplegades a *Quaderns de la Selva* (1962) i, amb un títol prou explícit en aquest sentit, *El temps que fuig* (1984): entre la constatació del pas irrefrenable del temps, Garcés enregistra instants, vinculats sobretot a l'art i a la religió, en què es fa «la il·lusió que el temps no passa». També hi reflexiona sobre motius recurrents de la seva obra poètica, com el somni o la infantesa.

4.4.2. L'evolució poètica de Josep Sebastià Pons

Aquest poeta rossellonès es donà a conèixer amb *Roses i xiprers* (1911), poemari d'herència romàntica i influència maragalliana sobre llegendes i paisatges del Rosselló que el posà en contacte amb diversos nuclis de la cultura catalana del Principat (MANENT, 1987; BOVER I FONT, 1991). El seu segon llibre, *El bon pedrís* (1919), seguia aquestes mateixes línies d'arrelament a la terra, al sentiment i al poble. I és que ja era enllestit el 1914 però no es publicà fins el 1919 per causa de la primera guerra mundial. Precisament aquesta forní a Pons el tema i el to desolat de part de *L'estel de l'escamot* (1921), alhora que la pau recuperada era pretetxat per continuar-hi cantant «la terra fresca». Són tres poemaris primerencs que l'autor va refer sota el títol *Primeres poesies* el 1947 —per bé que no es publicaren sota aquesta nova forma fins al volum *Obra poètica* (1976). I encara el quart, *Canta-Perdiu* (1925), també fou revisat a fons per a la reedició de 1960.²⁴²

L'aparició de la poesia de Pons, si bé es vinculà immediatament a la Renaixença i el Noucentisme, també tenia les arrels en la revitalització del mediterranisme que es produí en la literatura meridional francesa com a reacció contra el simbolisme (DÉCAUDIN, 1960: 128-140). Ja *Roses i xiprers*, si bé feia ús d'elements simbolistes —un cert «misteri», la presència de la «boira», o les solucions mètriques indicades per Romain Thomas al pròleg—, cantava «la vela llatina» o «el Mediterrà»; i *El bon pedrís*, les oliveres, el raïm, la «serenitat del món» o «les verges llatines». *L'estel de l'escamot* accentuà, assumint el discurs bèl·lic francòfil, l'oposició entre «la boira traïdora» —germànica, «per les bruixes del Nord estranyament teixida», introduïda en la poesia pel simbolisme— i la «llum antiga», «la terra clara» —associada als mites grecs i als valors clàssics i perennes que s'atribuïa el bàndol dels aliats. Aquesta darrera fou el tema de *Canta-Perdiu* que, concebut com una represa de l'ègloga i l'elegia clàssiques, emprà motius de la poesia llatina com el *beatus ille*, el *tempus fugit* o l'*ubi sunt?*, al costat de fórmules pròpies de la poesia popular, per presentar-se en harmonia amb la terra i la tradició —concepte de poesia que exposà al «Discurs de comiat dit a Font Romeu».²⁴³

Així, des d'un punt de partida cada cop més antisimbolista i classicista, Pons evolucionà, ja en ple contacte amb la poesia catalana, cap a nous postulats propers als de la poètica postsimbolista. Entre 1925 i 1936 s'ocupà de la secció «Lettres catalanes»

²⁴² Per a un repàs conjunt a la vida i l'obra de Pons: GARCÉS, 1976; CAMPS i PETIT, 1987; BOVER I FONT, 1990.

²⁴³ Reproduït a *La Publicitat*, 7-VIII-1926.

del *Mercure de France*, on donà una àmplia visió literària, defensà les institucions catalanes i mostrà les seves preferències estètiques (GUITART I BLANCH, 2002: 4-22). Demanà a la poesia catalana una combinació de la simplicitat de la poesia popular i de la clàssica, que era una de les vies de la pròpia obra;²⁴⁴ per això prestà especial atenció a les traduccions de la Fundació Bernat Metge; o hi afirmà que l'havien influït profundament Moréas i Alcover,²⁴⁵ alhora que marcava distàncies de les avantguardes.²⁴⁶ Amb tot, es tracta d'una crítica també molt allunyada de la més típicament postsimbolista i que, a més, tendeix a bandejar els models d'aquesta poètica per proposar-ne d'altres, com Garcés o Agelet i Garriga.

Paral·lelament a aquestes cròniques, anaren apareixent en la premsa poemes de *L'aire i la fulla* (1930), que, tot i reprendre alguns aspectes de *Canta-Perdiu*, marcà en conjunt un tomb notable, tal com el mateix Pons exposà (GUITART I BLANCH, 2002).²⁴⁷ Pons hi assumia la dicció menys retòrica, diversos motius i alguns recursos establerts per la poètica postsimbolista. *Roses i xiprers* s'havia obert amb una invocació de ressons romàntics a la poesia —la identificava amb les llegendes sorgides de la terra i els pastors, amb el cant del rossinyol i amb la infantesa—, que reprenien amb variants tant *El bon pedrís* com *Canta-Perdiu*. *L'aire i la fulla* també comença amb una declaració metapoètica deutora d'aquestes, però que s'allunya de la dicció romàntica que les caracteritza. La poesia és presentada primer com un reflex esmorteït de la vida: «no val d'escriure aquí rosa i viola, / i maduixa i cirerola» perquè «tanta flor no clareja en el teu cant». La mateixa raó per la qual, a «Conversa amb en Joanola», «la Musa va descolorida; / no té un alè de vida». Per aconseguir-lo, li caldria sortir de la ciutat, anar «cap al Conflent», entrar en contacte amb l'aigua i la terra. Llavors sí, «la reviscolaria el clar delit / de la maduixa i de la cirerola». No val escriure els noms d'aquestes en la poesia perquè, per si sols, no vivifiquen. Cal viure'ls, viure en contacte amb la terra. La musa de «Conversa amb en Joanola» és acte seguit vivificada pel fet que el poema que segueix es titula «Conflent»: en efecte, va al lloc on «la font de les aigües regalades», reflectida en la claredat i la musicalitat dels versos que la contenen, la vivifica.

²⁴⁴ J. S. PONS, «Lettres catalanes», *Mercure de France*, núm. 654 (15-IX-1925), p. 836-841.

²⁴⁵ J. S. PONS, «Lettres catalanes», *Mercure de France*, núm. 693 (1-V-1927), p. 739-745.

²⁴⁶ J. S. PONS, «Lettres catalanes», *Mercure de France*, núm. 775 (1-X-1930), p. 222-227; J. S. PONS, «Lettres catalanes», *Mercure de France*, núm. 789 (1-V-1931), p. 744-748; J. S. PONS, «Lettres catalanes», *Mercure de France*, 871 (1-X-1934), p. 202-207.

²⁴⁷ Vegeu J. S. PONS, «Glossa de l'aire i la fulla», *La Publicitat*, 5-VII-1930.

Només així, havent viscut i mantenint el contacte amb la terra, la poesia esdevé pensament onejant, viu, musical, tal com afirma en acabar el primer poema una imatge que havia donat títol a un llibre de Carner:

Si elles [les muses] fan onejar mon pensament
com una canya sota el vent,
¿de quin color serà la melodia,
més avinguda amb el meu dia?
Aquesta deixa els braços de l'amor,
i és adormida en el record.
La que s'adiu amb l'hora de ma vida
en el record és adormida.

En la seva maduresa («havent passat la primavera», dirà), la melodia del poeta deixa el romanticisme, els braços de l'amor, l'experiència passional de la vida, per adormir-se en el record d'aquestes vivències típicament juvenils. La poesia esdevé no ja retòrica passional, sinó vida comuna recordada en la calma, reflexió, pensament musical. Per això el poema següent contesta des del títol la pregunta que fan aquests versos. La melodia avinguda amb la maduresa és «Color de perla», color calmat i perdurable, «Color de tardor», segons el títol d'un altre poema:

Ara no puc cantar com al matí
la lleugeresa d'herba que hi naixia,
les bótes del celler plenes de vi,
el blanc ramat i l'ase en l'establia.
Aquell encís s'escola ara per mi,
i l'esperit demana una altra via,
a fi d'oïr un altre concert;
i vet aquí perquè mon cant s'esberla,
ahir color de fruita i de ram verd,
i avui color de perla,
color d'aire desert.

A partir d'aquest plantejament de la relació entre vida i poesia, el recull es basteix com una reflexió sobre el pas del temps, l'experiència i el record. Per fer-la, emprà recursos i motius típicament simbolistes i postsimbolistes, ja en el títol al llibre. La fulla és símbol del moridor («Adéu-siau, ma tèbia, fulla tendra, / qui et veiés ressorgir!», i «és esblaimada», «color de tardor») i el vent, de les forces vitals que l'arrenquen de la vida i l'arrossegueu cap a la mort (com a la «rosa esfullada al fil del vent» tan típica del simbolisme). En el so que produeix aquesta relació de la vida i la mort, però, neix la poesia: «El poeta s'atura a tot moment, / per oïr la remor de cascatella / que entre la fulla mou el vent».

Així mateix, la primera part del llibre, «La font del vidre», emprà l'aigua com a símbol del pas imparabile del temps, però, alhora, de la poesia: «el cant és un fil d'aigua

que sospira». En una imatge que ja hem trobat en molts llibres plenament postsimbolistes, el riu pot seguir-se en direcció contrària per arribar a la font —«Amunt, la Font del Vidre»—, el so de la qual «canta una amor perduda», permet recuperar amb enyorança el passat: «quan ha passat la tarda encesa» «amb la música sola pot reviure, / si el cant s'encova en la foscor». Seguint aquestes premisses, la segona part, «Faula de Venus», fa aquest camí enrera: des d'aquell final de maduersa tardoral recupera la primavera, Venus, la font de la vida («Ai, canta, fulla, fulla—en el fullam de l'olm. / Quan el poeta canta—sa boca és una font»). Ho fa, doncs, no vitalment, sinó des del record i la poesia; per tant, en la construcció cultural humana del mite, l'idil·li i la faula de tons clàssics. Via culminada en la darrera part del recull, composta de faules en les quals s'extreuen lliçons morals de l'experiència viscuda, recordada, poetitzada —com la superioritat del camp a la ciutat, la fugacitat de la bellesa, l'acceptació serena de la vida i la mort, la necessitat de la ironia i el sentiment, o del dolor i el pecat com a complemenatirs indissociables de l'alegria i la virtut.

Aquest nou camí que acostava Pons a la poètica postsimbilista sense implicar-l'hi estrictament fou seguit amb *Cantilena* (1937), que el mateix Riba situà «entre allò que hi hagi de més pur en la moderna lírica catalana».²⁴⁸ Reprénia molts símbols del llibre anterior —l'aire, la fulla, l'aigua, el campanar de Serrabona—, del qual, a més, provenia el títol. La «cantilena» que a *L'estel de l'escamot* era el so de la pluja i el de la nit rural, a *L'aire i la fulla* ja apareixia com el cant comunitari del poeta, la natura i els homes. «Aquí la terra diu sa cantilena», afirma el llibre d'aquest títol: el poeta, en contacte amb la natura, la tradició i els morts, reprèn una cantilena que harmonitza l'existència humana amb el seu entorn i el pas del temps gràcies a la memòria individual i col·lectiva que resta dipositada en els llocs, la llengua i l'individu. L'experiència temporal, el record i la poesia, doncs, són també els temes centrals de *Cantilena*.

La primera part presenta un jo poètic desolat «a la tardor» perquè «els meus records s'han esvanit» i, en conseqüència, ha «perdut el cant». Sent «el desig d'una primavera», ja «inútil per mi», i de tant en tant recorda la que va viure en el passat, quan «el cant del rossinyol omplia / el cirerer». Ara, però, el sedueix la mort («el roc nafrat en terra vol dormir»), constata l'implacable pas del temps («l'hora és perduda al fons d'un mirall platejat») i no troba un sentit a la vida («no sé el que vol de mi aquesta blavor»). No obstant això, va observant aquells elements que simbolitzen, en Pons, la poesia: «un

²⁴⁸ C. RIBA, «Nota a *Cantilena* de Josep S. Pons», *La Tramontane* (gener-febrer de 1955), reproduïda a C. RIBA, *Obres completes III. Crítica*, 2, Barcelona: Edicions 62, 1986, p. 236-237.

ventijol / invisible remou la fulla clara, / la sang fresca s'anima amb el seu vol», «la primavera entre esteles conversa» —la «conversa» ja al·ludia la poesia al penúltim poema de *L'aire i la fulla* i serà el títol d'un altre poemari—, o «els cants dels ocells, d'un branc a l'altre apariats / assagen una viva sonatina». És encara només una sonatina, una musiqueta de la qual pren consciència a la segona part del recull, quan ja esdevé «memòria» i «cantilena».

Així, la primera part comença en la tardor i recupera la primavera per desembocar en un final d'estiu en què ja torna el record: «Amor, recorda, amor de primavera». La segona part se situa plenament en la tardor i l'hivern, la maduresa conscient que recupera el record i el cant. El jo poètic s'adona que, per oposició a l'«escolament de la vida il·lusòria», «el món s'hi està adormit dins la memòria». El paisatge, els mots, les anècdotes, les persones, només viuen plenament i permanent en el sentit que adquireixen en la memòria. Per això demana: «subtil memòria, guarda aquesta font», «aquí la terra diu sa cantilena». Un cop més, la font és associada a la poesia en tant que aquesta és record del passat individual i col·lectiu, reflexió existencial i tradició, experiència directa de la vida i de la terra. És lògic, doncs, que aquesta part desemboqui en el record d'«Els morts», protagonistes de les següents. Així, la tercera part desenvolupa els records mitjançant la faula, el mite, la poesia lligada als espais naturals —on «altre temps els avis hi venien», on descansen «aquells morts», deixant rastres que fan sentir «una cantilena», una «veu antiga». I, finalment, en la quarta, Pons parteix de l'experiència autobiogràfica de la mort de la seva muller Helena —que ja havia protagonitzat poemes amorosos en llibres anteriors— per oferir una reflexió sobre la pervivència dels morts en els vius («a despit de la mort, ets meva encara», «sempre el teu somni viu en mi», «tu hi seràs [...] per sempre havent perdut forma i fugura»), sobre la memòria i l'oblit («m'abandona el record fugitiu / com si fos ella un conte que llegia»), sobre la poesia, altre cop «pacte callat de fulles i de vent / on cada tarda el món s'ordena / entre el repòs i el moviment, / ritme suspès que l'aire mena».

Ja en la postguerra, a més de revisar les primeres obres, Pons publicà el poemari *Conversa* (1950). Reprenia els motius, fórmules, símbols i reflexions dels dos anteriors, però en bona part els reconduïa de nou cap a una retòrica més prolixa i lligada a la concretesa paisatgística —per bé que es mantenia allunyada del romanticisme inicial. Això féu lògica la recuperació de *Canta perdiu* (1960) en una segona edició refeta i amb molts poemes nous que, malgrat certes diferències de dicció, no desdiuen dels que

conservà de la primera —o de la major part dels de *Conversa*. Per això s'afegiren a aquest llibre però la majoria amb un subtítol, «Contrapunt», que n'indica la superposició melòdica i, fins a cert punt, independent, a un tema ja donat.

Ja pòstumament, s'agruparen diversos poemes inèdits, dispersos i pertanyents a *Canta perdiu* (1960) sota el títol *Cambra d'hivern* (1966), sembla que escollit pel mateix Pons per al darrer llibre que escrivia. Hi destaca «Faula d'Orfeu», un poema dramàtic publicat el 1959 a la revista *Oc* en què Pons condensa els temes centrals de la seva obra —el pas del temps, la mort, el paisatge, la poesia, l'amor i la memòria— a partir d'aquest mite clàssic, com hem vist tan habitualment reprès pels postsimbolistes (ANGLADA, 1978).

4.4.3. Altres obres properes a la poètica postsimbolista

Molts poetes dels anys vint i trenta foren influïts per la poètica postsimbolista o en seguiren parcialment algunes formalitzacions. Fins i tot alguns que havien iniciat la trajectòria durant el Noucentisme però restaren estèticament distanciat dels seus contemporanis postsimbolistes. És el cas de Joan Arús, que publicà *Notes sobre creació poètica* (1925), llibre en què intentava una reflexió típicament postsimbolista sobre la poesia i que Manent situà en un context apassionat pel «misteri de la creació poètica» en relació al qual adquiria el seu valor.²⁴⁹ O bé López-Picó, que amb *Temes. Exercicis de Geografia Lírica* (1928) construïa un volum de versions en què la traducció i les relacions amb la tradició prenen un sentit creatiu típicament postsimbolista —tal com ja havia fet amb la incorporació d'«estampes xineses» a *Popularitats* (1922). Així mateix, *La rosa de cristall* (1933), de Josep M. de Sagarra, poetitza una relació amorosa assumint un lèxic, uns motius i alguns recursos típicament postsimbolistes (MALÉ I PEGUEROLES, 2009). Significativament proper a aquest títol fou el del tercer llibre d'un poeta que havia publicat el segon el 1920: Pere Benavent recollia a *La rosa i el cristall* (1938) poemes escrits al llarg dels anys 20 i 30 en els quals continuava mostrant la dependència del model carnerià (AULET, 1995) que, mica en mica, el dugué a una certa assumpció molt superficial d'alguns trets postsimbolistes. Fet encara més visible en l'altre poemari que Benavent publicà el mateix 1938, *L'estrella i el picarol*, on domina la forma de la cançó que fins recull algun aspecte de la salvatiana.

²⁴⁹ M. MANENT, «Joan Arús. *Notes sobre creació poètica*», *Revista de Poesia*, vol. I, núm. 5-6 (setembre-novembre de 1925), p. 251-252.

També Trinitat Catasús s'havia donat a conèixer durant el Noucentisme i no havia publicat cap poemari des de 1921 fins que el 1930 publicà el recull *Robins de magrana* (SUBIRÀS I PUGIBET, 2006). Com els anteriors, cerca un ideal de serenitat, harmonia i classicisme amb una poesia paisatgística que, en l'ús d'algun símbol —com la «rosa de tardor»— o en el plantejament del misteri del món i la vida —a «D'un nocturn» o «Diàleg en la nit, davant de la mar»—, sembla mostrar algun contacte amb obres postsimbolistes.

Un ritme de publicació semblant seguí Clementina Arderiu (MOLAS, 1969). Es donà a conèixer durant el Noucentisme amb poemes dispersos i els reculls *Cançons i elegies* (1916) i *L'alta Llibertat* (1920), influïts per March, Carner, López-Picó i Riba —que, casat amb Arderiu des de 1916, havia d'exercir un cert mestratge sobre ella. Una musicalitat molt característica, la dicció senzilla d'alguns poemes o la frase llarga i el llenguatge abstracte d'altres, hi eren emprats com a via de coneixement de la condició humana. Cosa que convertí aquests llibres en una peça més de l'avenç i la consolidació de la poètica postsimbolista. El 1936 publicà *Poemes*, que aplegava els dos poemaris anteriors —amb lleus modificacions i correccions—, i un de nou, *Cant i paraules*. En la primera part, datada «1920-1927», la dicció senzilla i la forma de la cançó servien per formular el pas del temps, la diversitat mutable del món i la vida, i la volubilitat dels sentiments humans. Perquè «sense l'angúnia d'un després / que l'enverina, // l'hora que fuig, tot i el renou, / seria fada»: calen el dolor i la tristesa per a l'existència del plaer i l'alegria, de manera que el cant no pot limitar a un de sol aquests aspectes contradictoris i complementaris. La segona part del llibre, datada «1930-1936», s'obre amb el «Retrobament» de la paraula després dels tres anys de silenci que la separen de l'anterior. De dicció menys lleugera, es planteja com una reflexió moral sobre l'experiència en la qual, accentuant la línia de poemes com «L'humil heroisme», pren importància essencial la condició femenina de l'autora. No en va, en el pròleg del volum, Arderiu adverteix que ha buscat les paraules «clares, justes i de tothom, a fi que per elles tothom de la meva terra, i més particularment les dones de la meva terra, sentís que la meva experiència era la seva» (vegeu una lectura feminista de l'obra d'Arderiu a: MARÇAL, 1985).

També es formà en els ambients noucentistes —i en amistat amb Salvat-Papasseit— Josep M. Rovira Artigues. El seu primer poema aparegué al núm. 109 (I-IV-1920) de *La Revista* i el 1927 n'aplegà diversos a *Poemes d'amor i de camí*. És un llibre deutor de la dicció i els símbols elaborats per Carner, Folguera o Manent amb els

quals poetitza temes tradicionals com una natura en calma, el pas del temps o l'amor, sovint des d'una òptica religiosa: «¿per què, Senyor, ens feu sentir l'enuig / de saber que aquesta hora és moridora, / i que amb ella la vida també fuig / amb tot l'anhel que l'esperit arbora?». *L'oreig primaverl* (1932), llibre més unitari i estructurat, aprofundia aquestes línies des d'un major domini formal i un major acostament a la poètica postsimbolista —fins a les abstraccions típicament ribianes i lopezpiconianes— en tant que reflexió sobre la condició temporal de l'home. De fet, les poques crítiques que publicà Rovira no desdiuen de la seva poesia: llegí Salvat com un poeta àvid de la bellesa de les coses; lloà Fidel Riu; destacà de la «poesia pura» de Sánchez-Juan que infon en les coses «una alenada, gosariem dir, divina d'espiritualitat»; o considerà *El veler*, d'Ignasi Agustí, «un excel·lent primer llibre».²⁵⁰

Altres nous poetes que es movien en l'estela dels postsimbolistes anaren sorgint al llarg dels anys vint. És el cas de Joan Mínguez, que, després del recull juvenil *Primícies* (1920), encara donà *La lluita en el repòs* (1921) i *Moments* (1924), llibres que Riba situà «dins l'òrbita de Baudelaire».²⁵¹ A partir de les experiències comunes de la vida ciutadana, Mínguez hi tracta els temes de la vida voluble, l'amor i la mort en termes que van de l'aparent lleugeresa carneriana a l'abstracció ribiana, passant per la denúncia moral o un cert retoricisme.

Però donà una obra molt més extensa el lleidatà Jaume Agelet i Garriga (ROMEU I FIGUERAS, 1984; FALGUERA GARCIA, 2004, 2010). Es donà a conèixer amb *Domassos al sol* (1924), llibre de celebració del paisatge natural que mostrava una tendència cap a la mètrica tradicional i la creació d'imatges: «apar la flama esmolada / un clau tot humit de sang». Alguns poemes hi apuntaven l'ús del paisatge com a símbol existencial, fet accentuat a *La tarda oberta* (1927), que ja començava amb una secció titulada «Camins interiors». La reflexió sobre la condició humana d'aquest llibre, la seva dicció més senzilla, la relació que estableix entre el jo i la natura, la cura formal i de les imatges, són trets que, aprofundits en els llibres posteriors, els acostà a algunes formalitzacions de la poètica postsimbolista. Així, *Hostal de núvols* (1931) també s'obria amb una secció de paisatges interiors, «Les platges espirituals», en què la poesia era plantejada com un mitjà d'il·luminació de les profunditats humanes a través de la paraula: «Goig

²⁵⁰ Vegeu: J. M. ROVIRA ARTIGUES, «L'optimisme contra la mort», *Revista de Poesia*, núm. 5-6 (setembre-novembre de 1925), p. 207-210; J. M. ROVIRA ARTIGUES, «Fidel S. Riu i Dalmau: *Terra amorosa*», *La Nova Revista*, núm. 6 (juny de 1927), pàg. 174-175; J. M. ROVIRA ARTIGUES, «*El veler*, poesies d'Ignasi Agustí», *Flama*, núm. 34 (29-VII-1932), p. 7; J. M. ROVIRA ARTIGUES, «La poesia de Sebastià Sánchez-Juan», *Flama*, núm. 54 (16-XII-1932), p. 6.

²⁵¹ C. RIBA, «La poesia de Joan Mínguez», *Revista de Poesia*, núm. 11 (març de 1927), p. 1-4.

de dur, com la font, / la nit dintre l'entranya / i, a la boca, claror / i l'or fresc d'una canya!». Es tracta d'una concepció d'arrels romàntiques que informaria tot el següent llibre d'Agelet, *Els fanals del meu sant* (1935). El títol ja mostra la voluntat d'il·luminar la realitat —com explica la citació inicial, fa referència a una tradició lleidatana per la qual, el dia de sant Jaume, els infants fan una processó duent fanalets. Es divideix en dues seccions. La primera, en un cert retorn a la fórmula paisatgística de *Domassos al sol*, és dedicada a il·luminar la natura mitjançant la paraula. La segona, precedida d'una eloqüent citació de Wordsworth, reprèn el motiu romàntic de la infantesa —aproximant-se a la relectura que n'estaven fent Manent, Garcés o Pons— com a edat lluminosa de la relació entre l'home i el món: «Jo em perdia, minyó, / dintre la llum de la lleu polseguera».

Joan Llacuna fou un altre poeta que es donà a conèixer a la segona meitat dels anys vint, en publicar proses i poemes a la premsa catòlica d'Igualada (FARRÉS COBETA, 2005). No obstant això, fou als anys trenta que desenvolupà la major part de la seva poesia, que quedà per sempre vinculada a les idees sobre el gènere plantejades per la predominant poètica postsimbolista, inclòs el tipus d'acostament a certes fórmules avantguardistes i neopopularistes que aquella practicava —no és gens estrany que Rosselló-Pòrcel s'interessés per Llacuna. Entre 1932 i 1934 publicà a *La Revista* alguns poemes que apuntaven aquest camí i que foren recollits al seu primer llibre, *Ònix i níquel* (1934). Llacuna el basteix a partir de les idees i debats poètics més candents en l'època. D'una banda, tal com estaven plantejant molts postsimbolistes, hi reaprofitava elements típics de les avantguardes —sobretot provinents de Salvat-Papasseit i Sánchez-Juan, força reivindicats als anys 30— sense escriure un llibre pròpiament avantguardista —imatges com el carroussel en moviment constant, personatges com Charlot o un «clown», recursos com el trencament del vers, o la «síntesi subjectiva» d'un «paisatge» «cubista». D'altra banda, com en obres contemporànies de Manent, Garcés, Pons o Agelet, també hi actualitza el motiu romàntic de la infantesa entesa com un estat de consciència especial, intrínsecament poètic, que permet una percepció desautomatitzada —i, per tant, més veritable— del món. Així mateix, hi concep la poesia com un mitjà de continuïtat i actualització de la tradició —«Quin besavi nostàlgic / començà l'elegia? / Un besavi romàntic / o potser medieval?»—, de manera que, al costat de fórmules avantguardistes, n'hi emprava de tradicionals i popularistes. I encara, de manera pròxima a Bremond i altres catòlics, associa la poesia a una pregària nostàlgica que enyora i permet intuir un món superior, un paradís inabastable des de la

vida terrenal: «I la meva pregària que puja / entre plors, per què és trista, Senyor?». Tots aquests elements s'articulen unitàriament: les seccions en què es dividieix el llibre subratllen un dels seus temes centrals, el pas del temps —ja que la primera se situa majoritàriament a la tarda, la segona, a la nit, i la tercera, a l'aurora—, immers en el qual l'«infant poeta» busca els elements bells i perdurables de la realitat que insinuen l'existència d'un més enllà. Cada poema en revela algun i és per això que el llibre acaba en les «aurores», el renéixer del dia, la llum que prové del cel; seguides d'un paisatge «líric» i un altre de religió de Montserrat.

Continuant aquest camí, el 1935 Llacuna enllestia un breu recull, *Nyora* (no publicat fins el 1977, pòstumament, a *Obra poètica*), en què es poetitza el procés de creixença de l'individu com una lluita entre la innocència de l'infant —els «somnia verges», la «blancor»— i el mal —representat per «una ratapinyada» que taca l'espai de sang i ombra. Els dos conviuen en l'home madur que recupera des «del meu alè maculat», «la meua carn malalta», aquella infantesa que li permet ser poeta, jugar, percebre un món lluminós immaculat en el «matí de Divendres Sant».

Així, als anys trenta la poètica postsimbolista continuà influint en obres que en foren més o menys pròximes. És també el cas de Simona Gay (VALLS, 1992; PANYELLA, 1998) o Rosa Leveroni (SALORD, 1982; MOHINO I BALET I PUJOL, 1997; MOHINO I BALET, 2010). Gay donà a conèixer els primeres poemes a la segona meitat dels anys vint i en publicà el primer recull, *Aigües vives*, el 1932. Es mostrà especialment propera a Josep Sebastià Pons, germà seu, i, com aquest, a Tomàs Garcés: ressenyà *Paradís*,²⁵² mentre que Garcés escriví el pròleg d'*Aigües vives*. És un llibre unitari en què uns mateixos símbols recurrents poetitzen l'experiència existencial des del despertar de la consciència a la vida per l'amor fins a la maduresa en què es recullen «els pètals dels records» i ja «de l'amor... no en faig cabal». El primer poema, a manera de pròleg, presenta aquest recorregut:

La finestra s'esbatana
sul misteri de la nit,
se desvetlla una campana
que ressona dintre el pit.
És la vida inconeguda
que me diu el seu convit?
I jo som cosa menuda
dins l'ampla i profunda nit...
N'eixirà l'alba en un crit?

²⁵² «Simona Gay parla de *Paradís*», *La Veu de Catalunya*, 7-III-1931, p. 5.

En la nit, en el misteri del desconegut, el jo poètic sent la crida de la vida encara inconeguda però que s'il·luminarà amb l'arribada de l'alba, del crit, de la paraula, de la poesia. El poema es titula «Ve l'amor?» i, en efecte, és l'experiència amorosa —i els fills que comporta— la que, en els poemes següents, produeix el despertar a la vida, el coneixement, la llum, l'alba, la poesia. Així, el bes dels amants il·lumina interiorment («si ton bes tanca ma parpella, / la dolça llum en mi serà»; «sents, amor, en el meu bes, / tot aqueix hort que s'assolella?»); «la cançó» és «d'amor sincer»; els ulls de la filla són «llums roents» que «fan la nit estelada», que diuen «l'alba vermella»; i el jo poètic beu de les «aigües vives» que, en la font, sorgeixen de la foscor de dins la terra a la llum tot cantant —«les fonts» saben «mil cançons», «i la font parla de tu». Aquesta imatge, a més, mostra com la presa de consciència de la vida és inseparable del fet de viure-la lligant-se al paisatge i a la tradició. D'aquí els poemes paisatgístics o el fet de transmetre els «refranys» al fill. Finalment, els dos darrers poemes reprenen el primer contraposant-s'hi: «la nit negra» ja no és totalment misteriosa i desconeguda, sinó que la il·lumina «la barca [que] porta el meu amor» i «la llum del far».

Els símbols de la llum i la nit foren repesos al següent llibre de Gay, titulat, amb una imatge típicament postsimbolista, *Lluita amb l'àngel* (1938):

Sola, ben sola en la tenebra,
la inquietud em dava febre;
vingué l'Inconegut, sense tocar
les portes de la nit, i contra mi lluità.
[...]
Quan la fosca esdevingué blava
i l'alba puntejava,
l'Inconegut em tocà els ulls,
del llibre de la vida es giraven els fulls.
Dintre la nit el meu voler s'entenebria,
contra d'un àngel combatia.

Un cop més, la nit és l'espai del desconegut, de la lluita per la construcció d'una vida que la llum de l'alba permet conèixer. L'alba, amb la benedicció de l'àngel després de la lluita, és el moment del coneixement i la poesia: llavors, «m'era ensenyat el néixer de bell nou». Aquest és el poema que dona títol al llibre i a la primera part, centrada en la reflexió sobre les relacions entre poesia i vida, sobre la manera com la nit de l'experiència és il·luminada per la cançó —«somni tan clar», «flama i frescor, aigua i sol, el meu cant», «crit d'or», «sol [que] floria en el meu cor», «música pura», etc. La segona part, «Del país català», és la concreció d'aquestes relacions en poemes que formulen la manera com l'home veu i viu el seu entorn.

Riba ressenyà *Lluita amb l'àngel* remarcant precisament que la imatge postsimbolista del títol no derivava en una poesia abstracta o metafísica, sinó en una poesia concreta, absolutament pròxima a la «humana experiència».²⁵³ Un aspecte que també havia remarcat poc abans en presentar el primer llibre de Rosa Leveroni, *Epigrames i cançons* (1938), amb una «Carta-pròleg» en què vinculava l'autora a dos principis bàsics de la poètica postsimbolista: aquesta transformació de la «humana experiència» en poesia i la relació entre tradició i talent individual:

Abans de parlar, haver vist, realment vist; haver viscut, intensament viscut, en plenitud de gràcia i de risc; haver sentit, apassionadament sentit, no sé si en el cap o en el cor, però en aquell moll profund de nosaltres mateixos on passat, present i futur componen llurs figures en una sola actualitat de destí, la consciència de la qual tendeix contínuament a sortir de la seva penombra per prendre signe i forma —en paraules. Que això es realitzi plenament, que hi hagi acord perfecte entre el sentit de l'ésser humà i el de la Terra, entre l'impuls de l'individu i el de la tradició, entre la matèria del mot i la del contingut, és l'acte més pur de la més pura poesia.

De fet, la mateixa Leveroni reconeixia que descobrí la poesia en assistir a les classes de Riba a l'Escola de Bibliotecàries, on estudià entre 1930 i 1933, i al llarg de tota la seva carrera mantingué una fecunda relació amb ell. Malgrat l'origen autobiogràfic dels poemes d'*Epigrames i cançons* —i d'altres de la mateixa autora (MOHINO I BALET, 1998)—, es tracta d'un llibre molt proper a la poètica postsimbolista que, tal com remarca el pròleg de Riba, transcendeix l'anècdota. Planteja l'experiència amorosa com a experiència total de la realitat —per això el «Pòrtic» presenta «l'estimar infinit» volent esdevenir «terra, / aire i sol, mar i estrella, / perquè fossis més meu, / perquè jo fos més teva». A «Neguit», el neguit provocat per la fi d'una relació amorosa fa que el jo es miri a l'interior i prengui consciència de la vida; tot seguit, «Dolor» celebra «aquest amor sens joia» i «aquest dolor que em cega» perquè en el fet de «cantar-los» troba el sentit de la vida; per contra, «Joia» —secció ja des del títol deutora de les *Estances* de Riba— canta la relació dels amants com a experiència pura que en la seva plenitud no necessita paraules; i, finalment, a «Absència», el jo poètic retorna a la solitud inicial però havent assumit una experiència que fa possible la «calma» «sense dol» oposada al «neguit» i el «dolor» anteriors: «Ara, però, veig el món / amb la claror que m'encanta / de tenir-te dintre meu, / que fa que no em cal pensar-te».

Finalment, cal consignar que foren concebudes en funció de la idea postsimbolista de poesia o sota la influència directa dels postsimbolistes obres els autors

²⁵³ C. RIBA, «*Lluita amb l'àngel*, per Simona Gay», *Revista de Catalunya*, núm. 94 (desembre de 1939), pàg. 109-112.

de les quals no arribaren a consolidar una trajectòria poètica. És el cas dels poemes publicats en la premsa periòdica dels anys vint per Anna Maria Saavedra, membre de la redacció de *Revista de Poesia* —al darrer número de la qual traduí Rilke— i especialment influïda per Manent (SAAVEDRA, 2001). O de *Poemes en el temps* (1930), en què, a partir del tema de l'amor, Concepció Casanova planteja una reflexió sobre la relació entre el pas del temps i l'atemporalitat, entre «l'estrella que perdura, i el vent que ha de morir» (CASANOVA I ROCA, 2009). O, encara, a *L'oreig i la branca* (1938), llibre influït per Manent, que el prologà, Josep Ros i Artigues planteja la poesia com un mitjà d'humanització del món que l'aprehèn des de la perspectiva sempre nova i sorpresa de l'infant. És aquesta una concepció extreta del romanticisme anglès que encaixa en les relectures de la tradició fetes als anys 30 també per postsimbolistes com Manent. De fet, el mateix Ros i Artigas publicà un volum de traduccions de Shelley (1938) i la seva major activitat literària fou la de traductor.

Semblantment, pot comptar-se entre aquests escriptors Xavier Benguerel perquè després de la publicació de *Poemes* (1934), llibre distant dels postsimbolistes però proper a certs aspectes de Baudelaire, pràcticament abandonà la carrera de poeta per dedicar-se a altres gèneres literaris —el seu segon i darrer poemari fou *Aniversari. Obra poètica 1925-1985* (1987). No obstant això es convertí en un dels principals traductors al català d'alguns dels poetes més importants per a la poètica postsimbolista: va traduir *El corb i altres poemes. Filosofia de la composició* de Poe (1982, tot i que ja havia traduït Poe des de 1944); *Les flors del mal* (1985-1998); *El cementiri marí* i altres poemes de Valéry (que edità i revisà en diverses ocasions entre 1941 i 1986); o, ben significativament, inclogué en un sol volum, *Els Altres* (1979), traduccions de Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud i Valéry.

Segona part

Josep Carner

i

la construcció de la poètica postsimbolista

Com hem pogut anar comprovant, *La paraula en el vent*, publicat per Josep Carner l'any 1914, pot considerar-se el primer llibre plenament postsimbolista. L'autor hi ofería establerta de manera pràctica i completa una solució a tot el procés poètic iniciat a l'Europa de finals del segle XIX amb la crisi del simbolisme. Aquest moviment marcà de manera definitiva el gènere poètic fins a tal punt que, en entrar en crisi la concepció del món en què es basava, hi entrà també el conjunt de la poesia europea. S'inicià així un període anomenat «crisi dels valors simbolistes» —que pot situar-se aproximadament entre 1895 i 1914— al llarg del qual s'oferiren moltes i diverses solucions literàries (DÉCAUDIN, 1960). Les dues que, nascudes en aquells anys, finalment triomfaren condicionant per la resta del segle XX i fins als nostres dies el gènere poètic foren les avantguardes i la poètica postsimbolista. El camí fet per Carner en la construcció d'aquesta darrera fou pioner a Europa. El procés del qual va néixer *La paraula en el vent* fou paral·lel al que estaven seguint poetes com W. B. Yeats, Paul Vaéry, Rainer Maria Rilke, Giuseppe Ungaretti o T. S. Eliot. Ells foren els que, com hem vist, per múltiples camins, des d'ideologies molt diferents, amb estils radicalment diversos, confluirien en la solució postsimbolista a la crisi de la poesia de l'època. Aproximadament entre 1910 i 1920 desembocaren en unes mateixes concepcions poètiques derivades de les del simbolisme, alhora que contraposades a aquestes —i també a la majoria de solucions que, paral·lelament, anaren oferint les avantguardes. Els seguirien en aquest camí, aportant-hi les pròpies solucions personals, Carles Riba, Jorge Guillén, Marià Manent, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Joan Vinyoli i altres poetes més joves.

La importància de la solució aportada per Carner a la poesia de la seva època fou immediatament remarcada per tots els seus contemporanis catalans. De fet, ja des del principi de la seva trajectòria havia esdevingut el gran model de la poesia catalana (AULET, 1995). El canvi que cristal·litzà l'any 1914 havia estat llargament preparat des de 1911 amb llibres com *Verger de les galanies* i *Les Monjoies*, i amb l'aparició dels poemes que conformarien *La paraula en el vent* i *Auques i Ventalls* al diari *La Veu de Catalunya*. De fet, Joaquim Folguera, a *Les noves valors de la poesia catalana* (1919), situà el gran canvi de la trajectòria carneriana en *Les Monjoies*. Hi tractava el primer Josep Carner de «voluntat creadora» de la poesia catalana. Unes pàgines després li

dedicava el capítol «El segon adveniment de Josep Carner» on, entre altres coses, escrivia:

Josep Carner fou durant un cert temps l'escriptor qui donà el to de l'aportació francesa més escaient. Però lentament s'elaborà en ell una evolució, aquesta vegada doble, cap a la modulació legítimament italiana en la forma, i cap al finíssim romanticisme dels poetes anglesos, en l'esperit: una dolça però tensa eufonia de vocalització i una atenció aristocràtica pels paisatges de l'ànima humana. Aquesta evolució, que no té en realitat una partió concreta, es fa definida en el llibre *Monjoies*, publicat l'any 1912, amb el qual entra definitivament la poesia catalana en una majoria d'edat absoluta. Amb *Monjoies*, Josep Carner, aconsegueix del tot l'obra de renovació que iniciava en el seu primer període, això és: reincorpora a l'idioma els mots més bells del català clàssic, en crea, poèticament i científica, de nous, els lliga amb una sòbria sintaxi molt catalana, harmonitza el dring dels consonants, depura i sistematitza l'expressió popular, etc. La seva poesia no és ja sols una obra d'emoció personal, sinó tot un moviment literari, com s'ha vist després amb el plebiscit unànimement intel·ligent que l'ha consagrat.

Més endavant fou Riba qui insistí repetidament en el gir capital que va donar la poesia catalana, a través de l'obra de Carner, durant aquests anys. En un comentari de 1953 recollit a ...*Més els poemes* (1957) escrivia:

No hi ha dubte que començà un nou període de la moderna poesia catalana el dia que Josep Carner es posà apassionadament a aprendre l'anglès per poder llegir en el text original els grans lírics de les dues illes. Sento encara expressant-me aquesta intenció —devia ésser pel 1912 o el 1913— aquella veu que continua, en l'absència, sonant en el meu record com la d'un mestre; i sempre en les meves reflexions he conclòs com he dit. ¿Qui farà l'estudi documentat, fonamental, del que ha canviat en la lírica catalana a partir de *La Paraula en el vent*? Dic “canviar”, i potser millor caldria parlar d'un eixamplament i d'un alliberament. Alliberament en una retòrica més llançada, salvada per aquell “bell excés” de què parla Keats, per un profund refús de la mida, per una aèria, innocent distància entre els mots i les realitats que al·ludeixen; i eixamplament d'aquestes realitats humanes en les dimensions de l'ànima, quan, tocat un punt sensible, tot l'univers gira i vibra al seu entorn i res ja no és petit ni gran, real ni irreal, ans tot esdevé poesia, és a dir, bondat i dignitat i bellesa.

Hi insistia en l'apèndix del mateix llibre: «un nou període de la poesia catalana començà el dia que Josep Carner es posà a estudiar l'anglès, per llegir en els textos originals — així m'ho digué ell mateix— els lírics anglesos». Per la seva banda, J. V. Foix escrivia el gener de 1921 al primer número de *Monitor* que «dos noms assenyalen magníficament una noble orientació literària als nostres escriptors: Josep Carner i Carles Riba». Marià Manent també escollí aquests dos poetes, especialment Carner, com a mestres i guies. I, com Folguera, Riba i Foix, en donà incomptables proves.

No n'hi pot haver cap dubte: tots aquests poetes —entre molts d'altres— tenen el seu model més immediat en el Josep Carner que va de *Verger de les galanies* a *La paraula en el vent*. Els dos llibres que completà Folguera abans de morir, *Poemes de*

neguit (1915) i *El poema espars* (1917), en deriven de manera molt evident. La retòrica abstracta i al·legòrica del Riba de les *Estances*, que comporta la represa de la tradició ausiasmarchiana, era una via ja treballada per Carner des de poemes de *Verger de les galanies* com «La dolça tragèdia» o el que comença «Com un esclau (qui en el festí camina...)». La manera com Foix planteja la presència dels amants en la seva obra poètica, i el tipus de concepció de la relació entre vida i literatura que comporta, deriva directament de Carner. Així com la perfecció formal de la poesia de Manent és la mateixa que la de Carner —musicalitat elegant, paral·lelismes estròfics i sintàctics, rimes emprades com a metàfores a nivell fònic, camps lèxics unificadors de la diversitat del poema, etc. De fet, *La collita en la boira* (1920) fou un llibre directament sorgit de *La paraula en el vent*. Carner havia estat el que proposà en termes ja plenament moderns tractar el tema de l'amor com a experiència universal que resumeix totes les experiències humanes i, per tant, permet parlar de la condició humana en general. I en això el seguiren de manera molt evident tots els poetes catalans posteriors.

Per això és una necessitat cabdal dels estudis literaris catalans analitzar amb un cert detall el camí poètic que fressà Carner durant els anys que cristal·litzen el 1914. Foren els anys en què construï un espai pel gènere poètic adequat a la societat moderna, un espai que resultà en la poètica postsimbolista.

1. Josep Carner i la crisi dels valors simbolistes (1895-1914)

En els seus primers llibres Josep Carner «és parnassià, simbolista, decadent, popularista, trobadoresc o barroc; però sabem que cap d'aquests adjectius no bastaria a definir-lo» (CASSANY, 1984). En efecte: l'obra carneriana inicial recorre totes les estètiques, maneres i fórmules d'un període especialment diversificat pel que fa a tendències poètiques.

Al llarg de la segona meitat del segle XIX la poesia europea fou molt condicionada per les idees literàries que hi aportà el simbolisme. Tant, que aquest moviment marcà per sempre més el gènere. L'identificà fins al punt de provocar una reacció igualment immensa, però que no pogué escapar plenament de la seva ombra. Entre els anys 1895 i 1914, la majoria de corrents, escoles, poètiques i moviments culturals intentaren donar resposta a les concepcions simbolistes de la realitat i de la literatura, alhora que en sorgien per descendència, assimilació o reacció. Els valors simbolistes havien entrat en crisi i el món literari els buscà alternatives a través del naturisme, el vitalisme, diverses formes de classicisme —com l'escola romana de

Moréas o el renaixement clàssic de Maurras i Bertrand—, l'unanimisme, el sorgiment de les primeres avantguardes, el neosimbolisme, la nova poesia catòlica, l'imatgisme, etc. (RAYMOND, 1960; DÉCAUDIN, 1960; CORNELL, 1970b). A Catalunya, aquestes línies de la reacció europea antisimbolista començaren a aparèixer ja durant el Modernisme. Jordi Castellanos analitzà perfectament com dins d'aquest moviment sorgiren tant el simbolisme com «la reacció vitalista» que s'hi oposà i els inicis de bona part de les idees estètiques que es potenciaren tot seguit des de dins del Noucentisme (CASTELLANOS, 1995). També en el Modernisme es produí l'aparició de la poesia de Carner assumint, d'una banda, certs valors simbolistes i, de l'altra, diverses reaccions contra aquests.

Així, una de les vies del primer Carner fou l'assimilació de la poesia romàntica i simbolista —malgrat un rebuig molt primicer de certes idees centrals del Modernisme. El Carner adolescent donà molt sovint la imatge del poeta desvinculat de la vida quotidiana que havia estat motiu d'alguns dels atacs més ferotges contra el simbolisme a partir de 1895:

De dies i nits
camina el Poeta;

enmig dels mestrals
i de les tempestes.

De verger en verger
passa per la terra;

i puja pel cel
d'estrella en estrella.

De dies i nits
camina el Poeta.

No sap el camí
i el guia una Cega.²⁵⁴

Aquesta imatge del poeta provocà intenses denúncies per l'allunyament de la vida quotidiana, l'artificialitat literària i el pessimisme existencial que molt sovint hi anaven associats. Una de les principals reaccions contra això, fou la d'atribuir a la poesia un valor ètic al costat de l'estètic. Molts poetes començaren a mostrar en els seus versos un nou amor a la vida i esperança en l'avenir de l'home.

²⁵⁴ Poema publicat a *Montserrat* el juny-juliol de 1902 i reproduït a CARNER, 1974: 262. Per als textos simbolistes primerencs de Josep Carner vegeu aquest volum i per la seva evolució fins a 1906 és ja un clàssic ineludible: AULET, 1992.

A França, una de les formes que va prendre aquesta reacció genèrica fou la de la recuperació literària de valors clàssics per part de les anomenades «escola romana» i «renaixença clàssica». També algunes de les propostes del final del Modernisme català recuperaren l'art clàssic com a exemple oposat al simbolisme estricte, per bé que en termes diversos. És el cas de l'Eugeni d'Ors defensor del classicisme carduccià per haver introduït una lliçó «moral» i «cívica» en la poesia.²⁵⁵ O el del Gabriel Alomar d'*El futurisme* (1905) que, d'una banda, no abandonava la imatge messiànica del poeta, però, de l'altra, justificava el decadentisme a través d'una defensa antiintel·lectualista de la passió que compartia amb molts poetes que estaven atacant el simbolisme, especialment Mallarmé, i acabaren acostant la poesia a la vida quotidiana.²⁵⁶ A la pràctica, la poesia d'Alomar ja no trobaria l'ideal en l'evasió i el somni, sinó en «la Ciutat futura» del poema que dedica a aquesta *La columna de foc* (1911), un ideal que calia bastir en la realitat potenciant valors civils i morals com la «llibertat» «d'un poble emancipat», la «vida» o les «idees» escampades «com tendre pol·len fecundant». Per la seva banda, Maragall denuncià els excessos individualistes del simbolisme i, des de principis del segle XX, s'alià amb el catalanisme donant un sentit social a la recreació de mites i llegendes tradicionals (CASTELLANOS, 1995: 96-103; 2008; 2011). I un dels seus principals deixebles, Josep Pijoan, atacà directament el Modernisme des de posicions pròximes a Ors, Alomar o Carner mateix (CASTELLANOS, 1978).

Seguint camins diversos, però clarament continuadors d'aquests, la pràctica literària en el Noucentisme també era part de la reacció antisimbolista de l'Europa de l'època. De fet, alguns aspectes ideològics del Noucentisme mantenen certs punts de contacte amb l'escola romana o la renaixença clàssica franceses (VALLCORBA, 1994). I la trajectòria del Carner noucentista es produí al centre de la crisi dels valors simbolistes. Després d'assumir-los inicialment —això sí, més aviat com a simple provatura estètica—, anà mostrant un allunyament total del simbolisme que acabà en l'oposició a les concepcions poètiques i filosòfiques del moviment. Un primer pas

²⁵⁵ «I de l'ànima antiga, Carducci no n'ha rebuda una panteística lliçó de mort i de nirvana, com el poeta del “Midi, roi des étés”, ni una lliçó apol·línica d'alt estatisme, com Swinburne, ni una lliçó de voluptuositat, com el falsificador de *Bilitis*, ni una lliçó de decoració, com Jean Moréas, ni com altres, una lliçó de... gimnàstica i fàcil endemonisme. La lliçó de Carducci és moral; més vull dir, *cívica*», E. D'ORS, «El Jubileu de Carducci», *El Poble Català*, núm. 19 (18-III-1905), reproduït a ORS, 1994: 318-319.

²⁵⁶ «I com la Poesia és depuració del sentiment i de la passió, i no del pensament, és clar que, molt lluny de trobar la nostra veritable delectació en aquella xorca i falsa superioritat que s'anomena intel·lectualisme, ens esforçarem per esdevenir plenament sentimentals, passionals, més tost». Vegeu el text d'aquesta conferència reproduït a ALOMAR, 2000: 43-80. Per a una exposició del pensament d'Alomar en relació al d'Ors i al futur Noucentisme, vegeu les magnífiques introduccions CASTELLANOS, 1994b, 2000.

d'aquest procés el dugué a admirar el Maeterlinck que, com Verhaeren, havia evolucionat cap a posicions que s'anaven distanciant del simbolisme —dos escriptors també fomentats des d'una plataforma modernista com *Catalònia*.²⁵⁷ Així mateix, el seu primer poemari, *Llibre dels poetas* (1904), mostra perfectament com la poesia carneriana havia nascut vacil·lant entre el simbolisme i algunes de les vies que a l'Europa del canvi de segle servien per qüestionar-lo (AULET, 1992: 109-124; MOLAS, 1965: 27). Entre aquestes darreres hi ha: la definició de la poesia com a «encisera» d'«esguards brillants» contraposada al malestar que hi vehicula el decadentisme; la recuperació d'un to popular, en part herència de Verlaine, però que implica el rebuig de l'artificialitat mallarmeana (en les «Glosses» de temes populars); l'atac a l'excés intel·lectualista amb què també s'havia tendit a identificar Mallarmé («Sabem geografia, / sabem sumar i restar / i ens tanquen unes portes / i no podem passar. // Redera de las portas / qui sap lo que hi haurà! / la merla i el canari, la rosa i el lilà»); la tria de personatges extrets de la vida quotidiana deslligats de qualsevol sentit simbòlic que els faci representants de forces còsmiques; la denúncia de la contraposició entre la literatura de sentiments exagerats i la vida quotidiana («Conjugal», «Romeu i Julieta» o «És un cap al tard...»); la lliçó moral; etc.

D'aquesta manera el poeta mostrava ja una certa voluntat de viure civilment integrat en la seva societat i en els canvis que s'hi estaven produint. Era un primer pas cap a l'intent de trobar una forma poètica que, oposada al model proposat per T. Gautier, no s'abstingués de l'entorn històric modern, alhora que, també oposada al model Baudelaire, en comptes de constatar la realitat moderna per contraposar-s'hi la visqués intrínsecament. Carner iniciava des de ben aviat el camí cap a una poesia de la modernitat en el ple sentit del concepte: moderna —per tant, hereva dels canvis soferts pel gènere en la modernitat, hereva de Gautier, Baudelaire, Verlaine o Mallarmé— i integrada en l'experiència quotidiana de la modernitat.

Els següents llibres que publicà avançaren en aquest sentit, molt sovint arribant a lliçons semblants a les dels poetes francesos antisimbolistes, però dins de l'entorn cultural català —i, per tant, propiciant conscientment, però no exclusivament, lectures ideològiques noucentistes. És el cas de *Primer llibre de sonets* (1905), *Els fruits*

²⁵⁷ Vegeu-les parcialment descrites a DÉCAUDIN, 1960: 41-46. Quant a l'admiració de Carner per Maeterlinck, vegeu els articles de 1901 i 1902, «A propòsit de Maeterlinck» i «De com Maeterlinck era mort» (inclosos a CARNER, 1984: 123-131 i 143-144; comentats per AULET, 1992: 94-97).

saborosos (1906) i *Segon llibre de sonets* (1907).²⁵⁸ La forma artificial tant del sonet com de l'alexandrí, que hi predominen, no correspon en absolut a la denunciada artificialitat mallarmeana. Ans al contrari: juntament amb la ironia i l'arbitrarisme que condueix a essencialitzar la realitat eliminant-ne les contingències, considerades antipoètiques,²⁵⁹ és una forma que s'utilitza sovint com a justificació de l'intent de conduir la poesia a l'àmbit de la quotidianitat, rural i urbana, defugint les derivacions espontaneistes del Modernisme. És un fet especialment evident si es comparen la majoria de composicions d'aquests llibres amb els sonets inicials, bíblics i mitològics, del *Primer llibre de sonets*. D'altra banda, el sonet que obre aquest recull, escrit per Bofill i Mates en lloança a Carner, defineix els sonets com a «savis i amanerats», sí, però que «extenen llur mirada sobre'ls petits indrets» fent que «el savi classicisme» encobreixi «dignament nostre decadentisme»; així com el sonet de J. Llongueres que el segueix parla dels ulls del poeta, que «són tots bondadosos — com els dels menestrals», i dels seus sonets, «humils com davantals». Carner i Bofill són els màxims exemples catalans d'un nou sentiment europeu que intenta resoldre, defugint l'espontaneisme, el malestar simbolista que ha allunyat la poesia del contacte directe amb la sensació immediata de la realitat —i que té el seu gran exemple francès, admirat pels dos catalans, en Francis Jammes, poeta de la quotidianitat i de senzillesa aparent vehiculada, també, a través de l'alexandrí i el sonet.²⁶⁰ Per retornar-la-hi, s'intentà recuperar molt sovint un classicisme formal al qual anaven associats valors cívics i morals que

²⁵⁸ Vegeu lectures d'aquests tres llibres a: AULET, 1995: 245-260 i 312-323; AULET, 1991b; CENTELLES, 1984; GALVE, 1987. Per a una lectura d'aquests tres llibres i del conjunt de la trajectòria poètica de Carner: GUSTÀ, 1987; AULET, 1991a.

²⁵⁹ Tal com fa veure el mateix Carner en els sonets en què exposa la seva concepció de l'art, com «A la Divina Gioconda» («jo visc entre brogits, i en Vós, aimia, / hi ha la suau serenitat dels cels. / Desde un toll de fatiga i d'impuresa / jo us he vista, i vacil·lo de sorpresa / com un ubriac al contemplar els estels») o «A N'Íu Pascual, paisatgista» («els paisatges / se despleguen pacífics, com imatges / d'eternitats llunyanes i serenes»).

²⁶⁰ Carner traduí un poema de Jammes (inclòs a *Le Deuil des primevères*, 1901, llibre que s'obre amb una elegia a Albert Samain, l'altra gran influència del Carner d'aquesta època) que mostra l'oposició de l'autor a les teories intel·lectualistes i el seu intent d'acostar-se a la realitat quotidiana cantant els sentiments de l'home comú: «M'han dit: —S'ha de cantar sens treva la existencia!— / Parlen dels músics? Parlen de les nous que ranciengen? / O dels bous clars solcant la terra ans de l'oratge? / O la tristesa del puput entre les fulles? // —Sense pietat! Sense pietat! —me deien. / I posí un eriçó ferit per un xicot / en mon vell pardessus, i après en un jardí / sense inquietar-me més d'aquelles teories. // Faig allò que'm plau més i m'amohina / pensar el perquè. I'm deixo anar tranquil·lament / com la tija de menta en la corrent. / He preguntat a un amic meu: —Qui és Nietzsche?— // M'ha dit: —El filosof dels superhomes— / i he pensat tot seguit en els vibrons / i en son tebi perfum qu'ensucra l'aigua / i en ses ombres que floten i dansen dolçament. // I m'han dit si podria objectivar un xic més / i he respost “Si... pot ser... No sé si ho sé” / s'han quedat somiadors davant tanta ignorancia; / jo m'he quedat parat davant sa immensa ciencia», *Catalunya*, núm. 2 (30-I-1903), p. LXVII.

permetien la superació del pessimisme decadentista.²⁶¹ Així, en el Carner d'aquests llibres trobem poemes que oscil·len entre aquests nous valors i una clara herència simbolista. «A la Mare de Déu dels Temps Moderns», per exemple, planteja una poetització del món modern que inclou la contingència atordidora i el canvi sorollós, tot i que els rebutja per la recerca d'un absolut etern. Però aquest ja no s'encarna, com en Baudelaire, en la visió especial, fugaç i única —no compartible— que el poeta assoleix de la bellesa, sinó en l'ideal religiós compartit socialment. El jo poètic, immers en una ciutat moderna que el disgusta («De tot arreu s'aixequen brogits i fumarades; / són pàl·lides les boques, sinistres les mirades») es refugia en la imatge religiosa per trobar-hi l'enyorada pau entre el caos canviant, moridor, fals. I ho fa, ja, en plural, en una experiència compartible i compartida: «Oh Vós qui sou un ritme i una claror molt pura / [...] oh Vós, Carícia blana qu'eternament perdura, / [...] / A Vós clamem Senyora, plorosos d'enyorança. / Puig sou la nostra Vida, Dolcesa i Esperança / floriu en les tenebres com una lluna trista!». Resulta especialment significatiu que aquest poema pertanyent al *Primer llibre de sonets* tingui un equivalent amb el mateix sentit final al *Segon llibre de sonets*, titulat «A la Mare de Déu de Cura»:

Mare de Déu de Cura,
jo vinc de les ciutats
poblades de pecats
d'insomnis i oradura.
Dins la fumera obscura,
els homes són torbats
d'estranyes novetats,
de cures de tortura.
Lleveu-nos eix malastre,
oh Verge d'alabastre;
damunt l'agitació
deu-nos la Fe que'ns manca,
la Cura sola i blanca
de nostra salvació.

És la via que, com veurem, desembocà en poemes com «L' hora baixa al temple», de *La paraula en el vent*, en què la mateixa anècdota condueix ja a una reflexió sobre la manera com el llenguatge articula la dispersió de l'experiència de la modernitat.

²⁶¹ Carner féu una conferència a la Joventut Catòlica titulada «De nostre optimisme catòlic», en la qual defensà la necessitat de l'optimisme com a «estat diafaníssim que augmenta l'espontaneïtat de l'esperit» i atacà el «pessimisme» com «la més gran metzina anticristiana de la societat contemporània, no ja solament com a doctrina concreta i definida, sinó per les seves innombrables influències cosmopolites i interconfessionals que han creat un ambient general de depressió» (WIFRET, «Conferència d'en Carner», *La Veu de Catalunya*, 25-V-1911, p. 1-2).

L'acostament de la poesia moderna a la vida quotidiana col·lectiva havia tingut dos dels seus representants més reconeguts arreu en l'André Gide de *Les nourritures terrestres* (1897) i, com hem vist, en Francis Jammes. Sonets carnerians com «A un elegant en una festa», «Humils catalanes», els molts de tema paisatgístic del *Segon llibre de sonets*, o bé *Els fruits saborosos* en són un altre exemple que conflueix amb els d'aquells escriptors.²⁶² Fins a cert punt, Carner hi fa poesia social: el tradicionalisme i el classicisme que s'hi reivindiquen no són només ideològicament noucentistes, sinó que impliquen un retorn al sentit de l'arrelament en la quotidianitat i un rebuig de l'intel·lectualisme deslligat del món i de l'evasió en el somni o l'artificialitat; a través de la natura concreta i immediata, rebutjant l'Infinit i el Misteri, es participa en l'harmonia de la vida universal, s'entra en contacte familiar amb la realitat i es canta la joia de viure —per això GUSTÀ, 1987, parla encertadament de «classicisme dionisiac». Així, el rol de la poesia ja no és la recerca de l'excelsion, sinó plaure i instruir; no pas l'expressió i la provocació de l'angoixa existencial, sinó de l'alegria de la quotidianitat.

En aquest sentit resulta especialment significatiu que el llibre de Carner que seguí tots aquests, *Verger de les galanies* (1911), a més de dur un títol amable i una inscripció inicial que el presentava com una experiència quotidiana més al marge d'objectius utilitaristes («com la sageta que dispara l'infant, / com la fulla al grat del vent, / com el vagar d'una hora inútil, / com l'imaginar de la follia, // aquest llibre no porta adreça»), comencés amb la coneguda «Cançó d'un doble amor»:

L'amiga blanca m'ha encisat,
també la bruna;
jo só una mica enamorat
de cadascuna.

Estimo l'una, oh gai atzar!
estimo l'altra, oh meravella!
Bella com l'una no m'apar,
fora de l'altra, cap donzella.

L'amiga blanca m'ha encisat,
també la bruna;
jo só una mica enamorat
de cadascuna.

Quan una amiga'm plau besar

²⁶² El primer poema esmentat és molt explícit en el que té de reacció antisimbolista. Davant la glòria momentània de l'home més elegant d'una festa, el jo poètic prefereix l'amor a la natura en tant que contacte directe amb la vida per oposició als ambients aristocràtics propis del decadentisme: «Jo só l'enamorat d'una bellesa antiga, / de l'ona clara, el cel ardent, la llum amiga, / i l'ombra de les parres i la frescor del pou».

els meus dos braços estenia;
l'un va per'cí, l'altre per'llà,
i cadascú porta una aimia.

L'amiga blanca m'ha encisat,
també la bruna;
jo só una mica enamorat
de cadascuna.

I quan ja són a prop de mi
i ja mos dits les agombolen,
sota les túniques de lli
hi ha dugues vides que tremolen.

L'amiga blanca m'ha encisat,
també la bruna;
jo só una mica enamorat
de cadascuna.

És un poema senzillíssim d'anècdota banal, de to i dicció simples, de contingut aparentment trivial. Al costat de la retòrica de Baudelaire o de l'hermetisme de Mallarmé pot semblar fins i tot un poema vulgar. La forma, doncs, és part essencial de la rèplica que fa als valors simbolistes. Certament, hereta la idea de senzillesa aparent que havia tipificat l'obra de Verlaine i la musicalitat treballadíssima tant de la poesia d'aquest com de la de Mallarmé. Tanmateix, s'erigeix contra la visió del món característica del simbolisme i el decadentisme, centrada en el pensament dualista. Fou aquest el corrent que s'havia imposat majoritàriament en el modernisme català, la via «simbolista-decadentista» i, «amb ella, la tradició de pensament dualista, alimentada per l'herència baudelairina i l'impacte, en la dècada dels vuitanta a França, de la divulgació de les teories de Schopenhauer i Hartmann, que havien estat acollides pel decadentisme de la fi del segle. Es crea, així, una mena de maniqueisme que separa art i vida, matèria i esperit, artista i societat, poesia i prosa, en un sistema dual, mogut per dos principis antitètics d'impossible conciliació» (CASTELLANOS, 1995: 92-93). Contra aquesta visió escindida de la realitat, el poeta de *Verger de les galanies* es presenta al centre d'un dualisme conciliat que, lluny de provocar malestar, és font de joia. Celebra alegrement trobar-se entre dos pols oposats: una dona blanca i una de bruna. En lloc de torturar-se per la impossibilitat de viure els dos contraris, celebra no poder triar i així enriquir el seu cor amb l'amor a dos pols oposats. Perquè la multiplicitat contradictòria de la realitat no cal que sigui irreconciliable, no posa pas necessàriament en l'angoixa d'haver de triar, sinó que permet viure la vida en la seva totalitat. El jo poètic pot estimar una dona blanca i una de bruna com pot assumir plenament que la vida i la mort són realitats

complementàries, com pot viure intensament el dia i la nit, el pensament i l'acció, l'art i la vida, el vessant cultural i el natural de l'home. Lluny de l'angoixa pel dualisme que du el poeta simbolista a l'exacerbació dels sentiments personals i, doncs, a la forma literària individual, el poeta de *Verger de les galanies* comparteix alegrement la joia de la complexitat del món amb la seva col·lectivitat reprenent-ne la música de la cançó popular. El poeta angoixadament escindit entre la *femme fatale* i la *donna angelicata* — els dos models femenins que tipificaren el pensament dualista de la fi de segle— esdevé el poeta feliç de poder estimar una dona blanca i una de bruna, el poeta que abraça la totalitat del món fent complementaris els seus contraris, el poeta capaç de viure plenament «dues vides que tremolen». I ho comparteix amb els seus conciutadans a través de la cançó senzilla i alegre. Fins al punt que aquest darrer vers fa desembocar el poema en la destrucció del símbol: desapareixen la dona blanca i la bruna, la *femme fatale* i la *donna angelicata*, per donar pas a la vida sense símbol, a les «vides que tremolen».

No era pas la primera vegada que Carner construïa una crítica tan contundent als valors simbolistes, especialment a la visió del món decadentista. L'obra del Carner de principis de segle va plena d'aquesta mena de respostes. *L'idil·li dels nyanyos* (1903) ja ha estat llegida no només com una rèplica a la narrativa decadentista sinó fins i tot «com una rèplica irònic-satírica, molt ben formulada, a la concepció del món inherent al pensament modernista» (CASTELLANOS, 1985: 39; ORTÍN, 1996). Són uns anys en què la narrativa de Carner, com la seva poesia, sense ser «gaire lluny de la concepció dual inherent a la novel·la modernista», essent «capaç d'utilitzar —ni que sigui irònicament— registres lingüístics naturalistes-rurals o registres decadentistes», construeix una alternativa crítica al «rerefons ideològic» del Modernisme, als valors simbolistes, que hi oposa «l'harmonia de la creació» (CASTELLANOS, 1985: 38-43). Una altra narració humorística, *La malvestat d'Oriana* (1910), es presentà explícitament com «una obra d'alliçament moral», d'una moral als antípodes de la dels valors simbolistes —així com *L'idil·li dels nyanyos* anunciava al principi que la seva lliçó última era que «la bondat és l'única afirmació del món». Per això s'obria amb un «Sonet a la llahor d'Oriana» que, recorrent a la visió religiosa medieval del món com a totalitat harmònica, presentava com una lliçó moral la complementarietat de tots els aspectes de l'existència, de totes les escissions plantejades per bona part del pensament modernista: «Dintre la flor s'hi amaga la metzina, / dintre del bes s'hi amaga la recança, / dintre del goig la malaventurança; / fins que un se dol no imaginà l'espina».

Aquest tipus de rèplica als valors simbolistes s'afirmà com una constant de l'obra carneriana. Un conte publicat el 5-3-1920 a *La Publicitat* i recollit a *La creació d'Eva i altres contes* (1922), «El dentista apassionat», ofereix una versió en prosa del poema inicial de *Verger de les galanies*.²⁶³ D'entrada, el protagonista que dona títol al conte ja ho fa des de l'antítesi humorística: és un dentista de caràcter oposat al que requereix la seva professió —suportar fredament el dolor que provoca als seus pacients—, un «dentista americà d'un luxe asiàtic» i «home de passions africanes». A més, però, trasllada la seva consulta a la plaça de Sant Ramon de Vilada de Puig, un «oasi» que s'havia mantingut al marge de «la decadència de les tradicions i la invasió de les demències modernistes». I hi porta el seu malestar de modernista, de «jove ciutadà amb molt de cabell, secardí, afaitat, d'aspecte misteriós, amb armilla i corbata de tipus inconeguts», «elegant i taciturn». Perquè hi ha anat fugint d'una passió mortal per una dona de literatura modernista, una *femme fatale* «pàl·lida i de negra cabellera torrencial» que, després d'un viatge a Caldetes, tornà «amb la cara intensament bruna i els cabells rossos». Davant del doble amor, a diferència del poeta de *Verger de les galanies*, el dentista se sent escindit, incapaç d'escollir. No sap acceptar la diversitat i la complementarietat dels contraris de la realitat, davant la qual es limita a dramatitzar: «Pèrfida com l'onada!», li engalta, «Varies, ergo, no ets la veritat!». Talment un apassionat decadentista, el malestar el condueix a fugir de la realitat, no pas a enfrontar-s'hi, comprendre-la, viure-la. Per això anar a Vilada de Puig tampoc no serà una solució. Allà troba novament «una noia blanca com la gardènia i de negra cabellera torrencial» que el situa altre cop fora de la realitat múltiple i contradictòria. Incapaç de viure-hi, tan sols aconsegueix anar-se enamorant d'aquest tipus d'«ideal noia».

Carner reprengué insistentment els tòpics més comuns del malestar decadentista i els parodiava o els reconduïa cap al benestar de qui percep l'harmonia del món. Aquesta persistència de la crítica als valors simbolistes prova que, com anem veient, el simbolisme era rebutjat alhora que pres com a punt de partida i referència constant obligada. De fet, en la primera dècada del segle, al costat de tota mena de rebutjos, també fou revaloritzat a la llum de les teories de Bergson (DÉCAUDIN, 1960: 177-198 i 291-308). El que havia tendit a ser vist com una escola o doctrina s'anava consolidant com l'actitud central de tota la poesia en el món modern. Per herència del simbolisme, la poesia s'havia convertit en una via intuïtiva, idealista i subjectiva de coneixement del

²⁶³ La crítica del conte al decadentisme ja ha estat apuntada sovint: AULET, 1984; ORTÍN, 1996: 398-399.

jo i l'entorn paral·lela a la nova ciència positivista o la nova filosofia introspectiva. Per tant, la poesia, gràcies al simbolisme, esdevenia una forma cabdal de coneixement, aquella que pot analitzar les sensibilitats individuals i col·lectives. Carner no restà al marge d'aquesta revaloració i considerà que «la magnífica plèiade simbolista» havia salvat la poesia en la modernitat i n'havia ampliat les fronteres. Entenia la poesia simbolista en funció de la definició «donada per Mallarmé: “evocar de mica en mica un objecte per mostrar un estat d'ànima; o, inversament, escollir un objecte i despendre'n un estat d'ànima per una sèrie de desxiframents”». Assumia que «aquesta escola ha donat divins espiritualismes, subtils intuïcions i refinadíssims arcs a la Poesia moderna en el mateix temps en què la *Bêtise au front de taureau*, que diria Baudelaire, l'amenaçava d'extinció». Gràcies al simbolisme, la poesia s'havia salvat en el món modern, que li era advers. Tot el que en vingué després, doncs, en partí. Però també li retreia l'allunyament de la vida comuna i el primitivisme antimodern amb què el vehiculava: «L'Escola Simbolista representa una enyorança del sobrenatural i un anhel vers el suprasensible, fet per medis complicadament primitius, que no pot ésser vista sense emoció per un esperit creient en possessió de la fe absoluta».²⁶⁴

A França, participaren d'aquesta revaloració del simbolisme encapçalada per Robert de Souza i Tancrede de Visan, els dos joves poetes Guillaume Apollinaire i Jules Romains. Aquest darrer fou un dels primers poetes del segle XX que s'inspirà directament en la vida moderna donant una interpretació poètica de les ciutats acompanyada d'una denúncia del fet que escriptors com Verhaeren o Zola ho haguessin intentat basant-se només en els elements exteriors i anecdòtics d'aquestes. Romains «mostra que la vida moderna, en afavorir el desenvolupament de les grans ciutats i consagrar una invasió creixent de l'àmbit públic sobre el privat i de la col·lectivitat sobre l'individu, tendeix a donar una “altra significació a la nostra existència”, que els canvis en la manera de viure comporten canvis en la manera de sentir» (DÉCAUDIN, 1960: 238). Els poemes que publicà a partir de 1905, agrupats el 1908 a *La Vie unanime*, foren el resultat d'una nova forma poètica que, sorgida d'aquesta teorització de la vida moderna, s'hi situava plenament: les notes prosaiques hi substitueixen la imatge simbolista, la tendència al lirisme i la musicalitat és substituïda per la tendència a la narrativitat. Tot plegat per tal de donar un «poème» unitari que, ja d'entrada, el «Préface» presentava indistriablement lligat a la vida moderna i intèrpret de la

²⁶⁴ «Els simbolistes», *La Veü de Catalunya*, 7-I-1907, p. 1.

consciència col·lectiva de la ciutat. Per això, tot i mostrar un cert desig de perdurabilitat en tant que poesia, es presentava com un llibre lligat al pas del temps i a la transformació evolutiva del món: «Méfie-toi [ville]; les temps viendront; / Il faudra plus d'un hiver / Pour le tuer, mon livre; / [...] / Il est pareil / Aux spores en route dans le vent, / Sur qui la mort referme les mains / Sans les prendre, / Et qui plus loin, au milieu d'un roc, / D'un lac, d'un fumier ou d'une chair, / Continueront la chair des microbes».²⁶⁵

Per la seva banda, Carner féu un pas endavant per a la literatura catalana semblant al de Romans, potser encara més estrictament lligat a la modernitat alhora que deutor de la pròpia obra anterior. Si, com ha estat apuntat molt sovint, al llarg dels seus primers llibres i poemes esparsos Carner demostrà una immensa capacitat per fer poesia sobre els petits detalls i sobre qualsevol tema o element de la realitat, no és estrany que, amb el temps, dirigís la seva mirada més directament al món modern —i això no vol dir només a l'entorn material de la ciutat moderna— sense imposar-li prejudicis ni els absoluts als quals el simbolisme tendia a subordinar-lo. És el que mostraren *Verger de les galanies* i *Les Monjoies* (1912), dos llibres estretament relacionats i internament encara força diversos, però que ja establien un camí molt clar per a la poesia postsimbolista. De fet, en la breu dedicatòria inicial, Carner justifica el títol de *Les Monjoies* presentant-lo com una recapitulació de la pròpia obra: és un llibre «tan íntim», explica, «que l'he anomenat *Les Monjoies* perquè s'hi veuen talment les fites que marquen la via que he anat seguint: d'on vinc i on sóc». En efecte: és un llibre que aglutina moltes de les diverses propostes donades a la crisi dels valors simbolistes. Entre les quals les que es acabaran desenvolupant-se i consolidant-se en forma de poètica postsimbolista.

Així, seguint les línies dels llibres anteriors, tots dos presenten una poesia allunyada de les esferes intel·lectualistes, propera a la vida quotidiana i al joc. És el que ja hem vist que planteja el primer poema de *Verger de les galanies*. A més, però, juntament amb el títol del llibre, ja indica que l'experiència central d'aquesta

²⁶⁵ D'altra banda, quan Romans intenta cloure's en la seva cambra, com feien explícitament Gautier i Baudelaire, el resultat és exactament l'oposat del que obtenien el parnassià i el simbolista, precisament perquè les coses ja no són «pas comme avant»: «Je croyais les murs de ma chambre imperméables / Or ils laissent passer une tiède bruine / Qui s'épaissit et qui m'empêche de me voir. / Le papier à fleurs bleues lui cède. Il fait le bruit / Du sable et du cresson qu'une source traverse. // L'air qui touche mes nerfs est extrêmement lourd. / Ce n'est pas comme avant le pur milieu de vie / Où montait de la solitude sublimée. // Voilà que par osmose / Toute l'immensité d'alentour le sature. // Il charge mes poumons, il empoisse les choses, / Il sépare mon corps des meubles familiers, / Et l'attache, là-bas, à des réalités / Que les murailles exilaient dans l'autre monde. // Les forces du dehors s'enroulent à mes mains».

quotidianitat és l'amor. El segon poema presenta el poeta encantat per «la nació perduda de les ombres» que arriba a la seva vida perquè «sento en el vent una paraula incerta». És, evidentment, l'origen, encara remot, de *La paraula en el vent*. El poeta es troba allunyat de la seva quotidianitat perquè la paraula poètica transmesa a través dels segles el situa en un món d'«ombres», de mites antics, que li demanen «que les retorni / un sol moment al viure de la terra». Així, el poema es converteix en una evocació de to parnassià de diversos personatges de la mitologia grega. Tanmateix, al final, el poeta es desprèn d'aquestes «ombres» justament gràcies a una experiència amorosa fresca, alegre i banal, quotidiana i actual, com la de la «Cançó d'un doble amor»:

A poc a poc les ombres m'atenyien;
mes tu, oh amor, sobtadament vingueres,
tu, inconeguda de les ombres tímides,
tota amarada de frescal rosada,
de ta sang que brunzeix enorgullida;
i tu per terra has escampat les doctes
melodies serenes, i ab un riure
espaventares la sublim corrua.

L'amor és convertit així en experiència essencial de la quotidianitat immediata i compartida. L'experiència de l'amor és el punt de trobada de tots els homes, aquell en què conflueixen totes les seves vides i totes les seves experiències. Per això, si els valors col·lectius, en poemes com «A la Mare de Déu dels temps moderns» o «A la Mare de Déu de Cura», conflueixen en la religió, ara ho faran en l'amor. No és pas un salt molt gran perquè el cristianisme es reivindica com l'amor universal entre tots els homes. La figura de la mare de Déu representa l'amor universal —religiós i maternal. Una estimada literària és, després de tants segles de tradició, una representació també ideal de l'amor universal. Així, per exemple, «A una alta bellesa» pren la imatge de la mare de Déu d'aquells poemes però ja no l'anomena així i la tracta com si fos l'estimada ideal del poeta, una Laura o una Beatriu:

Llaor a tu qui mires ab venustat serena
la nostra gran gentada de paorós esclat;
la bonior t'arriba com una ardenta ofrena,
oh amor de nostres vides i orgull de la ciutat!

Quan delma nostra raça la lluita dolorosa
i ens mena un vent profètic no sabem pas a on,
com has trobat la calma per esse' tan formosa
i perquè fossin regis tos braços i ton front?

Oh egregia, inalterable divinitat sorpresa!
L'hora lleugera i pàl·lida que fuig a l'infinit
al veure't s'apaivaga, l'atura ta bellesa

i ab voluptat profunda s'ajeu sobre ton pit.

D'amor no ets mai retuda. Les vides se n'acoren.
El propi aroma aspiras de ton bell si desclòs
i al fons de les mirades que brillen i t'imploren
ames trobar la imatge perfecta de ton cos.

I l'aire mou les plomes de ton capell manyagues,
tos onejars de randes alenen esquisits
i son nostres desitjos per tu com unes bagues
que passes i repasses indiferent pels dits.

L'admiració dels homens el teu camí t'afressa;
per tu brollen un càntic la confusió i el trull
i tens com una vaga sopor de ser Deessa
perquè ab calitges fines et vela ton orgull.

L'estimada es converteix ara en ideal inamovible i etern de bellesa. Un ideal que ja no està marcat per valors ideològics catòlics, burgesos o noucentistes, sinó que existeix de manera autònoma —observeu l'autosuficiència de la imatge closa circularment en tant que «el propi aroma aspiras de ton bell si desclòs» i troba el propi reflex en les mirades dels altres. Perquè el seu sentit li atorga la tradició poètica al marge de totes les contingències històriques en què s'ha produït. En efecte, el tema central de la poesia de tots els temps és l'amor. Aquest sentiment ha estat vehiculat majoritàriament a través de la seva expressió envers una estimada —midons, Plena de Seny, Llir entre Cards, Laura, Beatriu, Julieta, innominada, etc. És exactament el mateix procés pel qual s'ha creat el mite de la mare de Déu, una divinitat inalterable construïda en les oracions variables que li ha dirigit la col·lectivitat al llarg de la història. Substituir la mare de Déu per «una alta bellesa», tal com fa aquest poema, comporta eliminar els valors ideològics de la poesia i situar-la en el terreny autònom construït per la poesia moderna, però amb un valor col·lectiu compartit. I és que aquesta nova mare de Déu permet, com també mostren els poemes anteriors del llibre, assumir «els temps moderns» en la seva manifestació immediata. Posa en contacte una poesia de valor autònom i permanent amb el canvi, el relativisme i el progrés inherents a la vivència de la quotidianitat moderna i a la consciència moderna de temporalitat. Com veiem, el poeta es dirigeix a una dona predestinada a canviar, envellir i morir des d'un present divers, dispers, esclatant, en moviment, sorollós, en «lluita dolorosa». I a través del llenguatge en forma d'oració religiosa converteix dona i present en ideal inamovible, en bellesa eterna. Els extreus de la seva temporalitat. Recondueix el seu futur incert —aquest «no sabem pas a

on» anem— cap a la poesia, on són analitzats i on adquireixen un llenguatge, una consciència, un sentit.

La vida moderna es basa en el treball, un cert relativisme moral, el coneixement científic, el benestar social, etc. Valors que progressen i, per tant, són relatius segons el moment històric o el lloc en què es plantegen. Alhora, es concep que la vida de l'home avança també linealment, imparablement, cap a la vellesa i la mort. Això és el que manifesten de manera evident poemes com «Cançó del gaudi peremptori» o «Cançó del goig perdut» a través de la reformulació de tòpics literaris com el *Collige, virgo, rosas* («Ves que aviat s'esfullaran / les roses») i l'*Ubi sunt?* («On és anat el goig que jo tenia, / on és anat?»). Aquesta versió moderna, però, contrasta la consciència de temporalitat canviant amb la detenció del temps en imatges fixes que l'ésser humà construeix per percebre la realitat i relacionar-s'hi: «i, somniant, / en la blavor del cel reposes. / Llibera't de l'encant»; «de tot camí me n'era jo oblidat». Al final de la seva vida, tot home fa «un munt de nostra quera / (el vers, el somni, el goig perdut)» i l'ofereix a la imatge ideal i estàtica de la joventut perduda, també estampa construïda per ell mateix. L'home, doncs, inevitablement s'enganya. La poesia revela l'engany i l'analitza per tal d'extreure'n coneixement de la condició humana. Tal com fa el poema «Història i pregària d'amor»:

Fins al caire del pecat
l'he volguda, i ara és morta!
Fressa de gent se l'emporta
carrer avall com un albat.
On l'havia coneguda
jo no sé, ni com se diu.
Jo devia estar soliu,
la mirada esmaperduda,
i potser, tènueament,
alterà la transparència
del meu aire una presència
delicada i somrient.
Jo no sé ben bé com era,
però vaig amar-la tant!
Quan l'amí, de qual manera
l'aniria imaginant?
Sos llavis eren vermells?
Jo, en la meva fantasia
quin color senyalaria
llavores a sos cabells?
Sols recordo que jo estava,
el jorn que la coneguí
sentint algun clavecí
en alguna sala blava;
i que ma sang s'escolava

i el sol s'anava colgant...

I ja no esmento altra cosa
sinó una fulla de rosa...
un peu en ma destra... un guant...
i no sé pas quina nosa
en mos braços tremolant.

I a betzef queien els dies;
i més foll cada camí
en els meus versos posí
dols i morts i gelosies.
Si davant meu no s'esqueia
jo la veia dintre meu.
Quan m'era al davant, oh Déu,
una volva me'n distreia.
I ara es morta! I quan he dit:
—Com es morta? —a qui la porta,
m'han fet senyal que era morta
tota escanyada d'oblit.
Oh, com jo no he traspasat
quan m'ho contaren tot d'una!
Flotaves per la llacuna
igual que un lliri morat.

Jo vull dir-te una oració
mon amor: al cel ets ara:
roda una llàgrima clara
de tos ulls, i és mon perdó.
Puix ma fretura endevines
aconsola'm a pleret;
donguin-me tes mans divines
versos finals de sonet,
que els ensomnis ideals
trasmudin lo que m'endoli,
que lo real se m'envoli
en vaguetats musicals,
que el món se'm faci lleuger
i que tu siguis tan bona
que transmigris a la dona
primera que trobaré.

Heus ací de nou la dona estimada present en forma de mare de Déu a la qual el poeta adreça una pregària que la converteix en ideal atemporal. Quan un home s'enamora, no es relaciona pas amb la realitat material, ni amb la vida immediata, ni amb la presència femenina que serveix de pretext físic a aquest sentiment: es relaciona amb la pròpia representació o recreació ideal de la realitat influïda per tots els segles de cultura humana. L'anàlisi de l'amor és l'anàlisi d'aquesta i, per tant, el coneixement d'un mateix en tant que ésser cultural, en tant que ésser humà, no pas l'anàlisi d'un sentiment pur —com en l'idealisme—, d'un misteri inefable —com en la poesia simbolista— o

d'unes reaccions estrictament fisiològiques —com en la biologia. Per això, el poeta, que ha estimat i estima, que ha esdevingut conscient del sentiment amorós, decideix conèixer-se a si mateix a través de l'amor. I amb aquesta voluntat escriu la seva història i pregària d'amor.

Comença quan mira al seu entorn i s'adona sobtadament que la dona que estimava és morta. Intenta recordar-ne l'exacta presència física i la relació concreta que mantingué amb ella, però no pot. S'adona que mai va relacionar-se amb una dona, sinó que ho va fer amb la recreació ideal, literària, d'aquesta: ella no va aparèixer per voluntat pròpia, sinó per pal·liar la solitud que el poeta sentia en un moment determinat, quan, de fet, no es trobava en contacte directe amb el món sinó del tot fora d'aquest, «la mirada esmaperduda». El poeta ni tan sols recorda l'aspecte físic exacte de la seva estimada morta, només sap que li feia experimentar el sentiment literari de l'amor. De manera que aprèn i reconeix que no va establir lligams amb una dona, sinó que va crear una dona de la mateixa manera que quan crea un poema. Així, el seu amor va ser per una dama de poeta, no pas per una dona de carn i ossos. Aquesta tan sols fou el pretext d'una creació fantasiosa influïda pel romanticisme —el so del «clavecí / en alguna sala blava»— i el decadentisme —«el sol s'anava colgant...». Tampoc no recorda què va fer al llarg de la seva relació. Només recorda fragments de romanç literari: una rosa esfullant-se, l'enamorat agenollat i sostenint un peu de l'estimada o prenent els guants femenins, l'abraçada trèmula en la qual, inevitablement present el cos de l'estimada, aquest fins i tot fa «nosa» a l'enamorat.

Així passà el temps de la relació amorosa: no pas atiant-se el foc passional de la carn, sinó el foc de la literatura expressada en els versos del poeta amb «dols i morts i gelosies». No importava si el poeta tenia davant seu l'estimada o no, ja que «la veia dintre meu». Fins al punt que, si realment el cos d'ella era present, tant se valia. Estimava la idea de l'amor, no pas una dona concreta. I així és com, finalment, fatalment, predestinadament, ella va morir: no pas que el cos físic de la dona que féu de pretext literari perdés la vida, sinó que l'ideal amorós assassinà definitivament la realitat que tanta nosa feia al poeta en l'abraçada. La dona real ha mort escanyada per l'oblit. És una cosa semblant a la que li succeeix al protagonista del poema que comença «Ara mateix he vorejat la casa...»: perd la seva estimada concreta i quotidiana perquè, a partir d'ella, sent la necessitat «d'estimar una altra volta les amigues / que mai seran dormides en els braços / de la mesquina criatura humana: / les qui emergeixen el seu pit d'ivori / damunt de les fantàstiques onades, / o vagament en el celatge suren, / fetes d'un núvol

que la lluna besa». Semblantment, a «El retorn», la dona de carn i ossos, real, moridora, es presenta davant del poeta que confessa no reconèixer-la ni estimar-la perquè ara estima una altra dona, la imatge literària d'ella: «Tu, com jo t'he creada; tu mateixa / tornada criatura de beutat». Aquest «és l'amor tal com regna en el poeta». Un amor que, si a «Història i pregària d'amor» mata les dones d'oblit, a «El retorn» les mata perquè les essencialitza, les extreu de les contingències —carn, temps, defectes—, les fa pures, les fa poesia:

Oh feble criatura!
No l'ha occida l'oblit ni la fredura
ni tota la ignomínia que ha captat.
Però s'ha vist meravellosa i pura
i és morta avui de sa immortalitat.

És precisament perquè el protagonista del poema anterior a «Història i pregària d'amor» no vol que li succeeixi això, que no vol posar el nom de la seva estimada en el poema: «Jo no't vull pas anomenar en mos versos; / vull amagar-te a les edats futures». Si ho fes, aquesta, passaria a formar part de la literatura i deixaria de ser la dona que estima: «ja de mon cor per sempre més llunyana / tota pertany a la regió de l'èter». Quedaria, certament, «de la Mort alliberada» «a la faisó d'Andròmaca i Helena» —el poeta, diu un altre poema, és el «Vencedor de la mort» perquè «mon cor no és cementiri, és un jardí / a on canten les ombres, insepultes». Però val més viure, canviar i morir, que no pas no viure en l'atemporalitat suspesa de les imatges fixes del món: «mes jo no vull qu'ab l'harmonia fàcil / ton cos amat s'allunyi de mos braços / mentres en tu hi aleni dolça vida; / i si la mort un dia cal que't llevi, / munta suau a la regió serena». Serà llavors el moment de convertir-se en «dea» o mare de Déu.

Justament això és el que succeeix a «Història i pregària d'amor»: l'estimada i la realitat es transformen definitivament en ideals pertanyents al cel de la ment més que no pas a la matèria del cos. Per això el poeta s'hi dirigeix a través d'un poema en forma de pregària, com si es tractés d'una mare de Déu. Tanmateix, aquesta és l'única manera que l'amor existeixi plenament. Per això, al final del poema, de l'«oració», el poeta demana a aquesta mare de Déu celestial que continuï inspirant-li poemes, transformant l'entorn immediat en «ensomnis ideals», amagant la realitat sota la musicalitat del poema. I que s'encarni de nou en una altra dona. Perquè només així, només si l'ideal amorós construït literàriament es projecta sobre la realitat, és possible l'amor. Això és justament el que succeeix al poema que comença «La que estimava era petita i rossa; / la que ara estimo és sa mateixa imatge!». L'ideal amorós del passat s'encarna en una

altra dona en el present i per això s'assemblen. Gràcies a la percepció ideal, lingüística, literària, dues experiències diferents queden associades i, per tant, són cognoscibles sota el mateix nom d'«amor». Analogia i continuïtat —només possibles en la llengua i, de manera especialment conscient, en el seu ús poètic— entre experiències humanes diverses són el que permet narrar-les i conèixer-les: «tot veient l'amiga que ara estimo / he acabat una estrofa arrodonida / que en gloria comencí de sa companya». L'home modern és essencialment infidel perquè està sotmès al canvi constant en tots els aspectes de la seva existència; però la poesia dóna continuïtat, unitat i sentit a tota aquesta dispersió de l'experiència fent-li sentir «que apenes / he sigut infidel».

Aquestes són les línies centrals de reflexió que va desenvolupant *Verger de les galanies* i reprèn, entre altres línies de la poesia carneriana, *Les Monjoies*. Sota les formes múltiples de l'amor, sota les dames diverses a les quals es dirigeixen diferents galanies, sota les monjoies que limiten aparentment la vida, sota l'aspecte canviant de la realitat, sota el moviment atrafegat del viure quotidià modern, sota el procés d'envelliment i mort, hi ha la consciència humana que coneix tot això a través de la llengua i l'estabilitat que aquesta dóna. De la mateixa manera que, tal com diu el poeta a una «Camperola llatina» en el poema d'aquest títol, «dins la terra amiga / jeu enterrada una deessa antiga / que vetlla per la gracia del teu gest». L'home modern no és conscient que el seu tràfec forma part de l'eternitat —aquesta camperola, diu el poeta, «mai sabrà» que el seu gest és la perpetuació essencial de tota una tradició. Però això emergeix en la poesia. Per això Carner obre *Les Monjoies* oferint «A Pal·las Atenea» una poesia que presenta com a racional, clàssica, irònica, harmònica, amb una forma perdurable.

El poeta, doncs, és conscient de la diversitat i la multiplicitat en què es produeix la vida moderna. De fet, aquest és l'origen de la seva poesia, que parla en plural des dels títols dels llibres en què unifica tradicions i formes absolutament diverses —«sonets», «fruits», «galanies», «monjoies». Deambulant per la ciutat, el poeta es torna capaç d'assumir la immensa multiplicitat i variabilitat de la vida moderna. «Dintre'ls pisos barrats jo hi imagino / banals tragèdies», afirma a *Verger de les galanies*. Per això, segueix, no pot restar quiet; com l'home modern, ha de viatjar constantment: «tot just assegut, el meu cor s'oprimia / i un llunyà floviol cap amunt m'empenyia». Ha de viure totes les vides, amar totes les dones, veure totes les contrades, beure de totes les experiències. És just el contrari de la imatge que donava el poeta parnassià, simbolista o decadentista, tancat al marge de la vida i solitari. A *Les Monjoies*, «Trasmundança»

presenta aquesta mena de solitud com un pecat de joventut: «Quan jo vivia solitari, esquiu, / flastomava del món les meravelles». Ara, en canvi, en la maduresa, l'experiència ha ensenyat el poeta a apreciar la immensa diversitat de meravelles del món i a sentir-se un més entre els homes, fins al punt de poder-los ésser tots: «Sóc germà de tothom per mes ferides / i a vora meu se van obrint les vides / il·luminades d'hospitalitat». És per això que sent com ningú l'«angoixa de l'alta nit: / el tenir un sol esperit / clos en una sola vida!», mentre sap que «en cada testa esmortida / hi ha un pobre somni arraulit, / bocí del somni sens mida». El gir respecte de la poesia simbolista és importantíssim: l'objectiu d'aquesta era atènyer el «somni sens mida», «lo incomprès i lo infinit»; l'objectiu de la poesia carneriana, en canvi, és dins dels límits humans perquè allò que vol conèixer no és l'infinit generador del malestar decadentista, sinó el «pobre somni arraulit» de cada ésser humà com ell. Junts, en efecte, formen la totalitat, «el somni sens mida». Però si s'hi arriba a través dels petits somnis de cadascú ja no és misteriós, sublim, horrorós i inefable. No és una realitat inassequible exterior a tot individu, sinó la creació de la consciència humana.

Carner converteix la poesia en una forma de coneixement d'aquests somnis en tant que és capaç d'assumir una doble temporalitat que li permet reflexionar sobre la condició de l'home modern. El poema, per les seves característiques inherents, essencialitza la realitat en un ús autònom del llenguatge. Se situa així fora de l'evolució i el canvi temporals. Tanmateix assumeix aquests com a tema, experiència primera i base de la relació amb la tradició literària —construïda en la història. L'ideal poètic permet així l'anàlisi de la consciència de l'home en relació a un món canviant. La poesia —i no uns valors morals concrets, o els descobriments científics, o les teories polítiques— és l'única eina capaç de plantejar l'anàlisi unitària d'un món que s'ha disgregat, d'una experiència que cada cop és més diversa i dispersa. D'aquí la gran quantitat de lloances i invocacions a la poesia que contenen aquests dos volums precisament en els termes acabats d'esmentar. L'experiència immediata de la matèria és fum, desapareix fugaçment en el no-res; en canvi, la poesia és foc i llum, il·lumina aquella, perdura i permet conèixer. Tal com diu «Excelsitud»:

Oh Poesia, anc que sovint ta essència
ha pres la femenívola apariència,
benevolent ab nostre vell costum,

ai del poeta que'l plaer estima!
Una besada és una feble rima;
tu sola ets foc i tota carn es fum.

El «cant» és «més noble que l'amor». La realitat hi perd alguns dels seus aspectes, però hi perdura amb sentit, consciència i llum. Per això el poeta d'«Una fatiga incipient i dolça...», poema de 1908, revisat per a *Verger de les galanies* i reescrit sota el títol de «La proposta» a *Les Monjoies*,²⁶⁶ demana poder apartar-se de «la vida / estranya, arremorada del defora» per donar-se, en el seu estudi clos, a «la cadència / dolça i discreta del fulleig d'un llibre». No és que el poeta renunciï a la vida. Al contrari, explica que no pot evitar viure-la en tot el que té de joventut, caos, sensació, confusió, immediatesa. Tanmateix, això només és perceptible i comprensible si s'ordena en la llengua de «la bellesa antiga». Només des del seu contrari —l'ordre, la forma, la literatura— l'home pot concebre la realitat —el caos, l'informe, la vida. Només en la poesia tota aquesta dispersió fugaç de l'existència immediata pren sentit conscient per al qui la viu inconscientment. Per això, en el poema «Tardor», davant la caiguda final de la vida («les fulles clares de les nostres glòries / tot somniant encara llurs històries / vagin caient com una melodia»), el poeta demana la poesia, la transformació de l'esgarrifança incerta i malaurada en llum perdurable: «Torna en claror les nostres malaurances, / tu que ets més alt que les esgarriances, / oh tremolor sagrat de poesia!».

Verger de les galanies i *Les Monjoies* contenen ja formulada molt clarament, però encara combinada amb altres línies i no plenament unificada, el tipus de poesia i la poètica que s'afermà de manera plena a *La paraula en el vent*, el postsimbolisme. De fet, tant aquest llibre com *Auques i Ventalls* tenen el seu germen en els poemes que, des de 1911, any de la publicació de *Verger de les galanies*, Carner publicava a la secció «Rims de l'hora» de *La Veu de Catalunya*.

Paral·lelament a totes aquestes publicacions, Carner n'anà produint de caire més teòric. Una de les més importants d'aquests anys fou l'extens article «De l'acció dels poetes a Catalunya».²⁶⁷ Donava articulada una reflexió sobre la funció de la poesia en la societat moderna —especialment, la catalana. Carner hi repassava tota la història de la poesia catalana moderna fins a la diversitat d'orientacions del final del Modernisme i l'inici del Noucentisme, l'època de crisi dels valors simbolistes. En parlava com del moment «normal, civil i ideal» en què la poesia catalana s'integrava de ple en el present europeu. A més, però, aquesta tenia una importància fonamental dins la seva societat

²⁶⁶ Significativament, cada nou estadi del poema el depura més de l'herència romàntica i modernista que deixava entreveure de bon principi (COLL i OLIVA, 1986).

²⁶⁷ Aparegut als núms. 9, 10 i 12 de la revista *Empori*, corresponents a març, abril i juny de 1908. Recollit a: CARNER, 1986: 76-95.

que no tenia en els països del seu entorn. Perquè Catalunya s'estava tot just construïnt com a nació moderna i Carner considera que «nosaltres els poetes som els constructors dels pobles». Ara podien sentir a Catalunya «una ànsia de creació que és benaventurada perquè ha de ser fecunda». Reclamava un art civil —oposat, per tant, al simbolisme i, en canvi, associat al classicisme—, una poesia que exercís funcions socials clares. La principal era la de donar una llengua a una societat. I això vol dir donar-li tota una percepció, una organització i una estructuració de la realitat; tota una consciència del món. «Els poetes han engendrat l'Alemanya moderna, la moderna Itàlia», deia Carner. I ara era l'hora de la Catalunya moderna. Aquesta partia de la integració a la poesia europea i, gràcies a aquest paper central que estaven atorgant a la poesia Carner i el Noucentisme, no trigaria a ser-ne capdavantera.

«De l'acció dels poetes a Catalunya» permet veure com les condicions històriques i literàries de la Catalunya en què va aparèixer Carner, la seva immensa capacitat literària, la seva incansable lluita per la cultura i la seva infinita confiança, van fer possible que durant els anys de la crisi dels valors simbolistes, al llarg de tota la seva primera obra fins a 1914, ell fos, en efecte, un dels poetes europeus més diversos, complet i complex. Fou «parnassià, simbolista, decadent, popularista, trobadoresc o barroc; però sabem que cap d'aquests adjectius no bastaria a definir-lo». Ell tot sol fou alhora Verlaine, el Maeterlinck i Verhaeren de després del simbolisme, Walter de la Mare, Yeats, l'escola romana i el neoclassicisme, el naturisme, la poesia política, la nova poesia catòlica, Gide, Jammes, Romain, Apollinaire, Ruyra, Costa i Llobera, Antonio Machado, Juan-Ramon Jiménez, Rilke, Valéry, Eliot, Ungaretti...; però no tingué els límits de cap d'aquests poetes. Continuarem veient-ho tot seguit al llarg de l'estudi dels anys clau de la construcció de la seva poètica definitiva, la poètica postsimbolista.

2. «Rims de l'hora» (1911-1914) o la poetització de l'experiència de la modernitat

La posició literària de Carner en la societat moderna és indèstria de l'activitat que hi exercí com a intel·lectual. Durant la primera meitat de la dècada 1910 encara eren fets cabdals de referència entre els intel·lectuals catalans Solidaritat Catalana i la Setmana Tràgica. Carner havia estat un dels que havia apostat fort per Solidaritat Catalana, que veia com una unió de la diversitat ideològica —acceptada, també, com a necessària— sota uns valors socials comuns.²⁶⁸ Amb la desfeta d'aquesta coalició i la Setmana

²⁶⁸ Vegeu, per exemple i entre molts d'altres, «Solidaritat anglesa. Una lliçó per a nostres catòlics», *La Veu de Catalunya*, 12-I-1907, p. 1; o «Pravla vera», *La Veu de Catalunya*, 24-VII-1907, p. 1.

Tràgica la unitat catalanista es revelà inassequible. No només trontollà el catalanisme com a nexa d'unió social, sinó també uns valors morals que Carner considerava irrenunciables. Des del mateix estiu de 1909, inicià la publicació a *La Veu de Catalunya* d'una sèrie de narracions que posaven això de manifest: no criticaven directament els fets de la Setmana Tràgica ni els seus protagonistes, sinó que, focalitzant la perspectiva relativa que en podrien tenir uns personatges de ficció basats en persones de la vida quotidiana, explicitaven la disgregació social a què la modernitat havia sumit la societat, de la qual la Setmana Tràgica esdevenia prova evident. Així, Carner narra la història del «badoc» que observa passivament el món i a qui una bala mata dins una capella (11-8-1909); la del fabricant pacífic a qui els obrers tanquen l'obrador en nom de la pau (14-8-1909); la dels tres burgesos alarmats que es tranquil·litzen en saber que els revoltats només cremen esglésies, i no propietats privades (18-8-1909); la de la parella en viatge de nuvis que esquiva una bala casualment perquè tot just acabaven d'ajupir-se per resar l'angelus (13-9-1909); etc. Es tracta d'una via absolutament moderna i perfectament en sintonia amb la poesia carneriana de manifestar la pròpia posició en qüestions socials: Carner utilitza la literatura com a única eina capaç d'assumir la disgregació social i el relativisme (gràcies al fet que imagina situacions i personatges possibles, concrets, diversos, no necessàriament lligats per un argument teòric abstracte, coherent),²⁶⁹ alhora que pot defensar uns valors que haurien de ser comuns a tota la humanitat —però que se cerquen, es proposen i s'adapten en relació a les noves situacions humanes, no vénen avalats ni imposats per cap poder superior absolut.²⁷⁰

En relació a això resulta especialment significatiu que el 22-VIII-1911 Carner obrís la secció poètica de *La Veu de Catalunya* «Rims de l'hora».²⁷¹ Molts dels poemes que hi publicà sota el pseudònim «Two» foren recollits a *La paraula en el vent* (1914) i *Auques i Ventalls* (1914).²⁷² El pròleg a aquest darrer volum pot llegir-se com un manifest de la poesia que assumeix les condicions materials de la societat moderna: si

²⁶⁹ Amb tot, també cal tenir present que, com a intel·lectual de la Lliga, Carner no renuncia a la teorització política en defensa d'aquest partit, per bé que sempre acceptant el valor de diversitat que poden aportar els seus opositors. Vegeu, per exemple: «Noses i enemics», *La Veu de Catalunya*, 2-X-1909, p. 1; o «Les velles cares amigues», *La Veu de Catalunya*, 10-XII-1909, p. 1.

²⁷⁰ Així com, per exemple i en un altre pla, és valor comú de Barcelona la seva «dolçor»: «les bombes dels anarquistes» no l'haurien de posar en dubte, ans al contrari, «no és pas terrible Barcelona pel fet de posar-hi bombes, sinó que és dolça perquè se les deixa posar», «La dolçor barcelonina», *La Veu de Catalunya*, 28-XII-1909, p. 1.

²⁷¹ Tal com anuncià aquell mateix estiu en carta a Bofill i Mates —que, com veurem, acabaria escrivint-hi amb el pseudònim «One»—: «Ja veuràs que començo a *La Veu* la secció poètica ab el pseudònim *Two* (anglès, vol dir 2) que pot servir per tu i per mi» (CARNER, 1994: 94).

²⁷² A més de la bibliografia carneriana ja citada, pot trobar-se una lectura d'aquests llibres a: COLL, 1998; MALÉ I PEGUEROLES, 1995b.

Els fruits saborosos s'havia tancat amb «Els raïms immortals», un poema epíleg en el qual la poesia és presentada com a vencedora del pas del temps, Carner presentà aquest nou llibre com un recull de «flors de paper diarístic», de «jocs efímers i canviants», que «no deixarà d'oferir un interès arqueològic a les vinents tongades de la humanitat». La poesia mateixa assumia així el progrés humà, l'evolució del temps, lluny d'apel·lar a absoluts immortals. Carner no renunciava pas a la recerca de la bellesa perdurable —al que en diu «elevant» les realitats quotidianes—, però afirmava buscar-la ara des de l'acceptació del present contingent i absolutament relatiu. Segons aquest pròleg, una poesia adaptada al progrés i als condicionants dels temps moderns s'assoleix precisament per l'acceptació definitiva i sistemàtica de tots els trets que hem vist que anaven apareixent en la trajectòria carneriana. Primer de tot, l'acostament del poeta a la vida quotidiana dels homes concrets. I, indestriable d'això, l'assumpció de la diversitat de perspectives morals des de les quals els homes viuen aquesta vida, recollides per un poeta capaç de transmetre-les perquè ell mateix es fa divers. És en aquesta direcció que Carner parla de «la docilitat amb què l'autor ha seguit aquella orientació estètica que condueix l'artista vers l'ofici, tant per donar-li una certa eficàcia concreta i pròxima, com per ajudar a una elevació de nivell de moltes coses que són més quotidianes que no pas les nades de l'art per l'art i que noresmenys convé que tinguin un determinat reflex de bellesa. I fins és escaient la dita orientació perquè el propi artista s'oregi una mica de les cabòries que causa l'anar donant voltes dintre d'un mateix». I insisteix en la diversitat dels punts de vista adoptats en remarcar «la contribució que han tingut a aquests rims algunes perspectives ciutadanes, alguns colors d'aire i de cel, la dama gentil a la qual mai hem estat presentats, les esgarrifances d'una murga o un cant de celobert». Així, aquell món ciutadà del qual Carner prenia distàncies en poemes com «A la Mare de Déu dels Temps Moderns», entrava ara de ple en la seva poesia «amb una especial cordialitat per ses metamorfosis i fins amb una convicció indisputable de sos bells esdevenidors», ço és, sense perdre els mateixos trets que abans havien provocat un cert distanciament. Aquest pròleg no és més que la clara manifestació de la confiança en el progrés de la humanitat d'un poeta modern capaç de poetitzar «la ciutat en trasmudança», segons diu ell mateix. No obstant això, el llibre de poesia que sembla assumir més clarament les intencions civilitzadores del Noucentisme deixa de ser plenament noucentista perquè renuncia als valors més fèrriamment ideològics que aquest moviment volia imposar per tal de condicionar la diversitat, el canvi i el relativisme de

la vida moderna —cosa que Carner aconsegueix fer molt sovint a través dels recursos de la «mimesi pura» i de la «mimesi dramàtica» tal com els explica FERRATÉ, 1993.

Auques i Ventalls era un llibre fins a tal punt divers, fet de veus diverses fonamentades en experiències múltiples i fugaces, que hi prenen la paraula tota mena d'éssers. El «rètol d'una modista» fent propaganda d'una cosa tan efímera com és la moda: «Ja en mon taulell la “novetat” espera's; / dureu un bronzo, un malva, un puça viu; / i permetré els capells de cinc maneres / i al pit una flor pàl·lida del riu».²⁷³ O dos solters incapaços de decidir-se per una dona concreta, definida, ni per un ideal de bellesa, sinó que viuen, l'un enamorat del record de moltes dones diferents («Cobletes innocents, apel·lades del conco de vileta»);²⁷⁴ l'altre cercant muller, sigui com sigui aquesta («El determini»);²⁷⁵ ambdós enamorats de la diversitat. De fet, Carner fins arriba a ironitzar contra el poeta grandiloqüent —el modernista messiànic— que considera que «la paraula és una meravellosa antorxa / que va guiant els homes per immortal costum» («A un integrista de paraula tan abundosa com embarbussada») i fa propaganda del seu volum des de les planes de *La Veu* (14-I-1914) amb un anunci humorístic basat en les tècniques publicitàries de l'època:

Prospecte

Fills, ja se sap, és la planeta!
Cadascú al món té un foll anhel:
l'un, d'un balcó fa la rateta,
l'altre, al terrat, alça l'estel,

l'altre té un lloro i l'ensinistra,
i en trobareu més d'un al port
en raconades d'aigua bistre
i amb una canya per conhort.

Jo faig llibres... ¡la meva posa!
L'últim és *Auques i Ventalls*:
els que n'han vist alguna cosa
en fan bastants escarafalls.

No hi ha ningú que no hi acabi
l'oi, el pecat, l'angoixa, l'urc...
Deixeu que un jorn també m'alabi
anc que no sigui dramaturg!

Així mateix hi ha en *Auques i Ventalls* un constant anar i venir de la realitat canviant a l'ideal permanent que els concilia mostrant com el segon és tan sols una

²⁷³ Poema aparegut a *La Veu de Catalunya* [d'ara endavant *La Veu*], 22-X-1913, p. 1.

²⁷⁴ Poema aparegut a *La Veu*, 30-IX-1913, p. 3.

²⁷⁵ Poema aparegut a *La Veu*, 11-XI-1913, p. 1.

construcció mental feta a partir de la primera i necessària a aquesta. N'extreu lliçons que potser podran modificar-la, però que no poden negar-la, ni substituir-la, ni imposar-s'hi de manera absoluta. Si aquesta és la conclusió evident de poemes com «La bella dama», «Cobletes apel·lades de la veïna» o «Les dames del Passeig de Gràcia»,²⁷⁶ l'estructura del llibre sencer la fa encara més palesa. *Auques i Ventalls* s'estructura segons el pas de l'any, amb un primer poema titulat «Nit de gener, a Barcelona» i un darrer poema en forma de nadala. Al llarg dels altres poemes, el lector assisteix als canvis que el calendari provoca en la vida del col·lectiu ciutadà. Aquest queda retratat així com a conjunt d'éssers efímers, mòbils, canvians, dins un temps que avança linealment. Però el retrat en si intenta extreure una lliçó permanent, idealista, d'aquest constant fluir temporal. Aquest és l'altre sentit del fet que el llibre tingui l'estructura d'un calendari, lineal i fugaç, però alhora circular perquè es repeteix cada any. Cada any, cada generació, repetirà uns mateixos moviments, per bé que actualitzats d'acord amb cada nova època. Aquesta presència d'un temps circular, que permanentment retorna i ha de ser renovat perquè també és lineal, queda reblada pel fet que *Auques i Ventalls* reformula tradicions col·lectives lligades al calendari, que sempre s'actualitzen —com les vacances d'estiu o la de l'esmentada nadala—, i pren com a referents dels seus personatges vells mites literaris que en surten humorísticament actualitzats —aspecte que ja anirem retrobant, que ja hem vist com apareixia en aquella «Camperola llatina» de *Verger de les galanies* i que, de fet, era la base de tots els personatges d'*Els fruits saborosos*.

És clar que *Auques i Ventalls* és només una de les formulacions finals d'un procés que es produeix al llarg de la secció «Rims de l'hora».²⁷⁷ El fet de tractar-se de poemes publicats en un diari, entre articles sobre l'actualitat social i política —i, molt sovint, en forma d'aquests— fa que Carner hi assumeixi plenament el caràcter efímer, canviant, evolutiu, «de l'hora» —i, és clar, també la cíclica repetició anual dels moviments col·lectius. D'aquí el títol de la secció i el seu «interès arqueològic»; que, pel fet de tractar-se de «rims», no és exclusiu, ja que sovint planteja una reflexió sobre l'únic absolut possible en un diari, els recursos literaris per virtut dels quals l'actualitat

²⁷⁶ Poemes apareguts prèviament a *La Veu* (el 20-XI-1912, el 16-XII-1912, el 23-XII-1912 i el 13-XI-1913) i que ja tindrem ocasió de retrobar més endavant.

²⁷⁷ Cal remarcar una coincidència d'allò més eloqüent pel que fa a l'evolució de la poesia europea del moment en els termes que estem repassant aquí. Poc després que Carner inauguri aquests «Rims de l'hora», un dels més grans defensors del simbolisme a França, Robert de Souza, inaugura a *La Phalange* una secció de poesia titulada, també, «Le Poème de l'Heure» (aparegué de novembre de 1911 a febrer de 1912). Sota una acurada perfecció formal, Souza hi publica poemes que, semblantment als de Carner, celebren fets de l'actualitat, com ara certs esdeveniments esportius (DÉCAUDIN, 1960).

és transformada en text escrit i, en el cas del poeta modern, en poesia. Els «Rims de l'hora» es converteixen així en una poetització de l'experiència de la modernitat. Com a tal, al costat de la voluntat poètica d'abastar tota la diversitat del real, també hi apareixen apostes polítiques i ideològiques concretes —que, això sí, no seran recollides en volum.

Vegem un exemple de tot això. El 5-VIII-1907, Carner publicà a *La Veu* un article d'opinió típicament estiuenc, «Quimeres truculentes». S'hi parla del canvi que sofreix la vida ciutadana burgesa a l'estiu, quan «la desbandada es fa general» i «creureu tal vegada que la ciutat roman deserta». El fet que el poeta no pugui dirigir la mirada sobre la realitat bella, ideal, de l'aparença femenina burgesa, l'acara amb la realitat que l'idealisme noucentista voldria transformar:

I, nogensmenys, transiten pels nostres carrers aparences femenines. Sí, diguem-los indulgentment aparences femenines a aquestes perxes fatídiques i a aquests embalums que trontollen. Diguem-los-ho perquè duen femenívol capell, encara que mústic i aixafat d'una banda. —Oh les quimeres horripilants, les lletjors apocalíptiques! De quins lamentables covals, de quines orbes galeries subterrànies són eixides aqueixes feréstegues aparicions? Oh els cabells medussians, els nassos ancil-laris, els bigotis atapeïts, les boques sofocades, les aixelles gaudint un ample contorn de moaré imaginari gràcies a l'exsudació contínua, les cintures impercebudes, els peus robustos i aplomats!

No hi són, no, la resta de l'any per les cases i carrers de Barcelona aquestes armades de sergentes, de madrastreres, d'hidròpiques, de fenòmens, d'empleades, de dispeseres, de beguines, de majordomes, de llevadores, de celestines, de caponades, d'excoristes. És un déu malèfic el qui congria aitals horrors en l'aire brillant de l'estiu, per afollament i deliri dels qui som romasos.

La vida moderna comença a ser observada —tot i que des de la crítica de rerefons ideològic— en tota la seva diversitat pel poeta que dirigeix la mirada a la col·lectivitat ciutadana, als seus nous usos i costums. Aquest és l'origen de la visió ciutadana que donaran els poemes que a *Auques i Ventalls* corresponen al període estiuenc: una ciutat deserta, feta d'imatges desagradables als sentits,²⁷⁸ en la qual, però, l'únic «heroi», «Cavaller de l'Ideal», és un ésser tan poc agraciat com «un conco impenitent, / buròcrata pansit» enyorant amb recança la joventut daurada que no ha tingut, i que plorant grotescament «infla un elàstic i s'endu un botó». Entre la prosa de 1907, la publicació de «L'hèroe en el desert» el 22-VIII-1911 a *La Veu* (poema del qual procedeixen totes les citacions acabades de fer) i el 1914 a *Auques i Ventalls*, s'ha

²⁷⁸ «Cega la llum; les bàrbares sagetes / de l'or fos atueixen la ciutat, / la gent és tota fora, per les pletes // de l'estiuieg. Un home arremangat, / sota la persiana, branda en l'aire / una tallada de meló daurat. // En un quint pis, un que vol ser cantaire / repeteix quatre notes sens fi. / Una senyora, viuda de no gaire, // es gronxa una miqueta per pair. / Una cuinera diu amb altivesa / que la seva senyora és a Rubí. // Tot pernejant entre la calda encesa, / un noi que engega la primera dent / botzina contra la naturalesa».

produït una reconciliació del poeta amb la realitat, els aspectes negatius —des del punt de vista noucentista— de la qual han passat de ser considerats «quimeres truculentes» a provocar la simpatia i l'empatia del poeta, que s'hi identifica amb tendresa i un cert distanciament irònic, però que en definitiva els accepta tal com són. Així, ja no a l'estiu, sinó també en una «Hora baixa de desembre» pot escriure:

A on és la poesia
i el delit de llibertat?
El carrer de la ciutat
amb ses ombres m'angunia.

Cada espectre maleït
és imatge de mes penes:
só la vella amb les mitenes
i amb el nas envermellit;

só el monòton fanaler
que il·lumina i estossega,
só la cabra que rosega,
lenta i lassa, un vil paper.

[«Rims de l'hora», 6-XII-1913; recollit a *Auques i Ventalls*]

El poeta ho esdevé renunciant a la poesia entesa com a embelliment, com a tancament en «l'art per l'art» —com hem vist que criticarà el pròleg d'*Auques i Ventalls*. En la modernitat, el poeta només pot ser-ho si viu immers en el seu temps i entre la gent que l'habita. Ell és aquella corrua de «quimeres truculentes», aquesta corrua d'«espectres maleïts», dels quals voldria distanciar-se. Els és perquè és home entre els homes; perquè, com a tal, en els seus moments de pena s'identifica amb els homes que passen pena; i perquè, també en tant que home, viu indistriablement lligat als homes que passen pena i que, per tant, li provoquen penes. D'aquesta manera, la veu poètica és la veu de la humanitat en allò que té de comú. És la unió social, moral i espiritual dels homes i les dones que viuen quotidianament immersos en la dispersió, el relativisme i el canvi. En la poesia troben la companyia d'un art càlid, d'un art que embelleix i eleva les seves penes perquè els troba allò que tenen de poesia. El poeta modern és aquell capaç de trobar poesia en tots els aspectes de la vida i el món; capaç de meravellar-se de tot allò que l'envolta sense pessimismes, fatalitats ni actituds apocalíptiques; capaç d'acceptar la diversitat, integrar-s'hi, dissoldre-s'hi fent-s'hi invisible:

Aquesta darrerria de desembre
és bella i sense plany
i l'esperit en joia no remembra
que fini tot un any.
Doncs no parlem de l'eternal vesprada

i un poc de temps qui mor
si Déu amaga el terme de l'anyada
sota una glòria d'or,
sinó punyim-nos²⁷⁹ a les veus lleugeres
de l'aire en el matí;
a la sàlvia de fonts i torrenteres
a la gran fe del pi,
a aquella nua i amorosa Leda
sobre l'estany en pau,
a les fines agulles de l'arbreda
mullades de cel blau,
a la malalta de callat somriure
que cap dolor confon,
al pobre vell que ja no gosa riure
i és temorec del món,
d'una fosca teulada a la clivella
i al caire d'un bressol;
i diem al Senyor de meravella
—Gràcies de tant de sol!

[«Rims de l'hora», 2-I-1913 i 15-I-1913]

Una altra fita necessària per arribar aquí és l'assumpció clara i oberta del relativisme de valors propi de la modernitat. Si ja hem vist com Carner la mostrava literàriament en els contes originats per l'experiència de la Setmana Tràgica, també és —i no casualment— durant aquell mateix estiu que la mostra des del punt de vista teòric en articles com «De l'etern sentimentalisme» (*La Veu*, 23-VIII-1909). Carner hi repassa com, des de la guerra de Cuba i Filipines, «certament eren mudades moltes coses —circumstàncies, criteris, ideals», tot i que «una cosa romania, invencible, inestroncable: l'exhibició aparatosa de sentimentalisme (la paraula sonora, la imatge romàntica, la convicció que el Govern està venut, un entendriment banal i facilíssim com el dels alcoholics)». La crítica és a un tipus d'actitud vehement que ha de canviar —per tal que la societat sigui més civilitzada—, però no a uns ideals que han canviat amb el temps i que són diversos —i, per tant, sempre contingents i relatius— sense que això sigui vist negativament: «Defensi cadascú son ideal, però raonant-lo, situant-lo, declarant-ne honradament la contingència o la relativitat». Així, el poeta, en viure de primera mà la situació anglesa actual, podrà escriure:

—Sents la paraula nova? Trepida, oh Albió!
Perilla el to garnat de la tradició.
Les dones avaloten, quiscuna el vot demana;
a Irlanda s'esbatussen Migdia i Tramuntana;

²⁷⁹ Ús estrany d'aquest verb d'acord amb el seu ús normatiu actual. Cal entendre «penetrem les veus lleugeres de l'aire en el matí» o bé interpretar que potser un error tipogràfic ha canviat un possible «junyim-nos» («ajuntem-nos a les veus lleugeres de l'aire en el matí») per aquest «punyim-nos».

en Bernard Shaw predica i el Canadà s'encén,
i diu el Labour Party auguris d'espavent!—

[«Rims de l'hora», 1-VIII-1913]

Carner constata poèticament totes aquestes contingències històriques i reivindicacions polítiques. Una immensa agitació social sota la qual, tanmateix, ell mostra un ideal permanent. Si sota la «camperola llatina» vetllava una deessa grega, sota tots aquests canvis el poeta també hi sap veure una tradició permanent que els condiciona. Així, el poema acaba:

I l'esperit qui jeia a fons d'aquesta raça
llavors s'incorpora per veure ço que passa:
—Encara veig —esclama— posat de dies vells:
els dispesers encara tots semblen coronells;
en els jardins amb reixes que un gran “square” faixa
sols tres veïns hi juguen dissabte a l'hora baixa;
els clergues tenen filles de llaviets rodons
que encara perpetuen les coques de prunyons;
encara hi ha gossets a totes les fornícules
i amb el “God save the King” s'acaben les pel·lícules;
damunt les prades tímides la joventut plaent
es trenca les costelles per més divertiment;
i quan la nit arriba hi ha al bar, embriagant-se,
a més a més de “Scoundrels” de tota retirança,
dones prenyades, dones que gronxen un nadó
i dones que traginen el perambuladó.²⁸⁰
I encara vesteix de blanc la fina dama vella,
i encara en la donzella que té un parlar d'ocella
fulgura un or finíssim sobre'l bescoll d'encís;
i encara és el Bœf eater la glòria del país!
No és pas vingut el dia que finirà mon càntic;
encara mascararé tot el Cel i tot l'Atlàntic;
jo só més gran que Siva i més que Mafumet:
a esquerra tinc la Força i a dreta tinc el Dret,
i Nelson, enfilat a dalt de la columna,
em diu, alçant el braç, que no hi ha por d'autumne.

Carner, doncs, accepta el canvi, el relativisme, la novetat històrica, però defensa un fons comú d'humanitat que té la funció de mantenir la condició humana com un tot universal unit. És un fons que pot trobar-se com a mínim comú denominador de la tradició dels pobles. Es tracta d'unes concepcions que Carner és capaç de transformar en poesia plenament autònoma, però que tenen el seu origen evident en el catolicisme de l'autor. D'una banda, fou la religió catòlica la que aportà a la cultura la idea de la humanitat com a unitat universal. De l'altra, les idees de Carner sobre la tradició tenen la base fonamental en les teories del bisbe Torras i Bages (AULET, 1992: 74-81;

²⁸⁰ Així a l'original; adaptació de l'anglès «perambulator»: «cotxet».

CASTELLANOS, 2005b). És per això que, a vegades, com en aquest poema, sí que poden prendre una forma ideològica. Declaracions poètiques autònomes conviuen simultàniament amb d'altres més explícitament ideològiques en l'evolució del Carner d'aquests anys. Així, per exemple, pocs mesos abans que aparegui el primer dels «Rims de l'hora», el 2-I-1911 Carner comenta i resumeix a *La Veu* l'opuscle torrasibagesià *El hombre mutilado por la escuela neutra*. Pren partit sense fissures per l'atac catòlic a tot allò que es desvia dels absoluts morals i socials que aquesta religió pretén capitalitzar i imposar. El text carnerià, ressò del de Torras i Bages, esdevé una sòlida formulació del tipus de discurs que localitza i combat aquells aspectes de la modernitat que poden fer minvar el poder catòlic sobre la societat, el coneixement i les consciències individuals:

El “paradís modern” és d'una penúria i d'una migradesa ridícules. La deïficació d'una Ciència (deïficada a corre-cuita quan se la creia ariet del Gènesi); l'anticlericalisme del burgès mogut per la pruija de salvar la pell cinc minuts més davant del perill socialista; la misèria inventiva del laïcisme enfront de la riquesa amorfa de la vida; la substitució pretesa de la metafísica pels ferrocarrils i de la poesia per l'aviació; la supressió del dolor proclamada pels nuncis dels llogarets; el pacifisme badoc, que ve a ésser el piano de maneta en la tarda dominical dels sentimentalismes; l'entendiment davant del progrés, que es declara cosa obtinguda amb una beatitud de digestió... totes aquestes sublimes institucions han esgotat els esplais insuportables de l'estultícia col·lectiva; de tal manera que en les capes joves de la humanitat, l'ideal desinteressat i la lluita viva tornen amb un gran renou, com el de les aigües que salten rostos avall a l'hora del desglaç.

[...]

L'ensenyança —diu el bisbe de Vic—, sobretot l'elemental, inclou, és en ella mateixa, una educació, això és, un sistema de formació humana. Voler que sia una funció exclusivament cívica, un ram administratiu, és un orb retrocés en l'avenç de la humanitat, la qual a hores d'ara, empesa inconscientment per la revolució, qui obra cooperant als fins de la Providència, tendeix, materialitzant els principis cristians, a la formació d'una societat cosmopolita que esfondri barreres i divisions i pretén l'impossible: sofisticar el gran principi de l'universal unió entre tots els homes que només pot dur-se a compliment sota l'influx del Verb.

[...]

La inquietud de l'home, de la qual parlen tan sovint els moderns, i de la qual Sant Agustí i molts altres antics ja havien fet experiment, i que només troba assossec en Déu, prova que Déu és necessari dins la consciència humana, que sense ell fóra incompleta. [...]

[...] La solidaritat entre els homes, la família, la pàtria, la propietat i la mateixa societat no són una creació dels filòsofs ni són obra de la potestat legislativa: són obra de Déu. I per això quan s'ha intentat separar Déu de la consciència humana, aquelles bases dogmàtiques han vacil·lat, i l'escola neutra o laica s'és manifestada llur demolidora, car refusant els dogmatismes les deixà sense fonament sòlid, convertides en institucions circumstancials i condemnades a l'abolició en noves situacions humanes. Sense el dogma no podem donar raó de les institucions humanes fonamentals, no podem donar raó de nosaltres mateixos, ens perdem en vans i interminables racionis i romanem en absolut desorientats.²⁸¹

²⁸¹ Poc després, el 16-V-1911, Carner copiarà a *La Veu* més fragments d'un nou discurs de Torras que ell mateix qualifica d'«altíssimament “anti-modernista”» i que va, de nou, en aquest sentit: «És tan impossible cercar una estructura permanent de la societat, com pretendre una definitiva organització del

Amb això Carner considera provada «l’afirmació de la necessitat religiosa en l’adoctrinament, admesa pels pragmàtics i fins pel positivista. Compta en una de ses més famoses provatures, i negada només pels pobres gnòstics moderns que adoren una ídola de la qual cada dia n’han de rectificar l’estatueta, cisell en mà».

Es tracta d’un text especialment significatiu perquè mostra molt clarament tot allò que condueix Carner a una poesia plenament moderna, alhora que tot allò que ha fet que massa sovint, i de manera completament equivocada, no se l’identifiqui com a tal. En efecte, Carner era catòlic i, integrat en el projecte noucentista, contribuï a la construcció d’una Catalunya definida per la ideologia burgesa. Cal tenir molt present, però, que fou la classe burgesa la que construí les societats i les cultures modernes europees. Una societat moderna és aquella que neix dels canvis que la Revolució Industrial introdueix, i la cultura moderna és la que apareix en aquesta nova societat — definida per unes noves concepcions de la literatura, unes noves institucions culturals i artístiques, la creació d’un mercat cultural, etc. El centre irradiador que fa possible tot això que anomenem modernitat és la classe burgesa, tal com han explicat des de Marx i Engels fins a Eric Hobsbawm i Jordi Castellanos. Una Catalunya que es volgués moderna en la seva societat i la seva cultura, doncs, només podia ser-ho a partir d’una burgesia específicament catalana que ho assumís. D’aquí la importància del Noucentisme per a la construcció de la nostra societat i la nostra cultura modernes al marge del predomini ideològic més o menys conservador que hi pogués haver en el seu interior (MARRUGAT, 2010). Carner mateix es va mostrar plenament conscient del fet que el burgès era l’home modern per excel·lència, el constructor de tota societat i cultura modernes, quan escrivia coses com, entre moltes altres, aquesta:

El burgès ha conquerit aquesta aurèola juvenívola que és l’acció directa. El burgès és el protagonista exaltat del nostre període històric. Villiers de L’Isle-Adam havia endevinat, en un de sos *Contes cruels*, les seves capacitats de conquesta. Jo, és ara quan començo de mirar amb una respectuosa temor els bolxevics russos. Perquè diu que ara s’aburgesen.²⁸²

L’associació a un projecte burgès, doncs, no implica manca de modernitat, sinó tot al contrari: la construcció d’aquesta. D’altra banda, l’associació a les teories de Torras i

treball; el moviment vital canvia i renovella les formes exteriors de l’ésser, i com la societat té edats, cada edat ha de presentar la seva forma distinta; i l’idear un motllo dins del qual hagi de buidar-se el llinatge humà, com dogmatitzen els socialistes, és un projecte homeier perquè la societat no és matèria morta que mans d’homes hagin de forjar, sinó que en virtut de principis propis i intrínsecs es desenrotlla, creix i minva, es perfecciona o es corromp, sense que estigui dins les facultats de l’home deturar o alterar aquest curs, que és el curs de la vida».

²⁸² J. CARNER, «El vell rellotge parat», *La Veu*, 4-X-1923, p. 1.

Bages significava l'aposta pels sectors catòlics i catalanistes conscients de la modernitat, pel que ha estat anomenat «rearmament del catalanisme historicista i conservador» (CASTELLANOS, 1994a: 106-107). Les teories de Torras i Bages, al marge dels aspectes més intransigentment catòlics que acabem de trobar, oferien a Carner idees que, traslladades a la construcció d'una poesia moderna autònoma, el durien a aquest camí que estem resseguint i a ser pioner en la poètica postsimbolista. Primer, perquè plantejaven la necessitat d'una concepció harmònica del món que, en l'àmbit de la poesia, comportava una resposta estètica, moral i social al simbolisme-decadentisme, al modernisme,²⁸³ cabdal, com hem vist en la primera part d'aquest treball, per construir i definir la poètica postsimbolista. A més, Torras parlava de l'art com a espai de cohesió social i d'una tradició permanent que articuli espiritualment la condició humana per sota dels canvis constants a què la sotmet la modernitat.²⁸⁴ Aquesta és la concepció de la tradició que, desenvolupada en termes poètics específics, té el postsimbolisme —la característica que en la primera part d'aquest treball ha estat anomenada «la tradició sempre viva». Tot això es veu en l'article de Carner del 2-I-1911. Hi defensa la necessitat d'uns ideals superiors als canvis materials sense negar l'evidència d'aquests; d'una unió universal de la humanitat; de l'existència de Déu dins la consciència humana —ço és, d'un principi articulador d'aquesta que doni sentit, ordre i harmonia al món, tal com acabà formulant poèticament *Nabí*.

Així, poc després d'aquest article, el 22-VIII-1911, Carner obria la secció «Rims de l'hora» amb el poema que a *Auques i Ventalls* serà titulat «L'hèroe en el desert». La pròpia experiència estiuenca de la ciutat li permet albirar aquells aspectes de la realitat rebutjats per l'ideal noucentista; però, alhora, també mostra que tot ésser humà aspira a un ideal i que, l'assoleixi o no, això el dignifica, en mostra els trets comuns amb la resta d'homes de totes les èpoques i, per tant, demostra la permanència d'una ànima col·lectiva que viu en la poesia: «Amb ton daler tot el real afues, / o vell sucatiners corprenedor; / [...] / I en la morta ciutat ets el poeta / i hi ha en tos ulls una claror immortal. / Petjant l'angúnia d'una vida estreta, / ets l'últim Cavaller de l'Ideal!». Aquest poema es publicà tan sols uns mesos després que *Verger de les galanies* i per la conclusió a què arriba resulten evidents els punts comuns que manté amb aquell llibre. El poeta de la realitat moderna, conscient de com és aquesta, la deixarà entrar en els

²⁸³ Recordeu que en l'article del 16-V-1911 a *La Veu* Carner anomena Torras «altíssimament “anti-modernista”».

²⁸⁴ Vegeu com expliquen aquestes idees del bisbe i les posen en relació als grups dels quals sorgí el Noucentisme i a l'art modern de Gaudí, Maragall i Carner: AULET, 1992; i CASTELLANOS, 2003, 2005b.

seus versos, però ahora es mostrarà, com l'heroi en el desert, un irredimible enamorat de l'ideal permanent, de la poesia, d'allò que ens fa homes, d'aquelles dones del *Verger de les galanies* que no eren carn sinó vers, literatura, llengua, consciència capaç d'autoconèixer-se. Així, sovintegen en els «Rims de l'hora» poemes clarament hereus dels d'aquell volum, en els quals el jo poètic es mostra enamorat d'una dama ideal que es contraposa a la real que n'ha inspirat la creació. Això succeeix en poemes com el del 14-IX-1911, recollit a *Auques i Ventalls* sota el títol «Una noia qui torna del mar»; el del 20-XI-1912, titulat «La bella dama» tant aquí com a *Auques i Ventalls*; el del 16-XII-1912, aparegut de nou el 23-XII-1912, titulat «Cobletes apel·lades de la veïna» també a *La Veu* i a *Auques i Ventalls*; i molts altres que veurem tot seguit i que, en general, seran recollits a *La paraula en el vent*.

Carner, doncs, assumeix la dualitat entre ideal i real sense convertir-la en font de tensions angoixants i irresolubles. Concilia aquestes dues cares de la condició humana moderna i accepta plenament el món en què es mou —no pot ser d'altra manera en un poeta que escriu «flors de paper diarístic», ans que poemes, lligades a l'actualitat efímera del lloc on es publiquen. Això fa que els «Rims de l'hora» s'omplin també de comentaris poètics a l'actualitat social i política. La poesia també és usada per Carner amb l'objectiu de serrar files al costat de la Lliga i atacar les ideologies que s'hi contraposen. Desenvolupa, doncs, continguts contingents, no autònoms ni específicament poètics, però des de la consciència que la funció que està exercint és plenament moderna, inevitable des del moment en què el món ha perdut els seus valors absoluts i tot d'opcions diverses volen imposar-li els propis. Així, Carner repeteix sovint atacs versificats a l'esquerra republicana. Era un tema ja present en els seus articles d'opinió en forma de narració literària. Així, per exemple, el 17-X-1910 havia signat amb el pseudònim de Bellafila «La rondalla d'un leader esquerrà». Carner hi atacava els sectors republicans que el 1904 s'havien escindit de la Lliga, havien fundat *El Poble Català* i, el 1907, el nou partit Centre Nacionalista Republicà, integrat en la Solidaritat Catalana. Dins d'aquesta es generaren tensions entre partits diversos que s'enfrontaren encara més obertament com a conseqüència de la Setmana Tràgica. La Lliga i els nacionalistes republicans ja es presentaren separats a les eleccions municipals barcelonines de desembre de 1909, en les quals triomfaren els republicans i fracassà la Lliga. L'abril de 1910 el CNR constituí un nou partit de coalició republicana anomenat Unió Federal Nacionalista Republicana que, a Barcelona, tornà a superar la Lliga en les eleccions del 8 de maig d'aquell any, amb l'agreujant que Cambó quedà sense acta de

diputat. Calia, doncs, fer ferma oposició a un republicanisme d'esquerres que guanyava la partida a la Lliga. Els intel·lectuals d'aquest partit s'hi abocaren. Un dels textos que ho mostra és «La rondalla d'un leader esquerrà», prosa en què Carner ironitzava sobre els constants canvis de partit dels nacionalistes republicans i sobre un fet molt evident aleshores: la impossibilitat de la UFNR de presentar com a clar líder un dels diversos homes forts dels partits que formaven la coalició (Vallès i Ribot, E. Corominas, Roca i Roca, E. Junoy, F. Layret, Jaume Carner, A. Hurtado i un Pere Coromines escollit president del partit però poc convincent als ulls de la majoria dels seus afiliats), fet que tingué com a conseqüència la disgregació progressiva del partit i la seva pèrdua d'avantatge respecte de la Lliga.²⁸⁵ Carner, doncs, posava el dit a la llaga tot construint una narració amb recursos propis de les llegendes populars i un humor sagnant: «En un indret del món que tant se val no anomenar, hi havia una esquerra. La qual es passava les hores somiquejant perquè, com una famosa estàtua d'en Rodin, no tenia cap». Fins que «un il·lustre poeta» anà a demanar un líder esquerrà a «una fada benigna». Aquesta els en concedí un de «terrible». Tan terrible, tan d'esquerres, tan innovador, que no deixa petjades per allà on passa, s'enlaira desconnectant-se de la realitat tradicional del país. La conclusió és evident en aquest sentit i la fada esdevé paraula de rondalla, del poble, de la tradició, de Déu:

A l'endemà, una comissió esquerrana se n'anà a trobar la fada.

—Missenyora, —li digueren— el nostre cap, certament, està dotat d'una potència màgica. Té el do d'una mena d'invisibilitat... Però no és exactament això el que demanàvem...

La fada somrigué:

—¿Sou d'esquerra, sí o no?

—¡Esquerra, esquerra!

—¿Espantosament esquerra?

La comissió era, en realitat, dolça, però desitjava ardentment ésser espantosa.

—Sí, ¡espantosament!

—Doncs bé, tabalots, ¿de què us queixeu? Els homes que deixen petjades són sospitosos de reaccionarisme. Si perfeccionen l'ordre existent, el resultat d'això és que li perllonguen l'existència, i la satisfacció que els dóna l'obra llur està tarada de conservadorisme. En canvi, els homes que no deixen petjades... els que en cert sentit poden anomenar-se ineficaços... no tenen més remei que ser ¡revolucionaris!

I ja la fada s'esvaïa en l'espai, ja gairebé només se li veien el nas, dos dits i una punta de xinella, que encara deia, tot rient:

—Vet-ho aquí!

Des dels «Rims de l'hora» Carner tornà a aquest tipus de crítiques. Així, per exemple, en un poema en què satiritza la tendència dels partits d'esquerra a fer i desfer

²⁸⁵ Per aquesta mena de dades històriques podeu consultar qualsevol història de Catalunya o d'aquests partits polítics, com TERMES, 2003.

coalicions.²⁸⁶ O en un altre directament dirigit a un dels líders de l'escissió republicana de la Lliga, encarregat de la línia política d'*El Poble Català*, membre del CNR i influent crític contra la Lliga.²⁸⁷ O encara en un altre poema pren patit pel tradicionalisme de Bofill i Mates contra la modernitat superficial d'aquells que tan sols identifiquen el temps present amb els valors fungibles i immediats.²⁸⁸ L'antimodernitat no era la defensa de la tradició —que, com veiem en Carner, podia prendre formes, continguts i referents clarament moderns i actuals— sinó el carlisme, contra el qual Carner també va

²⁸⁶ «Ayma l'Esquerra, pau i guerra, / cel lluminós i núvol bru; / el nombre místic de l'Esquerra / va de l'1 al 3, del 3 a l'1. // D'unificar-se la mania, / ha fet sovint que es destriés. / Si ja estés junta, no podria / unificar-se sempre més! // Qui no recorda que l'Esquerra / s'ha unificat des del bressol? / Unificar-se! Al pla i la serra / clama l'Esquerra que ella vol // com belles rimes d'una esparsa / o uns llavis clars d'enamorats, / unificar-se, unificar-se, / mentres rodolin les edats. // Ah! Com la pàtria dignifiquen / des dels racons dels Casinets / aqueixes destres que unifiquen / ab tanta fressa de boixets! // La unió fa mal, la unió soterra: / l'unificar-se lleva fruit. / Déu meu! què fóra de l'Esquerra / si un jorn s'unia per descuit! // Mes com allà fins la comparsa / sent l'ideal sense descans, / mai deixaran d'unificar-se / —fins amb coltell— els esquerrans. // Mireu, si no! Mentres el bèlic / separatista els diu traidors, / mentres zumzeja el maquiavèlic / —vespa cruel— son cant dubtós, // baix l'influència de la Lluna, / dea del Canvi somrient, / l'Una que és Triple, Triple i Una, / va unificant-se eternament!», *La Veu*, 31-VIII-1911, p. 1.

²⁸⁷ «(Per cantar amb acompanyament de la granota americana.) // I / Veniu aquí fills de la terra! / La gran corrua no ha finat! / Hi ha un altre "leader" de l'Esquerra / i aquest me sembla que és clavat. / Perquè, vejam, on fóra Espanya / si no gaudíssim per ací / d'aquest senyor que té migranya / i, aixís i tot, no és jacobí? / És un senyor saturn i sec / i d'un esguard que fa estremir. / Senyor Lluhí, senyor Lluhí. / Lluhí. Lluhí, Lluhí i Rissech! // II / Qui hauria dit que llors invictes / envoltarien son capmall, / quan badallaven els districtes / de sa "dinàmica" al cascall? / Es pot ben dir que ha tret la rifa, / omplena el món, i és nat d'ahir; / en Corominas s'esgarrija, / diu en Carner: —No ho sé capir— / i a n'en Gubern ja ni el retrec. Sona el timbal, sona el clarí / Titirirí. Lluhí, Lluhí. / Rech, cataxech, Rissech, Rissech! // III / Sinó, digueu-me, ¿què li manca? / té els seus al puny, està provat; / ja no és un home, és una branca / del gran partit unificat. / El C. N. R. de l'Esquerra, / tan abrivat —i no és un dir— / l'ha convertit en Cine R / d'on ell és film i "orgue" diví. / D'aplaudiments té un espetec / ("Ay que película, pelí!") / Cri, cri, Lluhí, Lluhí. Lluhí, / crech, crech, Rissech, Rissech, Rissech! // IV / El mira bé la gent de França / i el consideren un cimbal; / sembla que és ell (en confiança) / que aguanta allò de Portugal. / A son gemec d'Apocalipsi, / creuen el barbre i el llatí; / quan ell ha dit "Quod scripsi, scripsi" / tot lliberal s'hi ha d'ajupir. / Ay! de la Lliga l'enfarfec / ha d'esvaire-se en son camí. / Ja ho sento a dir, Lluhí, Lluhí! / ja ho crec, ja ho crec, Lluhí Rissech! // V / Què se li'n don que l'Esquerra / perdi a les noves eleccions / i que en Ribera caigui en terra / i sa dissort plori en Matons? / Algú se'n rigui tal vegada, / però en Lluhí té un alt juí; / i si fes qualque atzagallada / sempre seria per bon fi. / I el seu programa... jo el conec! / és dret i sol com una I.— / Rissech, Lluhí, Lluhí, Lluhí / Lluhí, Rissech, Rissech, Rissech. // VI / Per a acabar, ma lira explica / l'esdevenir... —Fosca emoció. / Hi haurà un cel gris, plourà una mica / a l'endemà de l'elecció. / No eixirà el "Poble". Joves "varius": / —Pere —diran— ¡Val més morir! / La flor de lis portarà en Màrius. / Serà en Lerroux l'heroi d'en Pi. / En la tristor, sols uns marrec / brandant diaris fa sentir: / Victòria immensa d'en Lluhí / que es queda sol amb en Rissech!», *La Veu*, 23-X-1911, p. 1. Observeu, a més, que Lluhí i Rissech és l'home de qui el protagonista del poema ja comentat «L'hèroe en el desert» «segueix els consells», cosa que reforça la imatge d'aquest personatge carnerià com a home totalment contraposat a la imatge ideal que el Noucentisme ha predicat de la catalanitat.

²⁸⁸ «Guerau: l'Esquerra ha imaginat un truc / per atuir la teva gosadia. / Diu que és ton verb deficient de lluc, / que una ferum de xerra s'hi destria. // Si de l'Esquerra vols un afalac, / muda, Guerau, les teves contarelles; / deixa l'encís de ton sojorn ubac / on dalt del faig se veuen les estrelles. // Entra, Guerau, amb aire temorec / en el Cafè, Palau d'Aristocràcia; / canta la Meller amb esguard de pec / i digues que la culpa és una gràcia. // Parla d'una gavota i de l'antic / gran Cardenal d'una existència boja!: / que don Joan era un senyor molt "chic" / i que el "Ça ira" és una coloma roja. // Si no vols que t'engeguin qualque roc, / amic Guerau, escolta ma pregària. / Muda tes ires en un gràcil joc / i dóna'ns una "Fulla Literària"», *La Veu*, 16-II-1912, p. 1. Més endavant, en ser Bofill elegit regidor de Barcelona, Carner li dedicà un poema en què li demana: «La ciutat adelerada / heu ta febre i ton descans; / com tu l'hagis somiada / que la pugis amb tes mans!», *La Veu*, 18-XI-1913, p. 1.

escriure diversos poemes. I és que els carlins sí que negaven el progrés de la humanitat, els avenços tecnològics i la cultura de la societat industrial en nom d'uns valors absoluts inamovibles que no reconeixien sorgits de la història.²⁸⁹

En efecte, els poemes carnerians de circumstàncies a «Rims de l'hora» sorgeixen vinculats a un projecte modern burgès i conservador, el de la Lliga. I és innegable la consciència de modernitat que els origina, els atorga la funció que tenen i els dóna els recursos formals. Aquesta consciència esdevé encara més palesa si els comparem amb els d'altres companys de viatge. Perquè, com és sabut, a aquesta secció de *La Veu* engegada per Carner, ben aviat s'hi afegiren dos poetes més: Guerau de Liost (sota el pseudònim «One») i Josep Maria López-Picó (sota el pseudònim «Three»). El primer començà a publicar els seus poemes no sota el títol programàtic de «Rims de l'hora», ans sota el títol «Rims de mitjanit» (26-VIII-1911), que significa tot el contrari, ja que al·ludeix l'hora simbòlica de la màgia atemporal. Fou un títol, però, sense continuïtat — el segon poema aparegué amb títol propi i sense capçalera i a partir del tercer, quan «Five» i «Three» ja es van incorporant a la secció, és quan Guerau de Liost adopta també el títol «Rims de l'hora». López-Picó, en canvi, sí que s'acollí al títol carnerià des d'un bon començament (14-XII-1911), però prescindint del sentit que tenia. I és que si els poemes de Carner parteixen d'una voluntat d'acostament a «l'hora» perquè assumeixen el pas lineal del temps i poetitzen fets concrets del calendari anual o aspectes de la vida comuna,²⁹⁰ els poemes de López-Picó apunten a una concepció de la poesia lligada exclusivament a uns valors morals absoluts que prescindeixen del tot de la consciència de temporalitat i del relativisme moderns. Així, poden adaptar-se al calendari; però no al del pas de l'actualitat, sinó al calendari litúrgic o a imatges

²⁸⁹ En el poema «El crepuscle del Veterà Carlí» (*La Veu*, 7-XI-1913, p. 1) Carner posa de manifest que els carlins són els autèntics antimoderns: «Tu que ferit d'una bala obscura / et redreçaves al cim d'un penyal / i encara alçaves entre la foscura / el teu alt penó tradicional, / ara et diuen: “Vota la candidatura / del Comité de Defensa Social. // El senyor Pareja és una ‘hermosura’, / en Sala Bonfill ha d'ésser immortal. / Déu, la Pàtria, els Furs, l'Espanya que dura, / el Rei, el clarí, l'ensenya, el timbal, / tot això vol dir la candidatura del Comité de Defensa Social.” // [...] // I tu, l'home heroic ¿no en sents amargura? / Ja et trobes pansit i arran del final, / i et diuen, veient-te sense dentadura, / que peli patates ton glavi immortal: / perxò vetllaràs la candidatura / del Comité de Defensa Social».

²⁹⁰ Dos aspectes combinats en aquesta crida a votar feta per Carner l'11-XI-1911: «I / Jorn d'elecció! Tot just l'alba és nada, / davallant del cim el vent matinal / comença a cantar per la regolfada. / Canta: EL BON, EL BON... fort com un timbal. // II / Cessa el vent, deixant un solc de despulles / fins en lo abscondit del vell carreró. / Aleshores un “trèmolo” de fulles / fa amb sos violins: ELECTOR, ELECTOR! // III / La vida a ciutat desplega ses ales. / Carros, carretons, passen rodolant. / S'obren els portals. Com unes timbales, / VOTA, VOTA diu el bruit ressonant. // IV / Gràcies a què aquí petgem ordenances / a dalt d'un terrat sona un espinguet. / Un gall oportú fa un crit d'esperances; / crida: ¡DEMATÍ! com un clarinet. // V / S'han fos en el cel les vagues estrelles. / Vent, carros, fullam i gall argentí / exclament tots junts, badant mes parpelles: / —EL BON ELECTOR VOTA DEMATÍ!».

mítiques sense arrels contingents ni temporals i sense voluntat de ser compartides com a cultura de la societat moderna.

A diferència de bona part dels poemes de López-Picó, un dels trets més rellevants dels de Carner apareguts en aquesta secció és que molts van elaborant un nou tipus de relació entre tradició i modernitat, entre permanència i actualitat, que permet harmonitzar definitivament en literatura un discurs tradicionalista amb l'assumpció de la vivència moderna del temps com a entitat dissolvent al pas de la qual tot —avenços materials, valors morals, ideologies— va quedant superat, obsolet, destruït. Uns certs usos de la reivindicació del classicisme que es produeix en tota l'Europa de l'època comportaven la represa estàtica de models tradicionals sense cap relació directa amb el món modern, ni, per tant, cap efectivitat dins d'aquest. Eren una reacció. El classicisme carnerià, en canvi, ja des de *Verger de les galanies*, però encara més explícitament al llarg dels «Rims de l'hora», comporta una represa dinàmica de la tradició. Aquesta no esdevé un absolut d'existència atemporal en nom del qual oposar-se al present, sinó que se la reprèn des de la consciència que és un dipòsit permanent, però només útil si s'actualitza d'acord amb els temps moderns: «El passat no és una fermaça, és només un averany que ha d'ésser interpretat per la força impetuosa d'una energia renovelladora».²⁹¹ Així, si el 1910 Ors considerava que Homer era, sense necessitat de contextualitzacions històriques, un poeta tan actual com els vius o les activitats més modernes,²⁹² l'any 1911, en una operació clarament continuadora d'aquella «Camperola llatina», Carner actualitzava sense miraments el mite de Venus perquè tal com l'havia creat la mitologia llatina ja no era adequat a la sensibilitat moderna, a un món que des d'aleshores havia canviat les seves condicions materials i, amb aquestes, la sensibilitat dels homes.²⁹³ La tradició continua essent considerada un valor etern i col·lectiu, sí,

²⁹¹ J. CARNER, «L'èxit i la immortalitat», *La Veü*, 16-V-1914, p. 2.

²⁹² «Com són moderns, com ens resulten deliciosament pròxims els vells poetes, grecs i llatins... —Diu que el pare Homer figura entre els col·laboradors de l'imminent *Almanac dels Noucentistes*; i jo trobo en aquesta inclusió molta llum. Si un crític contemporani, adepte als mètodes d'Hippolyte Taine, que exigeixen, per a la comprensió de tota obra artística, una documentació sociològica prèvia, volgués demostrar-nos la legitimitat d'aquesta pretensió, nosaltres li aconsellariem que triés, per a exemple, més aviat a un Espronceda qualsevulla que no pas al cego diví. Perquè tal volta pugui resultar que a n'aquest el compregués millor, no el qui s'enfonsa en l'estudi de son remot sigle —si és que té sigle—, però aquell altre que el llegeix directament i sense preparació de cap mena, de tornada del Saló d'art modern, del “meeting” o del camp de “foot-ball”», E. D'ORS, «Up to date», *La Veü*, 15-II-1910, recollit a ORS, 1982: 113-114.

²⁹³ «Àdhuc la mòmia grisa del rei Wamba / deixondiries amb tos ulls frescals, / ¡oh orgull de qualque “Siglo” o Tupinamba, / goig de nostres carreres maquinals! // ¡Oh noia que “despatxes” o que cuses, / bella oronella d'un Abril sens fi: / mereixes la besada de les Muses / i sobretot quan ixes de nostre mar llatí! // Quan puges al tramvia, vida mia, / tota flairosa d'ones, plagiant-ne el moviment, / se decanten els homes del tramvia / com verdes canyes al voler del vent. // D'un or subtil fulgura la parpella, / d'alegre

continua explicant l'essència de l'home, sí; però només s'adequarà a l'home d'avui si reviu en les paraules del poeta d'avui, del poeta condicionat per la mateixa sensibilitat que els seus contemporanis. «Una noia qui torna de la mar» no només consisteix, com els poemes d'*Els fruits saborosos*, en una apel·lació a un mite literari per eternitzar una poesia que intenta acostar-se a la vida quotidiana present, sinó que pren la tradició per tal de fer evident allò que hi ha de temporal i passatger en la vida moderna (l'entorn material de la ciutat i les formes de vida que propicia) i allò que hi ha de permanent (la creació d'ideals atemporals a partir d'aquesta contingència). La Venus llatina sense cap canvi ja no és un mite vàlid per a l'home modern perquè també la bellesa està en relació amb l'evolució dels temps. La bellesa, per un habitant de la ciutat moderna, té altres formes i es presenta de maneres diferents. Tanmateix, els processos pels quals aquell la percep, la representa i la compartex amb els altres homes, sí que són constants en la història de la humanitat. Són processos que defineixen i fan estrictament humana la cultura. Sota la variabilitat de costums, formes i societats, és això el que hi ha de permanent. El passat segueix viu en el present en tant que som homes i heretem una cultura, ço és, una manera de veure la realitat que ens envolta i relacionar-nos-hi. Aquest és el fons perdurable dels mites col·lectius, no pas la seva representació concreta. Així, la percepció, essencialització i consegüent idealització de la bellesa és allò que de permanent hi ha en el mite de Venus per sota del fet que una Venus moderna seria una noia que ve del mar i agafa el tram. Sobre aquesta imatge quotidiana, vulgar, de la ciutat moderna, el poeta projecta els processos que construeixen el mite donant sentit a la matèria i forma als lligams col·lectius. Actualitza així la tradició fent-la permanent alhora que variable, clàssica alhora que moderna, passada alhora que actual. Només així la tradició pot ser un valor viu i actiu, no si se la manté immaculada i intocable com a referent categòric, estàtic, absolut.

És evident que rere aquesta operació hi ha una clara herència de l'obra de Baudelaire, alhora que una clara oposició a aquesta. El poeta francès havia estat el responsable de la formulació més influent de la necessitat d'un art que cerqués la conciliació entre l'autonomia i l'adaptació al canvi constant que caracteritza la societat

sang tos llavis són vermells, / hi ha en els teus ulls una tendror novella, / dringa encara una perla en tos cabells. // I és que tu, mon amor —que pronuncies / de “¡I ares!” tot jorn un devassall / i llences vieneses melodies / i no et refuses l'all— // esdevingueres dintre de l'onada, / (que contra les memòries banals te fou abric) / imatge de nostra nissaga recobrada / plena de murtres i amb el llor antic. // I essent tan atansada de la Beutat primera, / si mig-cloem els parpres en tu veiem encar / —drets a la plataforma del darrera— / la dea que torçà la cabellera, / totduna que fou nada, vora l'espill del mar», *La Veu*, 14-IX-1911, p. 1, recollit a *Auques i Ventalls* amb el títol «Una noia qui torna de la mar».

industrial. Reclamà un art dual, fet de modernitat —ço és, d'«allò transitori, allò fugitiu, allò contingent», allò que el progrés sotmet a canvi— i d'autonomia respecte d'aquesta modernitat —ço és, d'«allò etern i allò immutable» (BAUDELAIRE, 1980: 797). Carner segueix aquest camí oposant-se, però, a la formulació poètica que hi donà el propi Baudelaire. Ho fa molt evident «La bella dama», un poema pròxim a «Una noia qui torna de la mar».²⁹⁴ Carner hi reprèn el mite baudelairià de la «passante» creat ja en termes de modernitat, però amb un clar sentit d'oposició al progrés, al canvi i a la vida ciutadana comuna. Així, al poema «À une passante» de *Les flors del mal* el poeta es troba plenament inserit en la modernitat ciutadana —presentada com l'hem trobada en poemes anteriors de Carner: «La rue assourdissante autour de moi hurlait». La dona que passa no és observada amb altra intenció que la de sostreure's d'aquesta modernitat que el disgusta per acostar-se a un ideal de bellesa sublim, absolut, etern:

Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit! —Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

El poema és, doncs, un claríssim precedent del simbolisme tal com ja hem vist que l'havia definit Carner: «L'Escola Simbolista representa una enyorança del sobrenatural i un anhel vers el suprasensible, fet per medis complicadament primitius». Ara bé, són els medis primitius, sobretot, allò que Carner els retreu, perquè aquest anhel, d'una banda, és inherent a l'idealisme que defineix la poesia i, de l'altra, té una possible lectura catòlica. Això fa que Carner el comentí positivament: aquesta «enyorança del sobrenatural» «no pot ésser vista sense emoció per un esperit creient en possessió de la fe absoluta».²⁹⁵ El que farà «La bella dama», doncs, és adaptar a l'actualitat el mite de la «passante». N'elimina allò que té de més específicament simbolista: l'exaltació

²⁹⁴ «Si ran de la parada veieu el “tram” passar / tot ple de “smarts” o gent de la pescateria, / sota un gran feix de plomes eternament hi ha / la bella dama en el tramvia. // La nua el seu ermini igual que un serpent / sa gorja mal coberta la voluptat exhala, / deurà parlar, quan parla, melodiosament: / és de París o Guatemala. // Tot d'una que l'heu vista s'allunya a l'infinit / dins el brogit del “trolley” i de la baluerna, / i es decandeix llavors la flama del sentit. / Mes, si hi pugéssim ¿fóra eterna? // Oh, no! la bella dama, de plomes sota un feix, / val més que amb sa llegenda s'allunyi benhaurada: / si gaire l'escatiem, no fóra tanmateix / com la copsà la llambregada. // Car la beutat, o baixa quan hem pujat —ço és, / que nostra maniobra subtil resulta vana— / o resta, i és de Gràcia i de segur diu “pues”, / sollant la parla catalana. // I no hi ha més manera: o bé la dama es fon / o bé de dispesera tot d'una pren la fila. / Anem a peu, poetes, que les beutats mai son / en el tramvia on un s'enfila. // Jovent, oh tu qui cerques la joia o el renom! / no siguis mai fantàstic, que el dol te colpiria. / Totes les esperances de l'avenir són com / la bella dama del tramvia», *La Veü*, 20-XI-1912, p. 2, recollit a *Auques i Ventalls* amb el mateix títol. Vegeu-ne un comentari bàsic en relació a les idees de Carner sobre la poesia a ORTÍN, 1988.

²⁹⁵ «Els simbolistes», *La Veü*, 7-I-1907, p. 1.

individual i l'oposició a la vida col·lectiva, el malestar del jo poètic, «els medis complicadament primitius» i l'existència d'un etern absolut misteriós exterior a la condició humana, immanent al món. De manera que ja no hi parla el poeta que menysprea la ciutat, sinó el que viu entre els homes i es dirigeix a aquests de tu a tu. No hi parla el poeta que fa del seu art una forma hermètica de rebuig als costums col·lectius, sinó el poeta que construeix un art civil, patrici, espai de socialització. Per això empra un model de llengua clarament lligat al més comú i ple de referents populars. També construeix un ideal etern, sí, però no és ni sublim ni celestial, ni existeix al marge de l'home. Tot al contrari: és un ideal lligat a la cultura humana, creat per aquesta, terrenal i descrit segons les formes de la vida moderna —així, la bella dama és «eternament» existent i, com Eva, està associada a la «serpent», però és descrita com una usuària del tram, vestida a la moda de l'època i de llenguatge melòdic segons concepcions lingüístiques clarament relatives. Alhora que no serveix, com la «passante» de Baudelaire, per perdre de vista una realitat moderna desagradable al poeta, ans al contrari. El poeta assumeix que el seu ideal mai encaixarà tal com l'imagina en la realitat de «l'avenir». Però sap que necessita aquest ideal creat a partir de la realitat present per tal d'avançar cap a un avenir millor, per inserir-se en el progrés humà.²⁹⁶ És en aquest sentit que el poeta de «Les dames del Passeig de Gràcia» (13-XI-1913, recollit a *Auques i Ventalls*) considera una «benaurança» anar-se creuant amb dones de tota mena, no ja amb un sol ideal femení que encarni la Bellesa. Es creua amb solteres a punt per a l'amor i amb mares de família. A totes les estima mentre s'allunyen, en l'ideal de vida en societat que representen: «i sols amar-les quan van allunyant-se: / sentir una mica de bri de recança / quan és passada llur gracia, llur veu...». El poeta celebra així el fet d'estar immers en una col·lectivitat diversa i tot el que això comporta —inclosa la creació d'ideals de vida—, no pas el fet de distanciar-se'n a través de la visió fugaç del sublim.

²⁹⁶ Val la pena esmentar que entre el poema de Baudelaire i el de Carner, Jules Romains, a «Rien ne cesse d'être intérieur», del ja citat *La Vie unanime*, havia donat també la seva versió modernitzada del mite de la «passante». Per aquest poeta francès l'home que passa no és un misteri ni un ideal que permeti albirar la bellesa eterna, ans tot el contrari. En tant que la ciutat crea vincles entre els homes donant-los una consciència col·lectiva, l'home que passa és part de la consciència del jo, una realitat concreta i propera: «Les êtres ont fondu leurs formes et leurs vies / [...]. / Je n'ai jamais été moins libre que ce soir / Ni moins seul. Le passant, là-bas, sur le trottoir, / Ce n'est point hors de moi qu'il s'agite et qu'il passe. / Je crois que lui m'entend si je parle à voix basse, / Moi qui l'entends penser; car il n'est pas ailleurs / Qu'en moi; ses mouvements me sont intérieurs / Et moi je suis en lui. Le même élan nous pousse. / Chaque geste qu'il fait me donne une secousse; / Mon corps est le frémissement de la cité. / Le mystère nouveau cherche à nous ligotter; / Ce passant tient a moi par des milliers de cordes».

Carner exposà això mateix en diversos articles, com la versió en prosa de «La bella dama» titulada «La dama folrada» (21-XII-1914, recollit a *Les planetes del verdum*) o «La confessió d'una beutat» (20-VI-1918, també recollit a *Les planetes del verdum*). Una dona perfectament bella hi confessa que el fet de ser-ho en la realitat és una autèntica catàstrofe. És «massa absolutament, massa palesament, massa indiscutiblement, una beutat» i això l'allunya del tracte dels homes i tampoc no li permet dedicar-se a les petites coses de cada dia —«tenyir-se els cabells, posar-se postissos, depilar-se, estucar-se, pintar-se», etc. És un ideal absolut fet realitat i això la fa inhumana i no li permet viure. S'avorreix de si mateixa. Perquè la gràcia de la vida no és precisament atènyer aquest ideal, sinó seguir el camí que hi condueix, fer aquelles petites coses que ella no pot fer. Cal tenir un camí, viure en la imperfecció que va cap a la perfecció —el que s'assenyala a la beutat ideal per tal que deixi de ser-ho és que parli en castellà. I no, com Baudelaire, sentir-se viu i ple únicament en els moments de contacte amb un ideal absolut preexistent, en els moments en què s'abstreu de la realitat moderna.

Aquesta reformulació de les relacions entre tradició i modernitat són les coordenades en què s'insereixen molts altres «rimms de l'hora», com el poema que du el títol tan explícit en aquest sentit de «Nova cançó del desembre congelat» (23-XII-1912, recollit a *Auques i Ventalls*). Però és especialment el cas de diversos poemes publicats a partir del viatge a la Gran Bretanya i altres països europeus que Carner féu l'estiu de 1913. Per exemple, el poema escrit a Londres i publicat el 6-VIII-1913 (titulat «L'anunci lluminós» a *Auques i Ventalls*) en què la «glòria ciutadana» esdevé, en plena nit, un cartell lluminós que anuncia «quelcom contra la tos» «fent un torn de bombetes imprevistes», modernitat epidèmica que intenta «abatre» «el teatre / el palau i l'església» i, a sobre, perdurar com els valors d'aquests edificis perquè les bombetes imiten «maragdes i topacis i ametistes». Però no ho són: Carner deixa clar que aquestes formes de la vida moderna només poden perdurar realment a través de l'art. És a dir, les bombetes i els anuncis de xarops per la tos no contenen en si mateixos bellesa ni valors humans permanents fins que els són atribuïts per l'art. El cartell lluminós no podrà abatre el teatre ni l'església, sinó que només a través d'aquests podrà esdevenir realment perdurable; podrà omplir-se de valors intel·lectuals, morals i espirituals; podrà formar part de la tradició. De fet és només en el poema on pot sorgir l'analogia entre bombetes i pedres precioses que converteix un element modern en perdurable no només per la imatge que en dóna, sinó perquè, en aquesta, es trasllada a les bombetes el valor

simbòlic que la tradició ha construït per a les pedres precioses. De manera que només en la mirada artística de l'home el cartell lluminós esdevé, com en aquest poema, «bell cabal esplendorós» i perdurable.

En aquest mateix sentit pot llegir-se «En el museu de Brussel·les» (12-VIII-1913). Carner pren una obra pictòrica per fer un poema en el qual l'artista, representat per Apol·lo, venç l'anarquista, el representant de les ideologies modernes antitradicionalistes, representat per Màrsies:

Ros i dolç com un savi d'Alemanya,
—la més dolça figura que pintà
l'Espanyolet— el gran Apol s'està
prop de Màrsies: la lluita de la canya.
Apol ha triomfat: ho diu ben clar
la modesta gentil que l'acompanya.
Mes és —qui sap?— per ésser déu que guanya
o com artista de millor cantar?
Ai, si dubtéssiu de l'egregi cant,
guateu Màrsies (sembla un anarquista);
fa un udol, amb la testa arrossegant,
i bada els ulls que és una cosa trista.
I és que el déu a pleret el va escorxant,
com qui no se n'adona. —És un artista.

Semblantment, el poema publicat el 14-VIII-1913 associa un poeta, una dama i un obrer perquè els tres són «Cavallers de l'Ideal» com l'heroi en el desert:

Quan mor el sol en els jardins de França
cerca un poeta —encara avui omès
a les antologies— ressonança
per una rima de son cant defès.
Passa una dama, gairebé vinclant-se
gairebé no, sota el fullam encès,
i un vell obrer místicament descansa
tot dient: —Un jorn s'acabarà el burgès
i el món serà gentil com una dansa.—
I així el poeta i el content-de-res
i aquella dama de subtil frisança,
vora d'un llac van cogitant els tres,
quan mor el sol en els jardins de França,
algun matís inconegut del bes.

Tres representants del món modern que el viuen des d'experiències molt diferents, amb aspiracions ben diverses, exemples de la dispersió social, moral i intel·lectual de l'època, troben el seu nexa comú en el fet poètic mateix, en el somni inherentment artístic d'un ideal. Carner els presenta, certament, amb ironia —el pobre poeta desconegut i dolent; l'obrer associat a la mística; la dama imbuïda de somnis romàntics. Però és una ironia comprensiva amb homes i dones, una ironia que permet distanciar-se

de la identificació concreta amb allò que els diferencia —desitjos i passions precisos, idees polítiques— sense necessitat de negar-los-ho o oposar-s'hi ideològicament. Per això la poesia és l'art social per excel·lència de la modernitat i l'únic mitjà capaç de conèixer la condició humana en allò que li és essencial.

Seguint aquestes línies, en el ja citat poema de l'1-VIII-1913 sobre l'Anglaterra moderna, l'esperit parla de la seva permanència més enllà dels reclams revolucionaris de les sufragistes o de Bernard Shaw. No es tracta pas d'una oposició ideològica al socialisme, al feminisme o a l'obrer que somia la fi del burgès, sinó de la voluntat de situar la poesia en l'essència mateixa de tot això. Perquè només la poesia, en tant que és somni ideal, pot comprendre a fons i de manera unitària els somnis dels homes —el seu funcionament, els seus efectes, la seva condició. Un poema de títol categòric com «De l'Anglaterra» (19-VIII-1913)²⁹⁷ mostra clarament l'origen catòlic d'aquestes concepcions poètiques que, tanmateix, no per això deixen de ser poesia.

Carner assumeix que una poesia moderna només es pot fer des de l'acceptació total i la plena vivència de Bernard Shaw, les sufragistes, la sociologia, els obrers, els anarquistes... en un mot: la modernitat. Però se l'ha de vincular a una tradició irrenunciable que l'ompli de valors artístics, morals, espirituals, intel·lectuals. D'aquí que en ple 1913, encara pugui dedicar un poema «a Xènius» reivindicant la permanència de l'ordre, la tradició i la fe.²⁹⁸ Però que molt poc després publiqui un poema cabdal de la literatura catalana que demostra clarament que aquests valors ja no s'assumeixen des d'una estètica classicista militant i amb un cert rerefons ideològic, com la dels llibres de sonets o *Els fruits saborosos*, sinó des d'una modernització d'aquesta i altres tradicions acostada a la vida quotidiana no només temàticament ni

²⁹⁷ «La llur Bíblia, Senyor, de cada dia / és deu secreta de llurs bells infants; / de llur amor de la natura pia, / oh, comes de David, llirs cristians! / Per ella l'home rectament es fia / de la muller que estoja entre ses mans, / i dels Sapiencials la gosadia / es torna or devora els emigrants. / I sona a un temps bucòlica harmonia / i de les naus el gran estol envia / rastres de foc sobre els espais llunyans. / Però una angoixa al poble ja es congria, / i ells fan música i fan sociologia / en aquells temples on Vas ésser abans».

²⁹⁸ «Pollancs de la França, de vora els camins, / pollancs de les prades, pollancs dels jardins; / un rengle s'acosta i un altre ha marxat, / n'hi ha que travessen o fan un quadrat. / És Déu qui els atura i és Déu qui els empeny; / tots tenen un ordre, tots tenen un seny. / Cloent la quintana hi serven tresors: / fent via amb qui passa li donen esforç. / Un d'alt, s'encimbella, del rengle després: / dos, febles, s'atansen i proven el bes. / D'obscura fontana dos miren el clot: / adoren la menta i el seu bromerot. / I tots, com la boira lleugers en el vent, / fan dolça la terra i el cel més atent —la terra solcada d'ombreig benestant / i el cel, amb la mica de núvols jugant—. / Honor de l'altura, plaer d'un racó, / ells són sentinelles en tot horitzó. / I fins si la França fos tota pecat, / encar vetllarien l'honor del passat, / emblemes on frissen les velles virtuts, / més alts que les llances dels dies perduts. / I amics graciosos del Somni Diví / cada un serva un àngel que l'hom defugí; / i els arbres, en compte dels homes damnats, / se'n van a la missa i fan de soldats», *La Veu*, 22-VIII-1913, p. 1.

moralment (atès que aquests dos aspectes de la poesia esdevenen relatius en relació a la realitat), sinó lingüísticament.²⁹⁹

VORA LA MAR ÉS NADA

Vora la mar és nada l'estimada
i és olorosa de ruixim marí,
i és a la mar son ànima avesada,
i es migra tota si li'n cal partir.
Conta les veles a la matinada,
veu a la tarda el cuejant botí,
la seva nit de bonior és gronxada;
i així no escolta mon dolor mesquí.
Oh, Amor, ensenya'm una veu novella
de poesia: no deman la bella
fressa del mar en els penyals remulls;
seré content de gràcia més senzilla:
dóna'm el so difós de la conquilla
quan serem sols i aclucarem el ulls.

[«Rims de l'hora», 25-VIII-1913; recollit a *La paraula en el vent*]

Un cop més el poema actualitza el mite de Venus. Ara més indirectament perquè l'estimada no és Venus mateixa, no neix de la mar, sinó «vora la mar». Si abans l'estimada era «una noia qui torna de la mar» i encarnava Venus vinciant la cabellera «vora l'espill del mar», ara l'estimada comparteix tots aquests trets típics de Venus, però és una simple noia de poble marítim. No és Venus, sinó una noia que en presenta el ressò llunyà als sentits del poeta. La tradició amorosa ja no és recuperada a través de la invocació més o menys explícita a Venus o altres mites, sinó a través d'una retòrica, la de l'actualització de la senzillesa de la poesia popular —en què, a més, ressona la tradició mitològica de la cultura humana. Contra la retòrica romàntica («la bella / fressa del mar en els penyals remulls») o simbolista, el pastitx classicista o medievalitzant, Carner reprèn una dicció pròxima a la llengua popular per reconduir-la cap a la poesia amorosa culta. El poeta demana una «gràcia més senzilla», la d'una llengua capaç de contenir tot el caos desordenat de la vida que representa el mar, però com un ressò d'aquesta. Quan hom s'acosta una conquilla a l'orella no sent pas el mar, sinó la imitació del seu so en un món més petit i abastable a l'home. Això és el que vol el poeta: no pas tota la realitat caòtica i canviant, inabastable a la ment humana, sinó el ressò d'aquesta en una llengua humana senzilla capaç d'imitar el mar i, per tant, de

²⁹⁹ És una prova més del procés analitzat per Jaume Aulet segons el qual la poesia noucentista passa d'«una poètica militant» a «una tènue inflexió», un relaxament, un augment de la diversitat i «un model en crisi» (AULET, 1997). AULET, 2011: 101-107, també ha comentat el poema que segueix, «Vora la mar és nada».

comprendre'l i conèixer-lo en la pròpia condició específica. No pas Venus, sinó el ressò d'aquesta en una noia de poble; no pas el mar, sinó el ressò d'aquest en la conquilla; no pas el real, sinó el ressò comprensible i amb sentit d'aquest en una llengua humanament compartida, senzilla, clara. Aquesta llengua es carrega de sentit perquè hi ressona tota la realitat, ço és, s'hi representa el món humà de la matèria i les sensacions, però també recull totes les tradicions lingüístiques que han conformat la cultura humana. Per això el poeta hi és conscient de la retòrica romàntica que rebutja; per això en una noia nascuda vora la mar hi retrobem Venus. Una llengua senzilla que no especifica tot això ho conté perquè és el ressò de tota la realitat. I ens permet comprendre-la perquè, un cop més, mostra així els processos pels quals l'home s'hi relaciona: representant-la en la llengua pròpia que l'extreu de certes condicions —moviment, canvi, caos— per poder-la aprehendre i compartir.

Així, una poesia adequada al món modern no s'assoleix necessàriament parlant de l'entorn immediat de l'home modern —ciutats, tecnologia, ideologies revolucionàries, etc.—, sinó construint una forma poètica que s'hi adapti. Reprenent la llengua de l'home modern i tot allò que el configura i fent que ressoni en el poema juntament amb tots els estats previs que han configurat la consciència individual i col·lectiva d'aquest home. La poesia és, al cap i a la fi, allò que existeix no en termes de realitat, sinó «quan serem sols i aclucarem els ulls»: pur so, llengua, dicció; pura mentida lingüística que, tanmateix, ens mostra la veritat.³⁰⁰ «Vora la mar és nada» planteja molt programàticament aquestes qüestions que ja hem vist com anaven apareixent en molts poemes carnerians i que, en efecte, van produint mica en mica certs canvis en la seva poesia que la converteixen en postsimbolista.

La manera com «Vora la mar és nada» planteja la construcció de la dicció poètica és una nova mostra dels jocs metaliteraris amb què Carner acostuma a explicitar la seva posició cultural. N'apareixen constantment a les pàgines de *La Veu*. És el cas del ja citat «L'anunci lluminós». O, prèviament, del primer dels poemes apareguts a aquest

³⁰⁰ I, de fet, Carner publica molt poc després de «Vora la mar és nada» un altre dels seus poemes programàtics en aquest sentit, també recollit a *La paraula en el vent*: «Si ella fos només una mentida bella, / si ella fos només un somni del matí, / al capdavant del cel potser, com una estrella, / o com un averany al fons de tot de mi, / llavors, foscament, viuria sols per ella, / tancant mon finestral amb l'heura del destí; / i sempre dins ma nit seria meravella / i ja cap veu del món no la podria occir. / Si ella fos només la boira de ribera, / les gotes que saben els esculls; / si ella fos només l'esparsa volandera, / seria veritat i joia de mos ulls. / Però com ella riu i canta i fa sa via, / vet-el-aquí l'engany i la malinconia» (*La Veu*, 11-IX-1913, p. 1). Clarament hereu de les dones dobles —reals i literàries alhora— de *Verger de les galanies*, aquest poema mostra la consciència carneriana que la literatura no s'ha d'entendre en termes de realitat, sinó de creació lingüística i, doncs, que és a partir de l'ús que fa de la llengua que ha d'adaptar-se a la modernitat.

diari que seran recollits a *La paraula en el vent*, «Infidelitat (Davant d'un Paolo Veronese de la *National Gallery*)» (28-VII-1913) que, a més, parodia la tradició parnassiana. O, just després de «Vora la mar és nada», «Auguri» (26-VIII-1913), poema sobre la calor bracedonina a la manera de les profecies bíbliques o els auguris de Cassandra.³⁰¹ D'altra banda, ja hem vist com des de molt al començament de la seva obra, Carner havia fet bandera de la senzillesa lingüística. Tanmateix, ara canvia el sentit últim que té la pràctica d'aquesta. Per això adquireix una formulació tan programàtica en «Vora la mar és nada». Carner mateix deuria ser-ne conscient perquè per obrir el seu recull d'articles *Les planetes del verdum* en trià un que acaba versionant en prosa «Vora la mar és nada» i que ben significativament havia estat publicat l'any 1914 (el 10 de juny, a *La Veu*), l'any en què la poètica d'aquest poema cristal·litzà en forma de llibre a *La paraula en el vent*. L'article en qüestió, «La processó al carrer de Montcada», presenta la veu d'un individu que es nega a seguir la processó de Corpus «a bandes grans, assolellades, fetes banals per aquesta invenció de París que es diu la perspectiva». Prefereix seguir-la a l'antic carrer Montcada encara que no hi passi, encara no la pugui veure materialment i hagi d'imaginar-se-la. Renuncia a la pompa i a la grandiloqüència —a la «fressa del mar en els penyals remulls»— per un petit carreró senzill en el qual, tanmateix, ressona tot el passat de la col·lectivitat que s'aplega en una processó —inclosos els mites, ja que hi ha parets amb frescos «amb la història de Medea i la de Judit». I és la llengua d'aquesta col·lectivitat, senzilla i carregada de sentit, actual i plena d'història, la que emprarà per fer «el poema incomparable de l'Amor Diví de Barcelona, ple de frisances de colors, d'escondides il·luminacions de la fe, de revifalla màgica de les recordances». En aquest poema «el carrer de Montcada hi posarà segell de segles». Per escriure'l, acaba:

—Oh Senyor! —jo diré, en pura adoració—. No us demano per a la meua poesia el so victoriós del clarí militar, la brillantor diversa de la banda nombrosa: feu que el meu càntic sigui humil, i tot vostre, i tot antigament catalanesc; així, Senyor, com l'esgarripança piadosa del violí del pobre ceguet que a vostra llaor, mig ofegat pel bruit de la gentada, deixa sentir la Marxa del Rei Joan!

³⁰¹ «De Memfis a Nínive la potestat llunyana / sota d'un sol mirífic s'és escampada al vent / i ja sobre la runa s'hi veu la sargantana / i l'esquelet d'un ase insulta el firmament. / Talment, oh Barcelona, avui se t'encomana / la llur cruel fortuna dintre la llum roent. / S'esfondraran els pisos sense cap veu humana; / s'enerveran les vies i oblidaran la gent. / I tu en tindràs la culpa de l'eterna venjança / que anc que cerquem les ombres amb una posa mansa / encastes la camisa al pobre cos mortal. / Cauràs sota les Parques qui tenen la semblança / dels únics sers que poblen el teu redós fatal: / aquestes tres porteres parlant *municipal*».

A més, la reivindicació d'una retòrica senzilla feta a «Vora la mar és nada», hereva de tota l'obra carneriana anterior, és de gran interès perquè es fa just després del viatge de Carner a Anglaterra i mostra així un altre canvi clau de la seva trajectòria. Si els principis de la poesia carneriana havien estat plenament condicionats, com hem vist, per la poesia francesa del tombant de segle, i *Verger de les galanies* començava a mirar cap a la tradició italiana renaixentista per tractar el tema de la cortesia amorosa, entre 1911 i 1913 Carner orienta el seu centre d'interès cap a la poesia romàntica anglesa. Aquesta és la tradició que passa a ser la principal influència del Carner de 1911 en endavant. Una de les raons d'aquest interès és, òbviament, l'experiment lingüístic de les *Lyrical Ballads* de W. Wordsworth i S. T. Coleridge. Carner hi trobà uns models vàlids per a la modernitat sobretot per dos aspectes que Wordsworth reivindica en els textos teòrics que les acompanyen: l'acostament a la llengua quotidiana dels homes i l'ús del vers com a element distanciador que, a través del ritme i la rima, permet objectivar la realitat sense identificar-s'hi sentimentalment. Heus ací uns procediments perfectament adequats a la poesia moderna tal i com l'evolució carneriana estava proposant-la, tal com es practica a «Vora la mar és nada». Però també una tradició literària molt més fàcilment assumible per un catòlic que el simbolisme-decadentisme. No en va les justificacions que els romàntics anglesos donaren per a la poesia en uns temps en què la cultura moderna s'imposava irremissiblement en termes de racionalisme, pragmatisme, materialisme i cientisme progressistes foren sempre situar-la enfront —i sovint contra— la ciència experimental. A Anglaterra els poetes cercaren recursos poètics com els esmentats per tal d'adaptar la poesia al present modern; per tal que aquesta sobrevisqués amb un discurs idealista com a força d'oposició al materialisme modern. Wordsworth defensà en el seu famós prefaci de 1800 a les *Lyrical Ballads* que l'essencial humà es troba en l'home del camp en una època en què Anglaterra estava vivint l'èxode massiu cap a les ciutats; que la poesia havia de ser utilitzada com a força d'oposició a la nova sensibilitat que les ciutats estaven fent aparèixer en els homes; i que mentre el poeta viu exultant en la presència de la veritat, l'home de ciència busca la veritat com una benefici remot i desconegut. Per Wordsworth, la poesia era l'únic mitjà per assolir un absolut humà caracteritzat en termes positius mentre que la ciència només podia assumir un relativisme de trets negatius.³⁰² Coleridge, en la seva no menys famosa *Biographia*

³⁰² «Poetry is the breath and finer spirit of all knowledge: it is the impassioned expression which is in the countenance of all Science. Emphatically may it be said of the Poet, as Shakespeare hath said of man, "that he looks before and after." He is the rock of defence of human nature; an upholder and preserver,

Literaria (1817), contraposà poesia i ciència, i afavoria la primera en atorgar-li la capacitat d'assolir una forma de coneixement unitària del jo i l'exterior per mitjà de la imaginació —i això deixant de banda l'esforç que va fer aquest poeta, patent en la *Biographia Literaria*, per introduir la filosofia idealista germànica al món anglosaxó amb l'objectiu declarat d'evitar que l'excés d'empirisme, materialisme i mercantilisme mostrat pel naixent imperi i els seus pensadors, com Guillem d'Occam, Bacon, Newton, Hobbes i Locke, acabés en una pèrdua de valors religiosos (ENGELL i BATE, 1984).³⁰³ I encara Shelley, tot i defensar un ateisme i una organització social revolucionaris per la seva època, concebia *A Defence of Poetry* (escrit el 1821, però romàs inèdit fins el 1840) com la resposta a un atac contra la poesia en el qual T. L. Peacock considerava que aquesta no progressava, a diferència del coneixement que es produeix en altres àrees —la història o la filosofia. Per això emplaçava els seus contemporanis a dedicar-se a les noves ciències —incloses l'economia i la teoria política— per tal de millorar el món. Shelley, en canvi, féu recaure la utilitat de la poesia en el fet que reforça els afectes morals de l'home, li incrementa la imaginació i afegeix esperit al sentit — mentre que les ciències defensades per Peacock són útils només pel vessant material de l'home i, al cap i a la fi, la seva invenció és deguda a les facultats que excita la poesia. De manera que definí el poema com «la mateixa imatge de la vida expressada en la seva veritat eterna» (SHELLEY, 1977: 485).

El simbolisme i, molt especialment, l'obra de Baudelaire, sorgí amb una certa crítica a aquesta concepció de la poesia, ja que en la seva voluntat d'adaptar el gènere a la modernitat, Baudelaire ja havia afirmat rotundament que «no és lluny el temps en què es comprendrà que tota literatura que refusi avançar fraternalment entre la ciència i la filosofia és una literatura homicida i suïcida» (BAUDELAIRE, 1980: 461). Amb tot, la poesia simbolista, per causa de l'exacerbació de la sensibilitat individual i l'allunyament de la vida comuna en què es fundà, i per la vinculació de la idea de coneixement a la

carrying every where with him relationships and love. In spite of difference of soil and climate, of language and manners, of laws and customs, in spite of things silently gone out of mind and things violently destroyed, the Poet binds together by passion and knowledge the vast empire of human society, as it is spread over the whole earth, and over all time. The objects of the Poet's thoughts are everywhere; though the eyes and senses of man are, it is true, his favorite guides, yet he will follow wheresoever he can find an atmosphere of sensation in which to move his wings. Poetry is the first and the last of all knowledge» (WORDSWORTH, 1991: p. 259).

³⁰³ De manera significativa, anys a venir, Carner retraurà justament el fragment següent de la *Biographia Literaria* en un text sobre «La poesia lírica catalana»: «Porque, como lo expresa Coleridge, poesía no es opuesta a prosa, sino a ciencia; y lo opuesto a prosa no es sino el verso» (text de 1956, recollit a CARNER, 1985: 165-170).

imprecisió de la intuïció i la suggestió, no resolgué aquest encaix a la pràctica, cosa que, com hem vist, sí que féu la poesia postsimbolista.

Així, Carner s'adona del gran servei que pot fer el Romanticisme anglès, assumit des d'aquestes bases, a la poesia contemporània: hi troba una gran consciència del lloc cabdal que pot ocupar la poesia en la societat, de les reflexions pròpies de la lírica i dels recursos poètics. És evident que no assumeix aquestes idees sense crítica, sinó que les actualitza. Carner no practica la poesia com un refugi al marge de la societat moderna, sinó com un espai de trobada amb aquesta; i no col·loca la poesia contra els altres àmbits de la cultura, sinó al costat d'aquests, ja que el que intenta és que tingui un paper fonamental com el que han de tenir en tota societat moderna les ciències i la tecnologia criticades pels romàntics —i el projecte noucentista ho fa molt evident ja que és l'intent, amb Carner com a intel·lectual cabdal, de construir aquestes ciències i aquesta tecnologia per a Catalunya. No obstant aquestes diferències, el Romanticisme anglès fou la tradició amb què, d'ara endavant, Carner es relacionà més habitualment. Així, en els mateixos «Rims de l'hora» i, doncs, assumint el sentit modernitzador que els atorga aquest títol, comencen a aparèixer traduccions —o, més aviat, interpretacions, ja que són versions força lliures— de Coleridge i Shelley. Poemes que sempre apunten a una concepció espiritual de l'home tal com els romàntics l'havien teoritzada: la poesia permet, gràcies a la imaginació, donar una imatge sintètica de l'interior del jo i el món circumdant que els harmonitza sense les tensions que hi trobava el simbolisme. Tal és el cas de «Glaçada a mitjanit», de Coleridge (*La Veu*, 19/20-II-1914), en el qual un jo poètic en solitud inicia una autoanàlisi a partir dels estímuls sensorials que li proporciona l'atenció parada al seu entorn.³⁰⁴ Aquest camí fou una via fonamental de la construcció de la poesia catalana contemporània ja que influí enormement poetes com Joaquim Folguera i Marià Manent.

L'altra gran tradició modernitzada des dels «Rims de l'hora» fou l'altra gran influència del Carner poeta amorós: la de la Itàlia renaixentista. Així aparegueren en un diari i sota el títol «Rims de l'hora» traduccions de Dante i Petrarca que semblen molt

³⁰⁴ «[...] Mar, coma i bosc, quina poblada vila! / Mar, coma i bosc amb fets innumerables, / que, com els somnis, no s'oeixen! Dèbil, / la flama blava del caliu s'aixeca / sense temor; només una cendrel·la / que dalt les barres de la llar volava / voleia encar, sola inquieta cosa. / Son vol m'apar que, en la silent natura, / a mi que visc, un greu amor li dóna, / fent-ne una forma tota companyivola, / i sos petits columpis i capricis / l'esperit ociós els interpreta / a son humor, que a tot arreu demana / son eco o son mirall; i heu-se'l joguina del Pensament! // Mes ai, sovint a escola, / sovint, amb una pensa més creenta, / em mirava la balda, ple d'auguris [...]». Vegeu altres traduccions de Shelley i Coleridge a *La Veu*, 10, 11 i 12 de febrer de 1914.

més poemes carnerians d'aquest període que no pas poemes envellits pels segles.³⁰⁵ Era un dels punts neuràlgics de l'inici de l'altra gran via de la poesia catalana contemporània, la que seguirien principalment Carles Riba, J. V. Foix o Tomàs Garcés (GAVAGNIN, 2005).

La traducció, doncs, esdevé una altra forma d'adaptació de la tradició a l'actualitat. És una forma de poetitzar l'experiència de la modernitat en el sentit que un present històric determinat fa viure el passat d'una manera nova. Obliga a revisitar-lo perquè exerceixi una funció actualitzada i, d'aquesta manera, també és transformat en funció del present. Es fa explícita així la necessitat de diàleg des del present modern amb el passat clàssic per tal que la combinació d'ambdós conformi una condició humana rica, conscient i amb sentit. Això no succeeix només amb la traducció. La modernització de la tradició literària ja hem vist com es produïa en altres poemes i es fa explícita en molts més. Com un poema en què Carner conversa amb Ovidi per fer-li saber que els consells de l'*Art d'estimar* ja només són parcialment pertinents atesos els costums de vida moderns; en conseqüència, s'han d'actualitzar d'acord amb aquests.³⁰⁶ Un altre poema pren com a tema el fet que la traducció és una forma de modernització i adaptació a unes noves coordenades culturals, i, per tant, relatives.³⁰⁷ Així mateix,

³⁰⁵ Vegeu com a exemple aquest «Madrigal del Petrarca» on «Al·legòricament descriu les circumstàncies del seu dolç enamorament»: «Una angeleta nova, alalleugera, / baixà del cel a la frescal ribera / on jo anava tot sol per mon destí. / Des que sense companya i sense guia / me va guaitar, un llaç de seda ordí, / i a l'herba l'estenia / on és verd el camí» (*La Veu*, 26-XI-1913, p. 1). O bé el «Sonet XLVII. —In morte di Madonna Laura» (*La Veu*, 6-VII-1914, p. 1; és el poema CCCXV de les edicions modernes). Vegeu altres traduccions de l'italià a *La Veu*, 18-X-1913, p. 1; 28-XI-1913, p. 1; 8-VII-1914, p. 1. L'actualització del primer d'aquestes dos poemes traduïts, a més, provocà un joc literari a *La Veu*, 3-II-1914, p. 1, que n'explicita encara més les intencions de modernització d'una tradició: un dels personatges del poema de Dante traduït el 18-X-1913, Guiu, pren la paraula publicant un poema dedicat «A Josep Carner» el 3-II-1914, a sota del qual es publica la resposta de Two: «O, noble Guiu, ni en la divina empresa / del cant hauries de l'oblit agravis, / ni estronca l'argentada saviesa / la paraula d'amor en els teus llavis».

³⁰⁶ «Debades, mon Ovidi, si fa no fa m'exhortes: / —Si l'aucellaire és destre, ja sap aquelles hortas / d'on les auelles amen la síquia i la verdor; / aquell qui l'ham aguanta, perenne pescador, / ja sap els bons paratges de la llacuna grisa / a on una estrebada la bella fi avisa / del pobre ser que bota de cua i té l'ull mort: / aixís, oh, tu, qui cerques una amorosa sort / has de saber on circulen les noies gracioses, / les quals, si cuetegen i volen joguinoses, / no ho fan amb un errívol independent afany, / sinó amb l'expressa mira de caure en el parany.— // Mes ai, si a Barcelona no puc trobar-hi amigues / —que en són fugides totes com si hi hagués ortigues— / oh, cor, tu qui les ames en gràcia i en virtut, / ja és l'última mesada de nostra solitud. / Passades qualques pluges vindran de llunyes terres, / de les ciutats, les viles, els boscos i les serres / en autos i tartanes, navilis i carrils, / davall dels guardapolsos batent els cors gentils. / Jo, doncs, quan en la bella tongada tardorenca / curtegi més la tarda i sigui més rogenca, / me n'aniré tot dia a seure en un racó / prop d'una carretera o d'una estació. / I miraré que hi hagi un arbre allí a la vora / per on el vent gemegui sobre mon cor que plora / i aixecaré ma destra sobre la posta d'or / amb una fulla morta que té un posat de cor», *La Veu*, 10-IX-1913, p. 1, recollit amb el títol «Plany de tardor» a *Auques i Ventalls*.

³⁰⁷ «L'hèroe d'"Hermann i Dorotea" // A una traductora catalana del poema de Goethe, aturada a mig camí // En l'hora i punt que Dorotea clara / de mon amor s'havia compadida, / i la fermança d'una tendra vida / em dava son esguard adés i ara, / colpeix mes hores la dissort avara, / s'atura una gaubança traduïda / i al mig d'una fulleta que s'oblida / mon bes no troba la benigna cara. / Jo d'Alemanya pompa i alegria /

podem llegir una invocació «A Himeneu» per tal que prepari al jo poètic un matrimoni de «calma i durada» (valor tradicional de les relacions amoroses) «per punir mos vicis» (hem de creure, d'amar diverses dames) amb «alguna amor» que «em vas guarnint en un cinema».³⁰⁸ I encara, tota aquesta concepció de modernització de la tradició és expressada programàticament a «Ex!» (*La Veu*, 20-IX-1913, recollit a *Auques i Ventalls*):

Jo essent finat, imatges i lletres que he besades,
en lloc d'emmusteir-se divines al calaix,
cauran amb una pressa d'homei, arremorades,
en davantal de serva o grapa de bastaix.

Oh català Sant Jordi, oh Goethe amb les amades!
sereu posats de cara al mur i fent encaix.
Te n'aniràs a miques amb un gemec —debadés!—
oh terracota bella, del negre daltabaix.

I aquella esparsa clara d'amor que confegia
mon pobre seny fatídic a l'hora d'agonia,
tot cobejant la vida per l'aire planarà;
fins que tot d'una trobi qualque novell poeta,
noi d'Institut que frisi per una modisteta...
I ell escriurà mos versos, ¡oh Déu! ¡EN CASTELLÀ!

Aquests són els dos grans perills que corre la tradició literària en el món modern. El primer, que no s'actualitzi, que, «essent finat» el poeta, els mots que tanta cura ha tingut a fer reviure —provinents de Jordi de Sant Jordi i de Goethe, als quals ha modernitzat— siguin oblidats, esdevinguin simples llibres col·locats en un prestatge «de cara al mur i fent encaix». El segon perill és que els mots d'aquest poeta siguin actualitzats en radical oposició a l'ideal en vistes a la consecució del qual varen ser escrits —en aquest cas, que uns poemes escrits per a la construcció d'una Catalunya catalanitzada, siguin modernitzats en una futura Catalunya castellanitzada. Són dos perills que Carner volgué evitar. Per això, en la «Inscripció per un exemplar d'*Auques i Ventalls* pertanyent a l'amic C. J.», aquest llibre parla directament al seu propietari preveient les possibilitats que té de ser rellegit en el futur, de no romandre intacte en un prestatge, i de modernitzar-se «enmig de coses noves».³⁰⁹

aniré mutilat qualsevol dia / de Montjuïc a l'estrangera fossa! / Allibereu tota la gent cofada, / dos cors balders entre la pau guanyada / i els violins alegres de la noça», *La Veu*, 22-IX-1913, p. 1, recollit a *Auques i Ventalls*.

³⁰⁸ *La Veu*, 24-IX-1913, p. 1.

³⁰⁹ «Viuré en ta mà segura / que em donarà valença / un cop, frissant encar / de ma subtil naixença: / seré per tu llavors com un encaix de mà / com una veu ardenta / i que et parlés ben clar. / Després, a tu pot dur-me / l'atzar qualsevol hora: / si el teu infant em llença / per terra al ton devora, / si un dia em demanava / un llegidor estantís, / si em treus com una nosa / en un mudar de pis. / Mes quan seran

Carner, doncs, du a la pràctica una sèrie d'operacions poètiques que han estat considerades elementals de la definició de modernitat; que, dins d'aquesta, suposen un pas endavant cap a la poètica postsymbolista; i que emergiren simultàniament en diverses literatures europees. El text d'època que les plantejà teòricament de manera més influent i clara, estretament lligades amb el concepte de modernitat, fou el famós article de T. S. Eliot «Tradició i talent individual» (1919). Com pot veure's per les dates de publicació dels textos de Carner i el d'Eliot, l'únic que feia el darrer era plantejar amb una lucidesa extrema i de manera sistematitzada una sèrie de qüestions candents en la poesia europea dels anys anteriors —la pròpia inclosa— i ja exposades en les crítiques que estava publicant des de 1917 (KENNER, 1960: 99). Així, per començar, Eliot defineix la tradició en termes d'evolució històrica —idea específicament moderna sorgida en el romanticisme, abans del qual la tradició era un dipòsit d'autoritats i valors absoluts que es rellegien però no des d'una consciència del temps històric com a fet canviant. I, com li acabem de veure fer a Carner, propugna que els diversos estats evolutius que han existit abans del present reviu en aquest gràcies al poeta que se'ls ha apropiat i els fa parlar des de la pròpia sensibilitat moderna tot actualitzant-los, fet que provoca que el present estigui dirigit pel passat, però també que el present alteri el passat; és a dir, la tradició literària es basa en una doble linealitat temporal que, tot i assumir la progressiva, l'establerta per la modernitat, la transcendeix assumint també la contrària, la que va del present cap al passat.³¹⁰ Així, el procés que ha de seguir el poeta per ser tal no és més que «una contínua extinció de la personalitat» (ELIOT, 1951: 17) en

passades / tot un seguit d'anyades, / enmig de coses noves / em cercaràs debades; / ¡i hauria estat... ma gràcia / pansida, en ton escon, / un poc de juvenesa / sortint d'un gramofon!», *La Veu*, 24-I-1914, p. 3.

³¹⁰ «Tradition is a matter of much wider significance. It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generations in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity. / [...] what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. [...] [The poet] must be quite aware of the obvious fact that art never improves, but that the material of art is never quite the same. He must be aware that the mind of Europe —the mind of his own country— a mind which he learns in time to be much more important than his own private mind —is a mind which changes, and that this change is a development which abandons nothing *en route* [...]. That this development, refinement perhaps, complication certainly, is not, from the point of view of the artist, any improvement. Perhaps not even an improvement from the point of view of the psychologist or not to the extent which we imagine; perhaps only in the end based upon a complication in economics and machinery. But the difference between the present and the past is that the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past's awareness of itself cannot show» (ELIOT, 1951: 14-16).

favor de l'adopció de tota mena d'altres personalitats diverses —les que forneix la tradició o qualsevol element de la vida del poeta (imatges, sentiments o emocions). Aquestes són transformades en art, ço és, en una forma totalment diferent a la vida i, per tant, totalment separada de l'home que l'ha produïda. D'aquesta manera, «es pot dir que l'art s'acosta a la condició de ciència» (ELIOT, 1951: 17), és a dir, l'art s'insereix de ple en la modernitat perquè intenta el coneixement racional de l'home i el seu entorn generant un producte autònom, objectiu, respecte d'aquests: «el poeta té, no una “personalitat” a expressar, sinó un mitjà particular, que és només un mitjà i no una personalitat, en el qual les impressions i les experiències es combinen de maneres peculiars i inesperades» (ELIOT, 1951: 19-20). El salt respecte dels romàntics i dels simbolistes és el mateix que hem vist que feia Carner: la poesia ja no s'oposa a les ciències ni té un valor individual, sinó que és companya d'aquelles en el coneixement de l'home i la realitat, cosa que la converteix en un valor col·lectiu necessàriament compatible, en un lloc de trobada social per tots aquells que en dominin el mitjà específic. Tal és la noció de poesia bàsica, com hem vist, del postsimbolisme.

Justament això és el que Carner estava fent. En els «Rims de l'hora», no és mai Carner: és Dante, Petrarca, Coleridge, Shelley, l'anunci d'una modista, un conco enamoradís, l'heroi del *Hermann i Dorotea* de Goethe, un exemplar d'*Auques i Ventalls*, l'objectivació d'una sensació o un paisatge,³¹¹ etc. El principal recurs pel qual Carner adopta aquesta multiplicitat de caràcters, la mimesi dramàtica, l'havia ja certament emprat des del *Llibre dels poetas*; però és a partir dels «Rims de l'hora» que l'utilitza sistemàticament, des de la plena consciència del tipus de relacions que implica entre tradició i modernitat i, més important encara, assumint la veu d'home entre els homes, d'home que viu en la pròpia carn el relativisme, la diversitat, la fragilitat de valors i el canvi constant del món modern. D'aquí l'aparença juganera, fins i tot banal, de la poesia carneriana.

Havent-se publicat ja *Auques i Ventalls* i *La paraula en el vent*, els «Rims de l'hora» quedaren pràcticament suspesos fins el gener de 1915, quan van reprendre per a unes setmanes un ritme de publicació força constant. De fet, després de l'1-8-1914 Carner tan sols publicà a *La Veu* tres poemes ben significativament vinculats a

³¹¹ Valgui com a exemple d'aquest aspecte, que s'ha tractat molt lateralment, el poema «Calor» (*La Veu*, 5-IX-1913, p. 1, recollit a *Bella Terra Bella Gent*): «Una fenollassa / que en la roca viu / i una vinya lassa / de la pols d'estiu. // Olor de garrofa, / panotxes al ras. / Paller que s'aclofa / al caire del mas. // Vola una oreneta, / dorm un perdiguer: / hi ha una finestreta / i un pensament. // Ta fullada altiva, / mon pollanc joliu, / crema tota viva / al damunt del riu. // L'oreig es detura. / L'abella és de llum. / La terra, tan dura, / és tota perfum. // I bufa el cantaire, / i obira tot sol / el rim que s'enlaira / com un fumerol».

celebracions de caire col·lectiu. El primer aparegué l'11 de setembre, titulat «1714» i sense la rúbrica «Rims de l'hora» —seria recollit a *Bella Terra Bella Gent* (1918) amb algun canvi i el títol «Commemoració de 1714». Aplicava a la història col·lectiva el tipus de relació que el poeta manté amb la tradició literària. Des del present mira cap enrere —«Que avui jo miri ta agonia llunya / i l'escampada sang, o Catalunya»— per prendre consciència de la continuïtat temporal de certs aspectes de la vida humana que són perennes. En aquest cas, els lligams que, per sobre de les vides individuals, s'estableixen a partir de fets històrics que marquen les relacions humanes d'una comunitat determinada. Així, la derrota de 1714 i les seves conseqüències, fets actualitzats cada vegada que es commemoren, són allò que ha unit la consciència col·lectiva catalana per damunt dels individus que la componen. N'ha fet una unitat no moridora, malgrat que l'objectiu dels fets que es produïren era justament el contrari, el de liquidar un col·lectiu diferenciat políticament, cultural i lingüística. El poema comença mostrant la «bandera que esparraca el foraster» en plena batalla, però acaba: «Mes ara els pals que en ton escut glateixen / són flames tan vivients, que resplandeixen / del bell secret de no tornar a morir!». Al contrari d'allò que busquen les guerres, la mort deixa pas a la vida; la desesperança, a l'esperança; la derrota, a la victòria; l'individu, a la col·lectivitat. D'aquesta manera el poema es construeix unint una lliçó històrica, la representativitat nacional del poeta noucentista i alguns dels principis bàsics de la poètica postsimbolista —l'harmonització de les tensions dels pols contraris i la relació vívida amb el passat. Per això pren com a símbol central la bandera, l'objecte que, en un article aparegut sis dies més tard, «La Bandera de la Ciutat», Carner considera «un símbol vivíssim de l'espiritualitat»; una presència del «repte damunt el conformisme inanimat de les generacions negades, dels homes egoistes, dels homes corromputs o dels opressors»; «la prometença» d'un ideal; «un indicatiu de la vida superior dintre de nosaltres». Article i poema tindran represes futures, com «La Bandera», un altre poema publicat el 15-XI-1918 en plena reivindicació de l'autonomia de Catalunya.

Som encara al 1914, però. El 23 de setembre, i ja de nou sota la rúbrica «Rims de l'hora», aparegué una «Pregària» a la mare de Déu de la Mercè en què es reformulaven poèticament totes aquestes qüestions referides al sentiment col·lectiu de catalanitat. Hi quedaven lligades, a més, a la capital barcelonina en el dia de la seva patrona.³¹² Aquesta hi apareix com a representació d'uns valors perdurables entre la

³¹² «Tu véns en la daurada escampadissa / de fulles voleiant sense daler, / sota la pluja fina i fonedissa, / Mare de Déu de la Mercè. // Amb el teu hàbit blanc de catalana, / passa pel món, fes-los tornar serè: /

fugacitat de la vida de les fulles caient en la tardor i de l'aigua de la pluja corrent, fonent-se. Són uns valors, a més, que encarnen la pau en època de guerra —no només de la mundial, sinó també d'agressions espanyolistes contra Catalunya a les quals fan referència diversos articles carnerians d'aquests mesos.

Finalment, el tercer i últim poema publicat per Carner a *La Veu* entre agost i desembre de 1914 aparegué el 25 de desembre i, és clar, commemorava el Nadal. Títulat «El Nadal a França» era un al·legat en favor de la pau, l'esperança i la cultura escrit temps de guerra.³¹³

I és que, en efecte, des d'agost de 1914, el fet col·lectiu que omplia les pàgines de tots els diaris era la gran guerra. Carner hi dedicà articles i poemes com aquest. Ja hem vist que «Pregària» també sembla referir-s'hi. Així mateix el poema «1714» n'era una conseqüència, ja que comportava una denúncia «del fratricidi» i l'afirmació d'un nacionalisme no agressiu. Això mateix ho exposà en l'article «La virior secreta», aparegut a *La Veu* el dotze de setembre. El nacionalisme hi era definit, en oposició a la personalitat agressiva, com una «virior secreta», com una força invisible que s'infiltra silenciosament en un col·lectiu i gràcies a la qual «la nació ha arribat a ser una formidable creació espiritual, una creació alada, ambiciosa, agitada de noves i infinites volences de vitalitat». Carner defensava el nacionalisme com a lligam col·lectiu capaç de donar consciència i cultura a la societat, esdevenint «veritable projecció a l'infinit de la realitat mateixa del país». Quan això s'aconsegueix, afirmava, «es pot triomfar, o almenys es pot evitar la vergonya de no ser ni derrotat». Això és el que deia el poema «1714»: en tant que mostra d'una nació unida que commemora el fet que intentà liquidar-la, triomfa, no fou, en realitat, derrotada. Carner deixa clar que aquest nacionalisme com a «virior secreta» és el que la guerra mundial havia fet visible en els països enfrontats, però en cap cas era la causa de l'enfrontament. I és que, precisament perquè «la personalitat és, *ipso facto*, una cosa agressiva» no ha d'imposar-se violentament.

La guerra mundial, doncs, era interpretada com un enfrontament que feia visibles nacionalismes que haurien de tenir com a objectiu no pas la violència sinó la

estronca l'ira de la gent llunyana, / Mare de Déu de la Mercè. // I aquí, que som entre divins efluvis / de pietat, de delectança i fe, / que tots els cors vagin tornant-se nuvis, / Mare de Déu de la Mercè», recollit a *Bella Terra Bella Gent*.

³¹³ «Això a la terra s'esdevé de França. / Un nou soldat, que vetlla en un bassal, / té tant de fred i tanta malanança / que ploraria si no fos Nadal. / Però ja tot el món va il·luminant-se; / i enfront d'un missatger celestial, alça les clares nines d'esperança / una pastora càndida, immortal. / —“O la gent de bon cor, fini la guerra.” / —“Mes —ella diu— avui, en nostra terra / Jesús reneix en el pessebre amarg.” / Del nin soldat es mulla la mirada, / i veu que surt una gran llum daurada / de la pastora, que és Joana d'Arc».

creació espiritual, la «projecció a l'infinit» i no al territori veí. Carner l'observa des del dolor de l'home de cultura que hi veu un conflicte fratricida. Així ho poetitzà en el primer dels «Rims de l'hora» de 1915, aparegut el 5 de gener:

A Joana Aldaz i Demay de Schoenbrunn

Pels camps, en inverses riuades,
la sang de l'Europa se'n va;
en vós eixa sang van mesclar
dels avis les llunyes besades.

La Mort és eixida endebades
a fer ben desert el demà:
una auba d'amor s'alçarà,
les viles seran enramades.

Quin goig, la futura donzella!
Mes vós, ja sortosa com ella,
no heu vist que s'occien germans.

Els Reis, de vivents fulgurances,
us duen només que fermances
de besos d'amor catalans.

El poema parteix de relacions personals i anecdòtiques que queden transcendides en mostrar els seus lligams amb la història col·lectiva. Joana Aldaz fou la dona del redactor de *La Veu* Lluís Bertran i Pijoan.³¹⁴ Copiant-ne tots els cognoms Carner evidencia els seus orígens familiars lligats a diferents nacions europees. És el motiu de la primera estrofa del poema: Joana Aldaz és el fruit de l'amor entre nacions, la filla d'una barreja de sangs diverses que ara, en plena guerra, en un món capgirat, s'està vessant. Amb tot, el poema és un cant a la pau futura. L'amor que ha donat la vida a Aldaz acabarà imposant-se sobre la mort. Perquè, malgrat les diferències nacionals, els pobles europeus són germans que s'estimen dels quals sortirà la pau, «la futura donzella». Inevitablement, «Europa és una unitat de Carlemany ençà».³¹⁵ Així, la primera guerra mundial és presentada com un fratricidi, vista com un enfrontament entre iguals —com una «guerra civil», fou el lema que havia escampat Eugeni d'Ors des del matí agost de 1914 (MURGADES, 1984, 1993). Perquè el poeta és capaç de notar les diferències nacionals, però, home entre els homes, valora per damunt de tot els aspectes comuns de la condició humana. I és d'aquests que en fa poesia. El poema, a més, es publica el dia de la nit de Reis —la celebració col·lectiva que segueix les dels poemes anteriors de Carner, l'onze de setembre, el dia de la Mercè i el Nadal. I presenta com un regal d'aquests l'amor de Joana Aldaz amb un català —Bertran i Pijoan. És el símbol de

³¹⁴ Així ho fan constar, en la seva mort, l'esquela i la nota del funeral a *La Veu* del 10 i l'11 de novembre de 1918. Assistiren al funeral, entre altres, Carner, Bofill i Mates, Carles Riba i Ventura Gasol.

³¹⁵ J. CARNER, «Mirar les coses que passen», *La Veu*, 14-I-1915, p. 1.

l'amor entre nacions diverses, que il·lumina l'existència humana amb «fulgurances» perquè mostra que tots els homes som iguals. Ens fa conscients de la força de l'amor, la pau, la comprensió humana. És un autèntic regal dels déus, dels Reis mags. Gràcies a aquest amor, Aldaz ha escapat de la guerra entre germans a què l'abocaven els seus orígens familiars, i això la converteix en premonició de la pau i l'amor futurs que Catalunya té l'obligació d'aportar.

Aquest poema és una bona mostra del punt d'arribada del procés seguit per l'obra carneriana entre els anys 1911 i 1914, principalment a les pàgines de *La Veu*. És un procés poètic en tant que formulat a través de poemes, però inevitablement històric en tant que lligat ben conscientment als fets polítics i socials d'aquells anys que Carner comentava des dels poemes, així com des de narracions i articles. A través d'una complexa actuació literària i d'intel·lectual, poètica i política, atemporal i històrica, lligant reflexions sobre poesia, societat i món modern, Carner anà deixant establertes les nocions bàsiques de la poesia postsimbolista, aquella que trobava un perfecte encaix en la societat moderna assumint-ne les condicions sense renunciar a la pròpia especificitat, la pròpia tradició i la pròpia autonomia. Ell mateix deixà exposades aquestes nocions postsimbolistes de manera sistemàtica i en forma teòrica poc abans de publicar *Auques i Ventalls*, en la conferència «La dignitat literària» (apareguda a *La Veu* mateix el 7-VI-1913). És un text cabdal per a la comprensió de la poesia de l'època, tant de la carneriana com de tot el postsimbolisme europeu, ja que explica perfectament els camins pels quals s'està formant com a poètica comuna abans que els plantegin els altres poetes que hi desemboquen —de fet, ja hi apareixen clarament els grans temes de «Tradició i talent individual». Comença definint la poesia com a representant d'uns valors no contingents que només pot dominar-se a través d'un treball racional, complex i dur exercit durant anys col·lectivament:

La poesia és l'obra més perfecta del món en el sentit que és la menys tributària de la contingència. Quan una literatura ha llevat una expressió poètica sobirana, es fa senyora de tot temps i tot indret, parla a tots els homes, es ramifica en transcendències en la vida universal. Però a les valors absolutes s'hi arriba per un llarg procés. [...] Mentre no puguem obtenir una supremacia, valguem-nos d'un estudi que es malfi de la improvisació i una inspiració que es malfi de l'engany, amb una gran humilitat individual i un amor propi col·lectiu irreductible, i assegurarem la nostra dignitat.

A continuació, Carner reconeix que tot poeta, en tant que membre d'una col·lectivitat determinada, n'és el representant, n'esdevé la veu immortal originada per unes circumstàncies contingents i relatives. Per arribar a això, ha de deixar de banda la pròpia

personalitat, «les seves qualitats personals», i assumir «tota l'abundosa complexitat de la vida».³¹⁶ El poeta no pot parlar des de l'estretor de mires pròpia del popularisme de qualsevol home, ni des de l'elevació aristocràtica d'un simbolista. Heus ací plantejat teòricament i resumit el procés evolutiu que hem resseguit: la descoberta de la poesia com a únic espai per a la unitat total de la diversitat relativa del món modern; la desaparició de la personalitat del poeta en la diversitat del món; el poeta com a ésser que es dirigeix de tu a tu a la resta dels homes; l'actualització de la tradició.³¹⁷ Tot plegat per tal d'adaptar-se a la modernitat:

Una tasca dura és necessària en nostre temps. La matisada formosor del nostre idioma encara no ha descobert tots sos secrets, ni plantejat tots sos problemes d'adaptacions modernes. Els nostres costums, els nostres hàbits es transformen i s'agencen volent abellejar sobre els ritmes nous, i tot ço que en nosaltres és naturalesa es disposa a objectivar-se en l'enigma diví de la beutat.

Finalment, després d'un llarg procés, el poeta assumeix plenament uns temps que en principi semblaven plantejats, tal com testimonien els romàntics anglesos o Baudelaire, contra la seva tasca. En el cas de Carner, aquesta assumpció implica sovint la crítica a alguns aspectes de la societat moderna, però sempre amb la plena consciència que s'ha de fer des de les regles del joc establertes pels trets característics d'aquesta:

No trobem el literat en aquella situació d'hostilitat sistemàtica en la qual se'ns descriuen els romàntics, vociferant contra llur temps, malaurats, decebuts, incompresos, víctimes, els braços alçats contra les al·lucinacions nocturnes i els cabells estarrufats per la grapa fatídica de les tempestes. Això fou un posat artificial i de moda, generalment una màscara de la desviació o l'egoisme.

[...] El malcontentament romàntic provenia de creure's el poeta un origen diví no reconegut, i que la poesia era una missió incomparable que eximia de deures. Avui, no sense alguna resistència, però amb tota equitat, es torna al sentit clàssic: es combat, fins i tot, la professionalitat de l'art, s'implora de l'artista el repòs d'una normalitat, és més, se li fa entendre que li convé mostrar son valor donant gràcia a ço que és normal, rejuenint la llei comuna dels homes.

No obstant això, la literatura continua essent una forma d'art que no pot assumir del tot els valors sobre els quals es funda principalment la societat industrial perquè, a més de no poder sotmetre's absolutament a la temporalitat progressiva que aquesta marca ni a

³¹⁶ «Jo crec que el poeta és carn i sang del poble, i que la seva veu és la veu col·lectiva, però inconscientment, sense entusiasmes melodramàtics i sense que la seva inspiració sigui mai condicionada per les seves qualitats personals de compassió i bondat; el poeta no necessita dir: "Anem al poble", perquè ell és l'entranya més íntima i genuïna del poble, l'element durable, no pas d'una casta, sinó de tota l'abundosa complexitat de la vida».

³¹⁷ En aquest cas, Carner esmenta Dante, del qual no demana simplement traduccions, sinó la seva incorporació a l'actualitat: «Dóna'ns la teva dignitat, que significa l'inseguir dialecte elevat a la categoria d'altíssima llengua literària; que significa la novetat —per tu la provençal— conquerida i purificada, que simbolitza l'ombra clàssica evocada com a guia piadosa en els camins desconeguts de l'home!».

la producció en sèrie, tampoc no és susceptible d'adaptar-se plenament a les noves idees de democràcia ni al capitalisme:

Oposat aparentment a aquest corcó de l'esperit és l'industrialisme, que en el nostre règim contemporani ha substituït tants d'enginyers. La sobreproducció, l'afalac repugnant als pitjors, l'amanerament, caracteritzen el qui per diners o per insaciable vanitat ha convertit la inspiració en una traça i ha confós el públic amb una clientela i s'ha valgut d'un fòtil semblant a la màquina d'èxits que descriu Villiers de l'Isle-Adam.

Per això, en una conferència feta poc després d'aquesta a la Joventut Nacionalista Carner es mostrava absolutament modern en reclamar la millora progressiva de la societat catalana.³¹⁸ Però, també per clara herència noucentista, mostrava desconfiança respecte de les capacitats del conjunt de la societat per assolir a través de la democràcia l'acompliment dels grans reptes de futur d'una nació naixent.³¹⁹ I encara, reclamava uns «valors absoluts» espirituals d'herència evidentment torrasibagesiana. Era clar que alguns aspectes de la cultura i la societat modernes col·locaven el tradicionalisme i l'espiritualisme noucentistes entre diverses paradoxes de difícil resolució. Unes paradoxes força semblants a aquelles a què s'havia d'enfrontar qualsevol poeta modern si volia mantenir la tradició de la pròpia tasca, l'especificitat de la seva labor i un lloc dins d'una societat que semblava fundada en normes molt diferents a les que definien el gènere poètic.

3. Josep Carner postsimbolista: *La paraula en el vent* (1914) al centre de les paradoxes de la modernitat

A mitjan gener de 1914 Carner publicava *Auques i Ventalls*, volum en què recollia alguns dels poemes apareguts als «Rims de l'hora»; uns altres foren articulats en forma de llibre a *La paraula en el vent*, publicat a finals de juny del mateix any. S'obria amb un pròleg on el poeta declarava explícitament la voluntat de posicionar-se «a favor de la poesia lírica», que, en el context d'«epopeies urbanes o folklòriques del dia que fan gloriosa la nostra literatura catalana» representava una proposta nova completament

³¹⁸ «Hi ha qui ens pren, doncs, com ansiosos de l'èxit. Mes nosaltres no som més que devots de la immortalitat. I la nostra posició és no sols la més pura, sinó la més aciençada. Els valors socials que poden contemplar-se avui a Catalunya són precaris, escampats, arrítmics. Som en un període constitutiu. Doncs, l'ajustament és imperfecte, les institucions rudimentàries, la cultura posa heroicament les primeres bastides [...]. / Però la gent de l'èxit no és pas, bon tros se'n falta, tot Barcelona, tot Catalunya. Davant, entremig, darrera aquesta gent d'ànima mesquina, hi ha el gran estol que necessita i realitza una correntia d'idealitat; l'estol que creix, i venç gradualment, i transfigura la ciutat en els instants solemnes d'una altíssima epopeia moderna», «L'èxit i la immortalitat», *La Veu*, 16-V-1914, p. 2.

³¹⁹ «Aquí la nostra immortalitat serà obra de tots nosaltres, i no pas democràticament, sinó en feconda gradació jeràrquica; obra de tots perquè l'esperit total de Catalunya ens aixeca a tots damunt el nostre nivell natural, som en el moment taumatúrgic de la praula creadora», *ibídem*.

diferent —amb el precedent únic de *Verger de les galanies* i, és clar, d'alguns «Rims de l'hora» dispersos. Era la proposta amb què es tancava definitivament un cicle de la poesia catalana i se n'obria un altre. Carner en mostra plena consciència. Enrere queden les «epopeies urbanes o folklòriques». Són glorioses, sí, però vinculen la poesia a qüestions extrapoètiques, com la situació històrica de la ciutat, la narrativa, la creació de referents col·lectius o l'estat de la cultura popular. De fet, *Auques i Ventalls* no deixava de ser una d'aquestes epopeies. Molt peculiar, com veurem, perquè era un llibre escrit per un poeta que ja desenvolupava i assumia el postsimbolisme, però que no va voler-lo convertir en una obra plenament postsimbolista: és un llibre que mira la poesia del passat, la poesia que s'havia fet fins aleshores a Catalunya, des d'un punt de vista modern, des de certes concepcions poètiques ja postsimbolistes. En canvi, *La paraula en el vent* se situava de ple en un present deslliurat de tot el que no hi fos modernitat literària. Feia una aposta per la poesia lírica, la menys tributària de les contingències, la més autònoma, la més específicament poètica, la més pura. Per això el poeta hi parla «en el llenguatge que li era més entenedor», és a dir, el llenguatge exclusiu de la poesia —en tant que qui afirma això es declara explícitament «poeta», el llenguatge que li és més entenedor no pot ser altre que el de la poesia deslligada de tot allò que no ho sigui. Finalment, Catalunya havia assolit l'estat d'una societat plenament moderna i la poesia ja podia convertir-se simplement en poesia. Ja no havia de cantar les grans epopeies col·lectives, ni donar una cultura compartida al poble, ni fer política. Cadascun d'aquests objectius tenia els seus actors específics o ja no eren necessaris i els poetes podien dedicar-se exclusivament a ser poetes, a parlar «el llenguatge que els sigui més entenedor». Era un dels principals objectius que s'havia proposat el Noucentisme en la seva voluntat de construir una cultura moderna. I és que una poesia moderna volia dir una poesia completament autònoma, lliure de qualsevol vincle amb el que no sigui específicament poètic. El mateix Carner ho declarava just en els anys de formació del moviment:

... I si es fés un gran silenci? Els literats catalans ja han mogut una política. Ara que hi ha polítics, els literats que vagin al recolliment, a la tasca ignorada, a un religiós camí de perfecció que duri temps, molt temps...³²⁰

Aquest és el «camí de perfecció» que hem repassat que segueix l'obra carneriana: la recerca d'una poesia moderna, autònoma i lliure. La troba finalment en la lírica. Primer a *Verger de les galanies*. Tot seguit, conscient del canvi que aquest llibre suposava, féu

³²⁰ O. R. [J. CARNER], «Una opinió inèdita de N'Olguer Recó», *Catalunya*, núm. 46 (30-V-1905), p. 5.

una revisió de la pròpia obra titulada *Les monjoies*. Mentre, paral·lelament, als «Rims de l'hora» anava desenvolupant el final definitiu de la poesia moderna no completament autònoma, culminat a *Auques i Ventalls*; i la construcció d'una poètica moderna absolutament autònoma, el postsimbolisme de *La paraula en el vent*. El 1913, a «La dignitat literària», ja advertia que la poesia «és l'obra més perfecta del món en el sentit que és la menys tributària de la contingència». *La paraula en el vent* era l'assoliment d'aquesta llibertat. Un llibre escrit purament en el llenguatge que li és més entenedor a un poeta —no a un home, ni a un polític, ni a un constructor de nacions, ni a un creador de mites, ni... Amb aquest llibre, el projecte noucentista assolía un dels seus principals objectius: l'existència d'una poesia catalana absolutament moderna —fins i tot capdavantera de la modernitat— dins d'Europa. *La paraula en el vent* és la prova de l'èxit del moviment noucentista. En aquest sentit, en efecte, el 1914 n'és un «any culminant» (AULET, 1997: 30). Amb la realització definitiva del postsimbolisme que era *La paraula en el vent* naixia la gran poesia autònoma i, per tant, moderna, catalana. En un mateix any Carner coronava i tancava tota una etapa de la poesia del país, amb *Auques i Ventalls*, i n'obria una de nova, amb *La paraula en el vent*. Perquè, en efecte, la proposta que feia aquest darrer llibre «marca definitivament les bases d'una nova línia, la qual agafa la davantera irreversiblement» (AULET, 1997: 33). Fou una proposta immediatament seguida per poetes com Folguera, Riba, Manent o Foix: la lírica com a gènere poètic autònom que planteja una reflexió sobre el jo, les seves relacions amb l'entorn a través del llenguatge i la temporalitat.

En tant que poesia lírica construïda com el discurs d'un jo, *La paraula en el vent* se centra, a més, en el tema de l'amor. També el pròleg ho especificava: «veusaquí un llibre que no ve a ésser altra cosa que una història planyívola d'amor». Perquè, de fet, la història de la humanitat, i la de cadascun dels homes, és una història planyívola d'amor. Aquest és el sentiment i motor central de tota vida humana. L'amor en totes les seves formes —carnal, familiar, amical, religiós— condiciona tots els actes, sentiments i convencions. Això l'ha convertit en el tema central de la tradició literària. De manera que un dels aspectes de l'evolució carneriana que culmina en aquest recull és el de la modernització de la tradició, tractada ja de manera plenament postsimbolista. L'amor com a experiència quotidiana comuna, banal, personal, és transcendit en esdevenir poesia lírica, ço és, discurs convencional que actualitza la literatura de tots els temps generant una reflexió universal sobre totes les experiències humanes:

La vulgaritat de l'experiència, argumenta [el pròleg de *La paraula en el vent*], potser hauria hagut d'impedir que el "gemec sentimental" produït pel "petit amor" sortís a la llum pública. La justificació no podia ser sinó literària: essent banal l'experiència, només era lícit convertir-la en "una opinió tranquil·la a favor de la poesia lírica". Transcendir-la, doncs, passant-la pel filtre de la tradició literària sobre el tema de l'amor no correspost. [GUSTÀ, 1987: 175].

Així, el llibre es desenvolupa recollint i reformulant tota la tradició lírica occidental (GUSTÀ, 1987: 175-179; AULET, 1991a: 92-93).

En aquest aspecte, *La paraula en el vent* no difereix essencialment dels «Rims de l'hora» ni d'*Auques i Ventalls*. De fet, un dels «Rims de l'hora» recollits en aquest darrer llibre, «Auca de l'Armida o la noia que fou bella un dematí» (publicat a *La Veu* entre el 29-X-1913 i l'1-XI-1913) presenta molt clarament, junt amb la de la modernització de la tradició, un dels temes centrals de *La paraula en el vent*. El poema en qüestió adopta la forma popular de l'auca per presentar a manera de rondalla amb lliçó moral inclosa els temes clàssics del *carpe diem* i el *collige, virgo, rosas*: una noia lletja anomenada Armida esdevé bella un sol matí. La bellesa es presenta així com una característica ideal externa a la dona, que s'encarna en aquesta només momentàniament i que capitalitza l'atenció de tots els homes —l'adroguer, l'escombriaire, el peixater, «tothom es tornava boig». D'aquesta manera, la vida quotidiana moderna es presenta, com tota la història de la humanitat, a la recerca d'un ideal de bellesa, d'un valor perdurable. Aquest, però, per la seva condició d'ideal, és visible només momentàniament i parcialment en la vida rutinària, de manera que passat mig dia desapareix del cos de l'Armida sense que ella hagi sabut aprofitar el moment. Fins aquí, el poema també pot llegir-se com una mena de verisó popular, lleugera i irònica —fins, potser, paròdica—, del ja esmentat «À une passante» de Baudelaire. La lliçó del poema és molt clara: l'Armida ha acceptat els regals materials d'un canonge i un vell (un llibre i unes arracades), però ha rebutjat el bes d'un jove. Una herbolària li diu: «Si ta templa fos estada / dins aquest matí besada // la bellesa d'un matí / ja no hauria tingut fi». Una certa lectura d'aquests versos apunta una recuperació de l'ús de l'element màgic típic de les rondalles populars, que hauria donat peu a tota la història de l'Armida. La vella herbolària, actualització de la figura de la bruixa o de la fada, dóna la fórmula que permetria a la realitat canviar el seu funcionament natural. És una fórmula associada a un comportament moral adequat, aquell que valora els béns espirituals per damunt dels materials. Els versos, però, tenen una altra possible lectura que, igual que l'anterior, s'oposa en tot al simbolisme i, especialment, a «À une passante». I és que la bellesa no

és només un ideal extern a la condició humana, com sembla derivar-se de Baudelaire, sinó que rau principalment en la mirada de l'home que és en el món. Si l'Armida hagués trobat l'amor mentre era bella, hauria estat bella per sempre més perquè el seu enamorat l'hauria vist sempre bella. És el que diuen els poemes de *Verger de les galanies*: l'amor crea relacions ideals que transformen la matèria als ulls dels homes, de manera que l'Armida bella hauria perdurat per sempre més en l'ideal del seu enamorat. I això no és pas un fet negatiu ni contradictori amb la idea que cal aprofitar el temps present. Ans al contrari. Com hem vist que també diu el poema, cal saber aprofitar la vida no a través de valors materials, sinó en el goig que ofereix cada moment —ja un ocell havia advertit a l'Armida: «Vés amb compte: el goig no espera». Això és el que perdura en l'home perquè el transforma: l'experiència, l'instant viscut plenament, i no el valor superficial d'unes arracades, perdura en els ideals que es construeixen a partir d'aquesta vivència. I això fa la vida humana plena, perdurable i amb sentit. Perquè l'experiència fugaç del dia a dia es transforma en record, en ideal permanent sempre present. S'extreu de la destrucció i ens la fa suportable. És un tema molt relacionat amb la poesia simbolista que es presenta, però, en forma narrativa, a través de diversos personatges de la vida ciutadana, poetitzant amb aparença lleugera la vida quotidiana. Aquests són els trets externs d'*Auques i Ventalls* per oposició als de *La paraula en el vent*, que es presenta com el discurs líric d'un jo enamorat. Ara bé, les reflexions centrals d'aquest darrer giren entorn de l'existència de l'home en el temps, com l'«Auca de l'Armida» i tants altres poemes d'*Auques i Ventalls* —la mateixa estructura del llibre, com hem vist, ho indica.

Com ja ha quedat apuntat, una de les principals vies poètiques del període de crisi dels valors simbolistes havia estat la revaloració del simbolisme a la llum de les teories de Bergson. Si la poesia lírica havia tendit, a través del romanticisme i del simbolisme, a l'anàlisi del jo interior, les possibilitats que s'obrien a aquesta tradició després de Bergson eren infinites. I perfectament modernes, ja que gràcies a la justificació teòrica del filòsof francès la poesia lírica podia presentar-se com a forma de coneixement idealista complementària a les ciències empíriques i igual de necessària que aquestes en el món modern.³²¹ Per fer-ho necessitava despendre's del que Carner ja

³²¹ Resumint i simplificant a partir de diversos fragments espigolats de BERGSON, 1970, la filosofia del francès implicava una denúncia de les ciències empíriques i racionalistes perquè allò que defineix el seu objecte d'estudi —la realitat— està caracteritzat per la mobilitat i la continuïtat, mentre que l'anàlisi opera sempre sobre l'immòbil, els estats i les coses. De manera que la limitació bàsica de les ciències és que no poden presentar com a parts del real una simple notació d'estats discontinus que, recompostos,

hem vist que rebutjava radicalment des del principi de la seva carrera i molt explícitament en el pròleg a *La paraula en el vent*: la identificació del poema amb la biografia del poeta. Una forma de coneixement no podia ser de cap manera l'expressió d'una individualitat personalista, sinó que havia d'assumir «tota l'abundosa complexitat de la vida» per «objectivar-se en l'enigma diví de la beutat».³²²

Per aquest camí, la poesia lírica podia aprofitar la pròpia tradició reorientant-ne les justificacions, els objectius i les formulacions concretes. Això és justament el que Carner feia encara força primerencament a *Verger de les galanies* i en alguns poemes de *Les monjoies*, i el que continua fent en molts «Rims de l'hora» en un procés que culmina amb *La paraula en el vent*. Així, per exemple, en un dels poemes escrits a Londres el jo líric fa un recompte del dia que acaba de viure en el qual el pas del temps existeix només en funció de l'experiència del jo: com que aquest ja ha viscut tot el dia la percepció que en té ara és diferent respecte de la que n'ha tingut el jo que ha anat vivint cada moment (al matí el dia semblava etern i ara és finit; el dia semblava que passava tediosament, però ara el jo s'adona que la joia l'ha acompanyat).³²³ A partir d'aquesta concepció del temps personal com a entitat mòbil, el pas de la qual fa variar tant l'experiència present del jo com la passada, Carner basteix poemes com «Al·lucinació», en el qual se sobreposen passat i present explicitant que la percepció de cada nou instant viscut està condicionat pels instants viscuts anteriorment que, alhora, resulten modificats en el record pel present.³²⁴ Com el poema del 16-X-1913, en el qual es fa patent que el record fix (el fet d'aturar el temps canviant en imatges irreal) és necessari en la vida quotidiana perquè puguem reconèixer el món en què vivim. Altrament, tot seria sempre nou, desconegut, desesperant. Així, el jo líric es presenta habitant un món estrany, que no sembla que tingui cap relació amb el del dia anterior, fins que reconeix —gràcies al record, a la fixació d'una imatge mòbil— «una noia

mai podran equivaldre a la realitat contínua. Això que s'anomena ciència és, doncs, només l'aparell lògic de la ciència, que, per tal d'assolir el coneixement absolut, ha de complementar-se amb una via intuïtiva de coneixement, aquella que s'instal·la en la mobilitat adoptant la vida mateixa de les coses.

³²² CARNER, «La dignitat literària».

³²³ «Un dia més // Dia clar, Déu t'encenia, / oh espirall d'eternitat, / i ara et veig en agonia... / Jo t'he mort i t'he sollat. / Casta joia, qui diria / que tu m'eres al costat? / Dels qui anaven per ma via, / quants m'haurien estimat! / Tedi meu, vell conegut, / a tos peus he rebutat / la meva ànima expremuda. / Mort, deessa dels nafrats, / t'he cridat amb set pecats / i encara no ets vinguda», *La Veu*, 11-VIII-1913, p. 1, recollit a *La paraula en el vent*.

³²⁴ «Plou amb alegre fúria joveçana; / la noia blanca du una rosa al trau, / i es fa en el cel la bella clariana / i pel carrer cada bassal és blau. / Jo un altre temps vivia eixa galana / hora diversa que mon cor atrau... / ¿Però no et veig en l'ombra casolana / com allavors, oh mon amor suau; / i en jo passar mires encara la via / amb el somriure de ton vell istil / i és en ta destra aquell lilà gentil / que dins la fosca vas estrènyer un dia? / ¿O és tal vegada que amb malinconia / l'any es recorda de son temps d'Abril?», *La Veu*, 17-IX-1913, p. 1, recollit a *La paraula en el vent* amb el títol «Recordança en la tardor».

matinera».³²⁵ O, per oposició complementària a aquest poema, «Invenció del bes» (publicat amb aquest títol el 27-X-1913 a *La Veu* i recollit a *La paraula en el vent*), en el qual es planteja la necessitat de l'oblit per tal que el constant reconeixement del món a base d'imatges fixes, recordades, no extregui definitivament l'home de l'experiència de la realitat:

Doncs, l'Amor i l'Oblit eren germans,
i entre els dos no era llunyania.
(El gran, Amor, ens lleva tot descans
i el petit és de tot dol metgia.)
—Trobí quelcom no imaginat abans,
—deia l'Amor— i és la besada pia:
tendre segell en boques dels amants
amb una lleu i llarga melodia.
Mes tem que l'home, tot i sent diví,
mori algun dia de l'amant musica,
perquè sa vida massa joia lassa.
—Perquè ell no tudi son cosset mesquí
—deia l'Oblit— jo posaré una mica
de ma sopor en cada bes de massa.

Així com l'amor és una experiència que idealitza a partir del record també necessita sempre l'oblit. Com mostraven molts poemes de *Verger de les galanies*, l'amor necessita oblidar la realitat material per poder idealitzar-la. A més, com diuen aquests versos, l'oblit és necessari per superar el dolor que molt sovint provoca l'amor. Però té encara una altra funció: és font necessària del goig amorós. L'amor descobreix el bes com una cosa extraordinària. Tanmateix, tem que l'home acabai no valorant-lo «perquè sa vida massa joia lassa». És a dir, la joia constant que dóna un bes rere l'altre l'automatitza i deixa de ser sorprenent, joiosa, extraordinària. Qualsevol acció humana repetida mecànicament perd la seva capacitat de produir plaer. Després d'experimentar un bes, el record del bes és suficient si el nou bes ja no provoca les sensacions de la primera vegada. És per això que l'oblit també és necessari a la condició humana: cada vegada que l'home faci un «bes de massa», cada vegada que corri el perill d'automatitzar la joia fent que deixi de ser-ho, l'oblit fa que oblidi aquesta joia i, per tant, que el següent bes ja no sigui automàtic, sinó que produeixi la mateixa sensació que el primer cop —o almenys, part de la novetat d'aquella sensació. Si el record, la

³²⁵ «Dematí, bon dematí / que les portes són barrades, / el nou jorn es posa a eixir / entre boires esblaimades. / ¿I ets fill del jorn d'ahir, / dia tèrbol de mirades? / Par que senti prop de mi / que les vides són mudades. / Sota el cel inconegut / i en l'espessa quietud / el meu cor es desespera. / No es comença de refer / fins que veu en el carrer / una noia matinera». Aquest poema acaba recollit a *Auques i Ventalls* com a primera part de «La noia matinera», un romanç compost per tres sonets més apareguts a *La Veu* els dies 8, 9 i 10 de desembre de 1913.

música, del bes és suficient, els homes i les dones deixaran de besar-se, bandejaran l'experiència dels besos, per això cal l'oblit. A més, Carner planteja aquest tema clarament a partir de l'herència romàntica anglesa, que sovint ofereix reflexions entorn a aquests conceptes.³²⁶

És evident, doncs, que l'experiència amorosa acaba essent poetitzada com a essència de l'experiència humana, com a via d'anàlisi no empírica de l'home i la seva relació amb el món exterior. «L'endemà de l'amor»³²⁷ el jo líric demana l'oblit de l'experiència com a tal per poder continuar vivint, canviant, tenint noves experiències; però també necessita la supervivència d'aquest vell amor com a record embellit. És just el que resta de l'amor al jo líric d'«El banc»: un petit i bell monument al passat esvaït.³²⁸ Seguint aquestes coordenades, als «Rims de l'hora» comencen a aparèixer elegies pel temps passat³²⁹ i, alhora, poemes en què es manifesta tot el contrari, a saber, que des de la visió estàtica que el jo es fa del món, sembla que el temps no passi.³³⁰ Dos pols que s'uneixen en altres poemes, com ara una nova represa del tema de la dona que passa titulada «A una inconeguda qui se'n va»³³¹ o «Cançó d'Abril».³³² I és precisament

³²⁶ Podria, per exemple, haver estat inspirat per «Kisses», on Coleridge també dona una explicació de la invenció dels petons: «Cupid, if storying legends tell aright, / Once fram'd a rich Elixir of Delight. / A Chalice o'er love-kindled flames he fix'd, / And in it Nectar and Ambrosia mix'd: / With these the magic dews which Evening brings, / Brush'd from the Idalian star by faery wings: / Each tender pledge of sacred Faith he join'd, / Each gentler pleasure of th'unspotted mind— / Day-dreams, whose tints with sportive brightness glow, / And Hope, the blameless parasite of Woe. / The eyeless Chemist heard the process rise, / The steamy Chalice bubbled up in sighs; / Sweet sounds transpired, as when the enamour'd Dove / Pours the soft murmuring of responsive Love. / The finish'd work might Envy vainly blame, / And "Kisses" was the precious Compound's name. / With half the God his Cyprian mother blest, / And breath'd on Sara's lovelier lips the rest» (COLERIDGE, 1997: 44-45).

³²⁷ Títol d'aquest poema publicat a «Rims de l'hora» el 12-XI-1913 i recollit a *La paraula en el vent*: «Que tot l'enyor de mon finat amor / sigui només un pensament d'enyor. // Com la pluja d'Abril, dolça musica, / que mes llangors em gronxin una mica. // Que el meu remordiment / tingui ombres gentils d'encantament. // Sigui mon cor com una boira minsa / quan un cant d'ocell l'esquinça // i que les meves ganes de morir / s'endugui el vent de mon primer sospir».

³²⁸ «Ja tot sol, en l'hora bruna, / temerós com l'indigent, / dic a l'ombra, dic al vent: / Jo tinguí l'amant fortuna. // Del plaer i el marriment / ja no en cerco la vedruna; / que l'amor fina tot d'una, / com les flors rient al vent. // Era el banc nostre seient; / i perxò ma fe hi engruna / aquesta hora llarga i bruna / que ara em resta solament. // Dolorós com una runa / i dessota el vent planyent / aquest banc tot ple de lluna / és un pà·lid monument. // Jo tinguí l'amant fortuna / i les flors rient al vent / i ara em resta solament / aquest banc tot ple de lluna», *La Veu*, 14-XI-1913, p. 1, recollit a *La paraula en el vent*.

³²⁹ És programàtic en aquest sentit «L'elegia d'una rosa», *La Veu*, 5-XII-1913, p. 1, recollit a *La paraula en el vent*.

³³⁰ «Veure-se-la aquí la piadosa estada / d'Amor, igual que quan l'haguí deixada. // És que no s'ha escolat ma juvenesa? / Miro el jardí, la font, i, tota encesa, // sota el brancal, aquella Por divina, / que alçà la mà per contenir la sina», *La Veu*, 26-III-1914, p. 1.

³³¹ En aquest poema la dona passa i desapareix en una clara seqüència de temps lineal extern, interrompuda pel fet que aquesta visió és gravada en l'interior del jo a manera de nom en una escorça (fet qualificat de «miracle» perquè aconsegueix aturar el temps); es genera així un record que la represa de la continuïtat lineal del temps intern del jo també canviarà: «Tot just us veig, i la campana sona / d'adéu! i fa tota la gent obstacle! / Altre no vui sinó un esguard, o dona! / I après, fugiu sense saber el miracle. // Un,

en composicions d'aquest tipus que apareix la poesia com a tema del poema. Aquest, al cap i a la fi, també és una imatge fixa com les que es crea l'home en la seva relació quotidiana amb l'entorn. Semblantment als dos poemes acabats d'esmentar, doncs, molts d'altres concilien el fluir temporal i el temps aturat com a representacions de la vida i la poesia, respectivament. Cas de «Cant de Març» (*La Veu*, 25-III-1914, recollit a *La paraula en el vent* i revisat en obres posteriors, tal com analitza PUJOL PARDELL, 2013), al principi del qual el jo poètic es mostra immers en el passar incessant d'instant que és la vida («Com ja m'apar una misèria antiga / el meu amor, en aquell just moment / que s'ha esvaït la ressonança amiga / de sa paraula de departiment»), però també conscient del pòsit de record que deixa l'experiència en el seu interior («Cada memòria d'una amor passada / és com una vellura en el meu cor»); aquest record és escrit «en el paper» i resta així fixat en forma de «senyal» no sotmès al pas del temps («Ell, per son do d'una immortal promesa, / de la vellura i de la mort se'n riu»). Definició exacta del que és el poema. Poc després, Carner en publicà una altra:

A UNES GLICINES PENJANT DAMUNT LA CASA D'UNS NUVIS

Tot el mantell de glicines
que guarda nostres balcons
és ple d'abelles divines,
daurades confusions.
I canten les flaires fines:
—No es vegin els finestrons,
no mogui el vent les cortines:
el déu Amor és al fons.—
Jo arribo davant el clos
que serven les belles flors,
lassat dels camins dispersos.
Mes paro en el doll sagrat
el meu pensament daurat
que troba la mel dels versos.³³³

tanmateix, posa la xifra usada / damunt el tany que's vincla sense força, / i mentres ell l'oblida, cada anyada, / creix el seu nom damunt la viva escorça», *La Veu*, 13-II-1914.

³³² «Al cel d'Abril que s'abellia / hi ha un poc de núvol que se'n va; / ans ell no passi el serrallar, / digues, aimia, / si jo gosava d'estimar? si gosaria? // En el bassol s'hi esbarria / flor de pomera que se'n va; / ans no s'acabi d'ofegar / digues, aimia, / si jo gosava d'estimar? / si gosaria? // Dona d'amor! tinc, com el dia, / un plor gentil i un riure clar. / Pot mon Abril tot l'any durar? / Digues, aimia, / si jo gosava d'estimar, / si gosaria?», *La Veu*, 13-IV-1914, p. 1, recollit a *La paraula en el vent*. En aquest cas el pas lineal del temps extern ve marcat per un «núvol que se'n va», una «flor de pomera» que s'endu el corrent de l'aigua i pel fet que ens trobem al més d'abril. Per contra, un cop més, la possibilitat d'aturar aquest fluir temporal apareix lligada a l'amor: si el jo líric és capaç d'estimar ho farà envers una imatge fixa de l'estimada creada en aquest moment, l'abril restarà fixat en el record amorós.

³³³ *La Veu*, 14-IV-1914, p. 1. Fou recollit molt més tard, a *El cor quiet* (1925).

El poeta, com a home, viu en «els camins dispersos» de la vida moderna. Però la seva tasca no és assumir-la com a tal, sinó unificar-la amb l'objectiu que la realitat sigui aprehensible i, en conseqüència, cognoscible i comprensible. Per això haurà de falsejar-la: aturar la mutabilitat i el pas del temps (para el seu «pensament» que és, doncs, «daurat», no sotmès a l'envelliment, com l'or) i extreure'n l'essencial, que no és altra cosa que una imatge clara unificadora de la diversitat: no l'eixam confús d'abelles o el conjunt de glicines que cobreixen la realitat autèntica, sinó «la mel dels versos» sorgida d'un procés d'essencialització. Aconsegueix així l'essencial, saber què s'amaga rere la confusió i la dispersió, que no és altra cosa que l'amor perdurable d'un matrimoni estable. És una lliçó, com veurem, cabdal a *La paraula en el vent*, ja que l'amor hi és presentat com el sentit últim i unificador de tota vida i de tot l'univers.

Ateses aquestes reflexions i el to que les vehicula, no és estrany que la tradició literària que hagi estat considerada la base d'aquest tipus de lírica carneriana des que Riba ho apuntà hagi estat la del Romanticisme anglès i la seva constant recurrència al lament i l'elegia. Com hem vist en l'apartat anterior, els romàntics anglesos resolgueren l'oposició entre poesia i societat moderna adaptant la primera a la segona en considerar-la una forma de coneixement superior a la ciència en la mesura que permetia l'anàlisi unitària del món empíric i l'espiritual, i l'ampliació de la imaginació humana. Una fórmula certament gens allunyada del bergsonisme neosimbolista si no fos perquè no oferí una teoria filosòfica amb la consistència de la del francès. Però el que sí que cristal·litzà en Wordsworth, Coleridge i Shelley fou la peça breu de to elegíac i formulació molt porpera a les de *La paraula en el vent*. De fet, és sabut que els motius reflexius de la poesia del primer giren sobretot entorn a la percepció de la natura i com aquesta es veu condicionada pel record i l'oblit; però és que també aplicà a la lírica amorosa un tipus de reflexions semblants.³³⁴ Coleridge centrà molts dels seus poemes i les seves reflexions teòriques a investigar les vies per les quals l'home es crea una imatge interna del món extern (d'aquí el seu interès per la «imaginació» entesa com a facultat mental que rep i modifica les impressions sensorials tot creant imatges que connecten la natura externa i la vida interior). Aquesta imatge esdevé fixa en un món mutable i per això pot ser recuperada després de l'experiència —fins i tot pels homes

³³⁴ Així, per exemple, en una sèrie de famosos poemes coneguts com els poemes de Lucy, en els quals el jo líric recorda la seva estimada un cop ja és morta. Hi trobem formulacions tan properes a les de Carner com aquests versos que plantegen el record com a imatge sostreta a la temporalitat i els sentiments humans: «A slumber did my spirit seal, / I had no human fears: / She seem'd a thing that could not feel / The touch of earthly years. // No motion has she now, no force / She neither hears nor sees / Roll'd round in earth's diurnal course / With rocks and stones and trees!» (WORDSWORTH i COLERIDGE, 1991: 154).

del futur— generant malenconia o recança.³³⁵ La poesia i la percepció humana aturen així el fluir temporal o poden arribar a interpretar-lo com un cicle de repeticions.³³⁶ Semblantment, Shelley va escriure multitud de poemes i laments pel pas del temps i la mutabilitat del món, però des de la consciència que el temps que habita l'individu no és el del progrés, ans el de la immobilitat.³³⁷

Aquesta concepció d'arrels romàntiques de la poesia és la base de *La paraula en el vent* i és segur que Carner va assimilar, al llarg de 1914, els poetes anglesos esmentats, ja que, com hem vist, aquell any en va traduir a *La Veu*. Amb tot, és probable que els llegís ja el 1913 en el seu viatge a Anglaterra, i segurament abans, des de 1911 com a mínim.³³⁸ El resultat fou una novetat a Catalunya que, tanmateix, no s'explica necessàriament per la influència anglesa directa, sinó que és perfectament coherent dins l'evolució de la poesia europea de l'època.

El tipus de formulació reflexiva de l'experiència individual que planteja aquesta nova poesia carneriana és, a més, duta al nivell col·lectiu quan es presenta formulada coherentment en un llibre com *La paraula en el vent*. Perquè si en aquest volum els

³³⁵ Coleridge fa formulacions tan explícites en aquest sentit com les del poema «Constancy to an Ideal Object»: «Since all that beat about in Nature's range, / Or veer or vanish; why shouldst thou remain / The only constant in a world of change, / O yearning thought! that liv'st but in the brain? / Call to the hours, that in the distance play, / The faery people of the future day— / Fond thought! not one of all that shining swarm / Will breathe on thee with life-enkindling breath, / Till when, like strangers shelt'ring from a storm, / Hope and Despair meet in the porch of Death! / Yet still thou haunt'st me; and though well I see, / She is not thou, and only thou art she, / Still, still as though some dear embodied good, / Some living love before my eyes there stood / With answering look a ready ear to lend, / I mourn to thee and say — “Ah! loveliest friend! / That this the meed of all my toils might be, / To have a home, an English home, and thee!” / Vain repetition! Home and Thou art one. / The peacefull'st cot, the moon shall shine upon, / Lulled by the thrush and wakened by the lark, / Without thee were but a becalmed bark, / Whose helmsman on an ocean waste and wide / Sits mute and pale his mouldering helm beside. / And art thou nothing? Such thou art, as when / The woodman winding westward up the glen / At wintry dawn, where o'er the sheep-track's maze / The viewless snow-mist weaves a glist'ning haze, / Sees full before him, gliding without tread, / An image with a glory round its head; / The enamoured rustic worships its fair hues, / Nor knows he makes the shadow he pursues!» (COLERIDGE, 1997: 332-333). I observeu que la reflexió última d'uns versos com aquests en què el poeta es dirigeix al pensament per dir-li que «ella no és tu i només tu ets ella» coincideix perfectament amb la d'alguns poemes de *Verger de les galanies* en què el poeta reconeixia la diferència entre l'estimada tal com era en el propi pensament i la real.

³³⁶ «Wild, as the autumnal gust, the hand of Time / Flies o'er his mystic lyre: in shadowy dance / The alternate groups of Joy and Grief advance / Responsive to his varying strains sublime!» («Lines to a Friend in Answer to a Melancholy letter», COLERIDGE, 1997: 76-77).

³³⁷ Així, pot definir la poesia en aquests termes: «Beauty is like remembrance, cast / From Time long past» («Time Long Past», SHELLEY, 1994: 671); o escriure sobre l'amor: «She left me, and I stayed alone / Thinking over every tone / Which, though silent to the ear, / The enchanted heart could hear, / Like notes which die when born, but still / Haunt the echoes of the hill; / And feeling ever —oh, too much!— / The soft vibration of her touch, / As if her gentle hand, even now, / Lightly trembled on my brow; / And thus, although she absent were, / Memory gave me all of her / That even Fancy dares to claim: — / Her presence had made weak and tame / All passions, and I lived alone / In the time which is our own» («Lines Written in the Bay of Lerici», SHELLEY, 1994: 712-713).

³³⁸ Entre 1908 i 1910 Carner va traduir tres obres de Shakespeare del francès. En canvi, en el seu epistolari, ja apareix una citació d'un poema de Matthew Arnold en anglès el 26 d'octubre de 1912 (CARNER, 1995: 29).

poemes lírics són entesos en el sentit dels que acabem de veure, el conjunt del llibre hi aporta una nova dimensió, la de l'actualització de la tradició amorosa occidental. Ja hem vist les implicacions que això tenia en relació a la modernitat en els «Rims de l'hora», però és que les que té en un llibre que se centra en una anàlisi de l'experiència temporal de l'home són encara majors; i comporten una reflexió explícita sobre poesia i modernitat. En efecte: la característica central de l'individu modern és la seva experiència com a fet temporal lineal, sempre canviant, sempre diferent, sempre evolucionant; la característica central de les societats modernes és el seu progrés també en termes de linealitat temporal; la tradició literària, per tal d'adaptar-se a aquesta societat, també es veu obligada a viure un desenvolupament lineal, constantment renovat. Però la poesia, com la percepció quotidiana de l'entorn, es basa en la fixació d'instantes en forma de records, d'imatges ideals; a més, en actualitzar la tradició inverteix la idea de linealitat temporal en avenç perquè es gira vers el passat modificant-lo des del present. Aquestes són les paradoxes de la modernitat que assumeix plenament *La paraula en el vent*. És un dels motius que el fa un llibre de poesia plenament modern sense necessitat de basar els seus poemes en costums ciutadans, com fa *Auques i Ventalls*.

Així, el jo líric que hi parla se situa des de bon començament en la modernitat, és a dir, en la linealitat temporal evolutiva que la modernitat ha establert com a condició essencial de l'home i la societat. Una linealitat que implica que cada pas que s'avança esborra l'anterior. D'aquí el títol del llibre que, tanmateix, té un doble sentit que implica l'assumpció de la paradoxa de la modernitat que comporta aquest seu aspecte.

El sentit més immediat de la imatge és el que el mateix Carner sembla donar al pròleg del llibre i en diversos dels poemes que el componen: en un món constantment canviant, res no resta i tot desapareix; la vida de l'home flueix, vola i muda, també la seva paraula, que és, doncs, incerta. Ja a *Verger de les galanies* llegiem versos com «sento en el vent una paraula incerta» o bé «Tu fores com un vers que en l'aire flota / sens caure en el filat de les esparses, / i ara que ets mort, inútilment t'enyoro; / vana em fas judicar ma poesia». Semblantment, ara llegim:

És a prop meu la muntanyana soca,
veig al davant l'onada resplendent.
El pi és fael a la daurada roca;
jo, com l'onada, só fael al vent.

[Poema aparegut a *La Veu*, 29-IV-1914, p. 1]

El mateix succeeix amb la humanitat: el progrés la fa avançar i deixar-ho tot enrere. És fidel al vent per oposició a la vida fermament arrelada dels arbres.

Però la lectura detinguda d'aquests mateixos poemes implica que «la paraula en el vent» també vol dir just el contrari d'això: l'home és mutable i, per tant, no pot ser fidel a la roca; ho és al vent, però és fidel, és a dir, s'aferra a alguna cosa, la seva mutabilitat no és absoluta, com pretén la modernitat, i el temps deixat enrere no pot ser esborrat. Així, a més de destruir el present, el que fa el vent és endur-se eternament la paraula, propagar-la perquè fecundi en altres vides. I en fer-ho trenca la linealitat temporal pròpia de la modernitat perquè el vent escampa la paraula en moltes direccions. Ho diu explícitament «Cançó florida»,³³⁹ poema en què «el vent» és presentat empenyent «la semença inconeguda», «amb vol etern / du el sement, lleva la rosa»; cosa que no fa linealment perquè no du una sola llavor, sinó moltes que fecundaran simultàniament «totes les vides». Per això en aquest poema el jo líric demana l'amor de l'estimada: com la paraula en el vent, l'amor és acostament entre dues persones, fecundació de la paraula perquè passa de tenir el sentit d'una sola experiència a tenir el de dues —«Acolliu mon cant sonor / i les meves mans junyides». L'amistat produeix un acostament semblant: en «A un amic», el jo líric demana que el propi record —com ja s'ha comentat, una fixació de l'experiència feta de paraules— viatgi cap a l'amic llunyà a través del vent, introduint-se en el seu esperit i passant a formar part del seu jo:

vagi prop teu la meva recordança,
regni a ton volt misteriosament:
sigui en la nit lleugera qui s'atança
rou de serena i tremolor de vent.

I tan subtil que tu no te n'adonguis,
jo al fons rellisqui de ton esperit;
mon esperit amb tu mateix confongui's
sense que mai ho sàpiga el sentit.

Així és com la paraula —record, poema, fixació temporal— viatja i fecunda altres vides. No s'esvaeix, doncs, en el no-res. En el poema titulat «El venticell» el que succeeix és precisament que «un poc de vent» s'endu el pensament del jo i aquest mor perquè no el mou el vent, sinó un lleu «venticell». Per tant, no arriba a fecundar cap altre ésser, no aconsegueix ressonar en altres veus, vagar eternament. Però tampoc no

³³⁹ Apareguda a *La Veu*, 17-XI-1913, p. 1.

mor desapareixent sense més, sinó dissolent-se en el seu entorn en una propagació definitiva que potser el farà ressonar en veus futures:

Aquest vent, un poc de vent
se m'ha endut mon pensament.

Ell nasqué sense delit;
i ara el mena amorosit

el venticell perfumat
de violetes del prat.

Puix l'amic, sempre fidel,
va pujant-lo cap al cel,

ell, confús i pecador,
és com una oració!

Era humil i llunyeda,
que ningú no el reparà;

i ara és mort mon pensament
enrogit del sol ponent.

Perquè, en efecte, allò que viatja en el vent és l'essència de l'experiència humana convertida en paraula transmissible, el «perfum» d'aquella. Igual que el «pensament» d'aquest poema, el jo poètic d'«Els somnis. III» viu ja més enllà de la vida carnal immediata, «anava enlaire dins un raig de llum». Com a tal, ja no habita el canvi, les sensacions confuses, el desordre, sinó el món il·luminat de la paraula, és ja tan sols una veu al vent, poesia: «mon esperit a dins l'oreig cantava: / —D'aquest matí que no hi ha carn en mi.—». Recordem també que, en una imatge semblant, el poeta d'«Ex!» — recollit a *Auques i Ventalls*— imaginava com, un cop mort ell, la seva paraula poètica quedava suspesa en l'aire fins que algú la reprengués: «I aquella esparsa clara d'amor que confegia / mon pobre seny fatídic a l'hora d'agonia, / tot cobejant la vida per l'aire planarà».

Atès que la característica essencial de la paraula és la fixació del temps, en escampar-se genera temporalitats diverses no lineals ni progressives: quan des del present Carner recorre a un poema de Shelley, el que fa és rebre la cristal·lització d'una experiència fixada en un moment determinat, de manera que s'aboleix tot el sentit progressiu del temps que ha transcorregut entre Shelley i Carner. Però és que, a més, quan Carner intenta comprendre aquest poema, hi sobreposa la pròpia experiència; o sigui, que en un mateix text fixat, extret del temps, acaben coincidint-hi dues temporalitats ni lineals ni progressives: la de Shelley, assumint tot el propi passat

individual (la pròpia experiència) i col·lectiu (la llengua que s'ha format col·lectivament al llarg dels anys), i la de Carner, assumint un passat que no deriva de Shelley, sinó de la pròpia experiència individual (iniciada anys després de la mort de Shelley) i col·lectiva (una altra llengua formada en un altre espai i a través d'una altra evolució temporal). Heus ací la lliçó de «Sentència», un breu poema en què coincideixen els dos mots que donen títol al llibre:

Poca és la fressa d'aquest vent que sona,
però la bauma la fa créixer.

Qui entengui la paraula d'una dona
hi posa més que ella mateixa.

El so del vent és lleu, però augmenta si ressona allà on s'escampa. Així com la paraula que du en el seu si: insignificant en la seva naixença, la seva represa, el seu ressò en altres veus, n'augmenta la significació per totes les altres temporalitats, les altres experiències, les altres significacions, de què es carrega. Per entendre la paraula que emet una dona, doncs, cal posar-hi més que ella mateixa: cal posar-hi la pròpia experiència i la de tots els altres que també l'hi han posada, tots els ressons que fan que aquesta paraula sigui comprensible. La comunicació a través del llenguatge no es produeix, doncs, en els termes que ha privilegiat el món modern perquè no se sotmet a una línia evolutiva o progressiva recta. Per això el poeta demanava a «Vora la mar és nada» una veu feta no de «la fressa bella / de l'aigua al vent», sinó feta dels mil ressons que hi afegeixen el fet de sentir la mar no directament, sinó dins «el so difós d'una conquilla». I per això *La paraula en el vent* reprèn tants temes, motius i formes de la tradició literària: perquè a més de ser paraula en el vent, és un llibre fet de paraules en el vent, de paraules disperses en recorreguts i temporalitats diversos que troben una formulació unitària en aquest llibre. El poeta, com a home, no perdurarà. Està predestinat per la linealitat temporal a morir. La seva paraula, en canvi, romandrà. Perquè en el llibre adquireix una forma i una estructura fixes i, per tant, perdurables com una perla —o un diamant, que serà una de les imatges habituals del poema en la poesia postsimbolista.³⁴⁰ I perquè el vent l'escamparà fent que fecundi altres paraules i homes. Aquesta és l'única immortalitat possible per al poeta: inserir-se en l'evolució col·lectiva però no lineal de la llengua. El mateix Carner ho exposà teòricament:

³⁴⁰ En un poema titulat «La paraula» (*La Veu*, 22-IV-1914, p. 1) i no recollit a *La paraula en el vent*, Carner escrivia: «Així fou la paraula en mon passat gentil / com un bell do que obria el seny i la mirada; / talment a la poncella del dematí d'abril / li va girant les fulles la gola de rosada. // Mes ara la paraula, en aquest nou moment, / em sobta de l'angoixa divina de voler-la; / a dintre seu l'amaga el cor secretament / igual que la conquilla que pot haver una perla».

A un poblet de la Gascunya es conserva una inscripció primària en memòria d'una dolça noia de vint anys, Domnia Italia. La seva ànima graciosa parla només un instant en la inscripció daurada, més enllà de l'exigència fatal del seu departiment. I la seva veu no és pas esglaiada del no-res ni presa de mica en mica de la insensibilitat material, com esdevé en alguna metamorfosi d'Ovidi. No, ella ens parla dins un delicat esvaiment, tota vagarívola, somrient amb els ulls tancats. Jo voldria, per la tasca que pugui haver feta dins l'amor activa de la llengua catalana, una mica d'anònima immortalitat, ço és, que una mica de la meva passió i de la meva joia piadosa del verb entressin obscurament, dins el doll immens de totes les influències seculars, al determinisme de nostres dies a venir. I que encara la meua paraula, feble cosa dins el bell corrent amplíssim, repetís com l'ànima fonedissa de Domnia Italia: No he sigut. He sigut: me'n recordo. Ja no sóc, tant se val.³⁴¹

Heus ací la tasca del poeta en la modernitat. Llançar la seva paraula en el vent: atès que per l'home el món només és comprensible i aprehensible a través de la llengua, ser un home més, anònim, però capaç de formular lingüísticament la pròpia experiència, de modular la llengua de tal manera que l'instrument serveixi millor als homes futurs a l'hora de comprendre el món i formular la seva, d'experiència.

El poeta sap que la concepció temporal del món com a progressió imparabile és una fal·làcia perquè hi ha elements de la realitat que no poden sotmetre's a lleis de progrés. La llengua n'és un perquè sempre arrossega amb si mateixa el propi passat. I el poeta pot deixar un llegat etern si amb la pròpia paraula, fecundada per les del passat, fecunda les de l'avenir; si obliga aquestes a arrossegar-lo amb elles.³⁴² Tal és el sentit d'un altre poema del recull en què apareix el vent:

He somniat que dins la mar nocturna
una serena de bell si d'argent
m'ha dit: —O, fill d'aqueixa vil cofurna:
la terra dura sense argent llisquent!
Fita avui la mirada taciturna
en les esteles de la mar brunzent:
són l'alfabet en argentada espurna
del bell amor i son encantament.—
I jo ja l'aprenia aquell misteri
que els dolços ulls retria a mon imperi.
Mes ai, d'un cop, de tot senyal escrit
el vent deixava escorrialles soles.
I deia el vent: —En eixes beceroles
la lletra mor abans no té sentit.

³⁴¹ «L'èxit i la immortalitat», *La Veu*, 16-V-1914, p. 2.

³⁴² És per això que, en efecte, té sentit que un possible títol originari del recull fos *La paraula vers Déu* (COLL, 1998: 31-32 i 37), títol menys situat en la modernitat, però que apunta molt més explícitament aquest sentit etern de la paraula.

La sirena tempta el poeta a crear un «alfabet» propi a partir del reflex de les estrelles en la mar.³⁴³ Seria una nova llengua capaç de reproduir allò que té de més inefable la realitat: l'amor associat a les estrelles, les inexplicables sensacions interiors i les forces còsmiques externes. A més, és una llengua explícitament connotada amb termes força típics del simbolisme: «somni», «nocturna», «taciturna», «misteri». Quan el poeta ja comença a dominar-la, passa una ventada que mou la superfície marítima i, per tant, l'alfabet que s'hi havia compost s'altera, deixa de veure's, desapareix. La misteriosa llengua que la sirena ha empès el poeta a crear seria original i única i, per tant, fungible, inestable, sense tradició, no compartida ni amb els homes del passat ni amb els del present. Per això, quan arriba el vent, en lloc d'escampar-la fecundament —com fa amb «la paraula» a la qual es refereix el títol del llibre— la destrueix: el poeta temptat per les estranyes criatures modernistes —fades, sirenes, dracs...— naufraga perquè no és propi de la seva tasca treballar amb un material individual, no ho és crear atenent-se només al propi geni, ja que sense una tradició sempre viva i present que doni sentit a la seva tasca i permeti projectar-la vers el futur, amb un alfabet tot just a les «beceroles», «la lletra mor abans no té [un] sentit» que li ha d'atorgar l'acumulació temporal que forma la llengua des de molt abans de l'existència del poeta. La llengua, doncs, no progressa en termes de modernitat: un nou alfabet no podrà mai substituir una vella llengua. El poeta ha de ser un home entre els homes, ha de parlar com, amb i per als homes, i no pot recloure's en una individualitat genial i absolutament original.³⁴⁴ Tal és, com hem vist, una de les bases fonamentals del postsimbolisme.

Així, el vent esdevé un símbol ambivalent: és la força vital que tot ho destrueix però, alhora, fa possible que tot romangui perquè transporta l'essencialització de l'experiència humana en veu, en paraula, en llavor, en perfum. El jo líric d'«El banc»

³⁴³ La paraula «serena» significa clarament «sirena», tal com consta en totes les reedicions del poema des de *La inútil ofrena*.

³⁴⁴ Heus ací justament un dels defectes del poeta assenyalats per Carner a «La dignitat literària» en termes molt semblants als utilitzats en aquest poema: «Però encara més seguici ha tingut l'altra limitació poètica, la que en podríem dir dels *incroyables*. Ens han sortit tants poetes elegants que han infós una mena de pànic en el cos social. [...] Fins ànimes gentils s'han deixat influir d'una certa temença que la naturalitat i l'elegància siguin incompatibles. Una amiga meva que es diu Maria està trista de dur aquest nom vulgar, perquè és un mot que amb llur perfum el canten els gallarets de la muntanya i el xisclen en primavera les orelles davant tots els quarts pisos de la ciutat. / Així com en el popularisme la poesia significaria una oblació, en aquest cas, el preciosisme declara una fatuïtat. El desig del poeta és mantenir aquella distància clàssica entre el poeta i la multitud; però no poden en bella ascensió allunyar-se ell, intenta, sovint amb èxit, allunyar-nos a nosaltres. Heu-vos-el tot sol, impertinent, amb un dit sobre l'anca, al peu d'un llorer que ell mateix s'ha plantat en un test. Qui el judicarà, qui el lloarà, qui el farà perdurable? No pas els actuals, que no són dignes d'ell, no pas els venidors que no posseiran la clau de son alfabet. Ell té esperances que la força suprasensible de son menyspreu el mantindrà gloriós a les edats futures. Qui sap, Mare de Déu!».

pren consciència que «jo tinguí l'amant fortuna / i les flors rient al vent», una vida amorosa plena que, tanmateix duia inherentment la seva destrucció. Perquè el vent passant per les flors té un resultat inevitable: que les esmicola, que «l'amor fina totduna, / com les flors rient al vent». I això ho sabem perquè, ara, passada la vida amorosa, «dic a l'ombra, dic al vent: / Jo tinguí l'amant fortuna». El mateix vent que la va destruir s'encarrega de fer possible que ressoni el plany per aquella experiència. Esdevé un «vent planyent», un vent amb paraula que fecunda altres vides, les dels lectors del llibre. «El banc» és un poema construït amb un lèxic molt limitat distribuït en estrofes fetes de paral·lelismes sintàctics i mètrics que exposen el seu contingut en aquesta forma. Perquè és lleugera i mutable com el vent, amb estrofes i versos breus en què els mots prenen sentits variables, fins i tot antitètics —el vent com a destructor i com a responsable de la permanència d'allò que destrueix. Alhora que tota aquesta estructura canviant va teixint relacions internes a través d'ecos i repeticions —de rima, lèxic i sintaxi— que l'estabilitzen i harmonitzen les oposicions que conté. Mostra així molt clarament l'harmonització del doble sentit paradoxal del títol del llibre: la paraula en el vent és la paraula que es fon en la vida i el món modern, tots dos abocats a la destrucció constant pel canvi i el progrés, però és també la paraula que, gràcies a això, perdura.

Som, doncs, davant d'una pràctica poètica de resultat aparentment senzillíssim però molt complexa, sorgida de tota una teoria de la poesia i el lloc que pot tenir en la societat moderna. Ho exposa molt clarament un altre poema de *La paraula en el vent*, «Romanç de la lluna clara», en el qual són represos la tradició popular, el romanticisme anglès i el simbolisme per ser reconduïts cap a una nova concepció de la poesia, la postsimbolista. El poeta s'hi dirigeix al seu ideal per definició, la lluna, i li planteja tres qüestions: a) si és cert que l'amor dels homes minva amb el pas del temps, a la qual cosa la lluna respon que sí, que el costum abat la força de l'amor transformant-lo en una rutina somnolenta; b) si encara hi ha una mort més definitiva per a l'home que aquesta automatització de la percepció, a la qual cosa la lluna respon que sí, que els homes estimen però després moren en el costum i, tot seguit, moren definitivament i és en va haver tingut fills o que el propi nom resti gravat en una làpida; c) davant d'aquest panorama desolador que és la vida humana, el poeta decideix «que tot sol vull ser a la terra / i acabat vull ésser etern» i demana a la lluna que li digui el seu futur. No respon la lluna directament: «tu me'l dius sense paraules; / massa bé que jo el conec / en la teva llum lassada / de les vides i del temps; / en ta llum de cada dia / que camina i es marceix». El poeta, lògicament, s'identifica amb el seu ideal tradicional, s'emmiralla en

la lluna per veure el propi destí. I hi troba que, com la mateixa lluna s'ha cansat de tots els homes i de tots els paisatges, també ell està destinat a cansar-se, viure rutinàriament i morir, que ell no és un home excepcional «que tot sol» pugui «ser a la terra»: «Com parlí de fortalesa, / lluna clara de pagès, / si quan tu vas esblaimant-te / passo dol i passo fred? / Jo seré com tots els altres, / com la gent del trist voler, / perquè tinc poca rancúnia / per ser sol i per ser etern!». Això sí, tindrà un do excepcional: la capacitat d'expressar la malenconia provocada pel destí fatal i inevitable dels homes —i, per tant, de tenir-ne plena consciència. La lluna pot fer-ho a través d'«una llàgrima d'argent»; el poeta a través d'«una mica de gemec» —i el pròleg del llibre el presentava com el «gemec sentimental» del poeta. Dos testimonis que s'endurà «el vent de l'auba» amb l'arribada «d'un novell començament» que ells ja no veuran.³⁴⁵ Perquè, en efecte, el gemec del poeta no és la mateixa experiència del poeta, així com la llàgrima de la lluna no és la mateixa lluna. En són l'essencialització. Allò que el vent escamparà no són les flors, sinó el seu perfum: el vent arriba, destrueix les flors i n'escampa el perfum —en aquest cas, a més, arriba amb el dia, que destrueix la nit, la lluna i el romanç de la lluna clara. L'home viu i el mateix fet de viure el du a la mort, a la destrucció; no pel fet de deixar formulada en la paraula la pròpia experiència viurà més, però l'essència d'aquesta experiència s'escamparà entre els altres homes (ja no amb la impetuositat d'una vida, sinó havent perdut la fúria en la fixesa dels mots):

Mon oblit és com el vent
que perdé la fúria brava,
i es perfuma lentament
de les flors que menyspreava.

[«L'oblit», aparegut a *La Veu*, 18-IV-1914, p. 1.]

S'oblida, doncs, la vida, les flors, l'experiència directa, però no la seva essència, el seu perfum, la seva formulació poètica. Que perdura escampada per la mateixa força que ha destruït el seu origen —el vent que comporta la fecundació, l'oblit que comporta la possibilitat de recordar. El poeta ha bastit aquesta concepció de la poesia recollint i transformant tòpics de diverses tradicions precedents. S'ha situat en la nit, com un modernista despert entre adormits, però s'ha adonat que és un més entre els homes i no

³⁴⁵ «Però enmig de les mirades / i el lligam suau del bes / i del son de cada dia / i del gran acabament, / un instant l'ànima meva, / quan es giri un poc d'oreig, / alçarà les nines mortes / amb un esma que revé; / i et veurà que deixes caure / una llàgrima d'argent, / lluna clara que coneixes / nostre mal sense remei; / i sabrà que ella és nascuda / filla ingràvida del cel, / i es veurà tota captiva / com l'infant adins del bres. / Jo seré com tots els altres, / lluna clara del pagès: / mes tindrè cada nit alta / una mica de gemec; / i quan vegi en el silenci / que ta faç s'empal·lideix, / i s'emporta el vent de l'auba / la ruixada dels estels, / faré caure les parpelles / i la testa giraré / per no veure la misèria / d'un novell començament».

pas un ésser superior als altres. S'ha identificat amb la lluna, element tòpic de la poesia romàntica, però aquesta no ha esdevingut un ideal inassequible, sinó un motiu de reflexió humana i autoconeixement. Ha reprès la tradició popular del romanç en la reformulació culta que en feren els romàntics anglesos, i ha recollit els motius amb què ompliren aquesta forma —record, natura, elements màgics i cant— per reflexionar sobre les relacions entre individu i entorn. I, encara, ha recuperat un altre motiu de llarga tradició des de Petrarca, el del poeta de vida solitària, i l'ha reconduït cap a la defensa de la necessària socialització d'aquest.

La paraula del poeta en el vent, per tant, no es perd; ans tot al contrari: permet a l'home comprendre el món i situar-s'hi. A aquest sentit del títol respon l'estructura del volum. Si *Auques i Ventalls* és un llibre sobre la ciutat moderna i per això s'estructura seguint el calendari que regeix convencionalment la vida social (de gener a desembre), *La paraula en el vent* és un llibre sobre l'existència de l'home modern en el temps i per això s'estructura seguint el calendari natural de la vida: de primavera a primavera. Aquesta estructura permet situar les dues temporalitats del recull: una de lineal, en què el temps mutable avança imparablement poema rere poema, mes rere mes, estació rere estació; i una de circular, oposada a la temporalitat més característica de la modernitat, bàsica per a la percepció que l'home té del món, la qual associa cada primavera perquè es fa una imatge fixa d'aquesta realitat temporal encara que cada primavera sigui diferent. La natura neix, mor i reneix al llarg d'aquest cicle circular que s'exporta per analogia a altres realitats: l'home, des del punt de vista cristià, segueix un cicle igual; la paraula poètica també, ja que neix en el poema, mor en fixar la seva significació dins d'aquest, i reneix en ser represa per un altre poeta que n'augmenta de nou la significació; i encara, l'experiència humana segueix un recorregut semblant perquè l'home viu, en passar l'instant viscut aquest mor irrecuperablement, però en ser reprès a través de la llengua reneix en una nova vida. De fet, la mateixa llengua del llibre es construeix fent simultàniament presents temporalitats diverses, ja que hi trobem arcaïsmes de totes les èpoques, paraules contemporànies de l'autor, retòriques d'altres períodes literaris, dialectalismes, etc. En la textura lingüística emergeixen simultàniament tots els temps i espais de la llengua, com en l'estructura del llibre apareix una temporalitat lineal que es fa circular i, per tant, atemporal i absoluta. Tots els temps es fan així present, de manera que l'espai de la poesia esdevé fora del temps. El seu temps, com el de la consciència humana, és el de la simultaneïtat sempre present.

És per això que el llibre s'obre amb un poema que, a manera de pròleg, rememora l'experiència viscuda. Comença, per dir-ho així, pel final, amb una «Veu de recança»³⁴⁶ que, situada en «la mortalla de la tenebra» enyora les dones «passatgeres» que ha conegut en el passat. No som davant la vida, sinó davant el record, la formulació, d'aquesta un cop ja ha estat viscuda i «la Mort comanda». Una altra de les raons per les quals la poesia no pot assumir un transcórrer linealment fugaç del temps: sempre es basteix recuperant el passat, és a dir, en direcció inversa al que s'entén per progrés.

Així, al segon poema, «Cançó de l'amor matiner»,³⁴⁷ assistim al naixement de l'experiència que serà fixada en el llibre: l'arribada de l'amor. El jo líric, en aquest començament de començaments —un matí i de primavera— recorda que en la infantesa no tenia la temptació de l'amor, però que en la joventut hi va caure. La veu del present, conscient de trobar-se en el moment de recança descrit en el primer poema, exhorta aquell jove del passat: «Juga a l'amor, massa que un dia / serà ton cor d'angoixa estret». En efecte, al poema anterior, futur d'aquest jove que ha de jugar amb l'amor, el jo líric deia: «sóc en l'angoixa». I heus ací que en la recuperació de l'experiència a través de la poesia —o del record— es torna a trencar la linealitat temporal: el jo que ha viscut no pot poetitzar el seu passat prescindint de l'experiència acumulada al llarg dels anys, de manera que no narrarà una història linealment progressiva, sinó que es projectaran sobre el passat qüestions que no foren advertides en el moment de viure'l, però que la «veu de recança» que les recorda sí que ha après posteriorment. És per això que el llibre no oferirà una narració més o menys lineal de fets que construeixin progressivament un caràcter. No som davant d'una novel·la, sinó d'una aposta per la lírica. Les temporalitats acumulades en el llibre són simultàniament diverses i també ho són els individus que hi parlen —són sempre estats diversos mai unificats sota una noció de personatge coherent.³⁴⁸

A «Cançó de l'amor matiner», per tant, se sobreposen simultàniament dues temporalitats, la d'un nen que té tot el futur per davant i la d'un vell que té tot el passat darrera seu. Aquest emmirallament és, de fet, l'inici de tot procés de coneixement sobre

³⁴⁶ Poema aparegut a *La Veu*, 19-XI-1913, p. 1.

³⁴⁷ Poema aparegut a *La Veu*, 26-XII-1913, p. 1.

³⁴⁸ El llibre, doncs, s'estructura amb l'aparença externa d'una «història planyívola d'amor» en el sentit narratiu d'aquesta expressió del pròleg, però no es desenvolupa com a tal. És exactament el mateix que farà Carner en la secció «Ofrena» del volum *Poesia*, la que recull els seus poemes amorosos i, per tant, bona part dels de *La paraula en el vent*. «Ofrena» es presenta com una història amorosa explicada per una veu elegíaca de recança que ja es troba al final d'aquesta, havent perdut l'amor. És la primera veu que hi parla. Tot seguit, la recuperació de l'inici de la història amorosa es fa, com a *La paraula en el vent*, amb el poema «Cançó de l'amor matiner» (SALA, 2000: 49-55).

la vida, ja que tot individu descobreix com serà observant els altres, aprenent de la seva experiència. Des del principi, doncs, *La paraula en el vent* es presenta com un procés de coneixement a través dels altres, en la multiplicitat dels quals l'individu troba allò que ell ha estat, és i serà. Qui parla en el llibre? Una diversitat de veus que corresponen a estats diferents de l'experiència amorosa universal i que s'articulen en un temps absolut que les fa simultànies per tal de fixar un procés de coneixement de l'home.

I és que aquest coneixement, com ha quedat apuntat, té un valor col·lectiu perquè es planteja de manera essencialitzada i en relació a la tradició literària compartida. Aquesta és el dipòsit de coneixements sobre l'experiència humana que es recupera des del present i, al seu torn, resulta modificada per aquest. De la mateixa manera que en recuperar-se el passat individual d'un jo, aquest individu també resulta modificat. Com que el temps ha avançat, en efecte, res no és igual que abans; però com que el temps ha avançat gràcies a aquest abans, el present l'arrossega i no pot deixar-lo intacte rere seu.

Les línies del llibre queden així establertes com una dialèctica no unívoca entre experiència i record, món i comprensió del món, vida i poesia. Per això els poemes que segueixen als dos primers acabats de comentar van plantejant qüestions entorn d'aquests pols directament relacionades amb la vida de l'home en el món modern.

Una d'aquestes qüestions és la tensió entre mutabilitat i immutabilitat, pas lineal del temps i fixació de l'instant, fugacitat i eternitat —o, el que és el mateix en el nivell estructural del llibre, temps lineal i temps circular. La plantegen molt explícitament poemes que ja hem tingut ocasió de trobar al principi d'aquest apartat, en els quals s'oposava el pas del temps i el record, reformulat com a poesia. Semblantment, un poema com «Suavitat d'olor» planteja aquesta dualitat essencial a l'ésser humà: mentre ell viu «enmig del temps qui muda», una part d'ell ho fa «oblidada enmig del temps qui muda». Ambdues parts escindides es retroben i s'uneixen per poder recordar el passat («O vine, ànima meva, dem-nos les mans amigues / i recordem les dolces hores de pau antigues»): el jo l'ha viscut en la mutabilitat del temps i la seva ànima és el que permet recuperar-lo perquè l'ha fixat. Junts poden donar-li una «veu» que li permeti explicar-se i, per tant, ser comprès. Aquesta «veu» és, clar, la poesia, que es fa, en conseqüència, de l'harmonització dels dos pols oposats en què es desenvolupa l'experiència humana. No és, doncs, l'experiència en si mateixa ni el seu bandeig total, sinó la seva essencialització, la seva «olor» en la «suavitat» de la calma. Una olor, un perfum, una veu, que, com hem vist que exposen explícitament altres poemes, el vent escamparà.

Aquest és un altre dels motius pels quals l'amor és l'experiència que pot vehicular totes les reflexions de *La paraula en el vent*: la tradició ha tendit a presentar-lo com a sentiment mutable i irracional, com un infant cec que dispara les seves sagetes sense saber on. Tals són les característiques essencials de la vida viscuda —mutabilitat i atzar— per oposició a la vida recordada —en la qual es troba el sentit d'allò que per si sol no en tenia. Així, un poema com «Descreença» presenta aquestes característiques de l'amor i la vida: el jo líric hi exposa que pot esperar la gràcia de la seva estimada perquè sap que aquesta és voluble i, per tant, per un atzar, si espera, podria arribar a aconseguir-la; però és conscient que no ha d'esperar-la pensant que, a base d'insistència, aconseguirà allò que vol («puc esperar-vos, dona, si calia / puc esperar desconsoladament, / perquè sou gaia o perquè sou impia: / però no mai per fer mereixement»), ja que «l'amor es riu de tota llei usada» i, per tant, «no es guanya cada dia / amb l'honestedat i l'aciençament: / no és un pac, ningú no se'n refia». L'única llei que regna en l'amor i en la vida és, doncs, l'atzar. Però el fet mateix de viure, el destrueix perquè els records donen sentit a les experiències i construeixen la identitat de l'home. Per això, a «Els somnis. II»,³⁴⁹ el jo líric, tot just al final d'una experiència amorosa, demana una mica d'«Atzar joiós». La gràcia li serà concedida junt amb un advertiment: que aquest atzar és només una «joguina» que ha de «ser malmesa» i ho serà quan el jo hagi viscut de nou una experiència amorosa.³⁵⁰ Tot seguit, a «Els somnis. III», trobem ja un jo líric que acaba de deixar la seva estimada. Es troba en un pla existencial diferent al de la vida viscuda directament, posterior a l'experiència amorosa (es troba en un «nou costum»). Per això, quan ella li demana un favor sensual (que passi per sobre la seva cabellera), ell ha de rebutjar advertint-la que no pot reviure l'amor igual que quan estaven junts perquè «d'aquest matí que no hi ha carn en mi».³⁵¹ L'amor, la vida, es presenta així com una experiència sensual, carnal, directa, governada per l'atzar; però aquest desapareix, és una joguina malmesa, quan l'experiència directa,

³⁴⁹ Poema aparegut a *La Veu*, 1-IV-1914, p. 1.

³⁵⁰ «He somniat que a l'hora matutina / deia: —Senyor dels somnis cantadors, / massa em punyí la meva amor que fina: / doneu-me avui tot un Atzar joiós.— / Sento llavors: —La pietat divina / te'l donarà com un bell dia ros. / Pren l'Atzar que tu vols, pren la joguina, / avui és un dijous, sigues sortós. / Mes la joguina té de ser malmesa; / i com en tu hi ha una gentil peresa / i t'enterneixes en el teu plaer, / per destruir l'Atzar això remembra: / que et sigui amada qualsevol fembra. / Les seves mans ja te'l faran malbé».

³⁵¹ «He somniat com en la via clara / anava enlaire dins un raig de llum, / i l'estimada que he jaquit suara / a mi venia trepitjant l'agrum. / No s'adonava pas de l'alimara / bella i estranya de mon nou costum; / i alçava els braços de l'amor avara, / i el si de roses que el daler consum. / —Ai, en record de nostra joia encesa / passa damunt ma cabellera estesa!— / deia planyent en l'aire del matí. / I jo em sentia dins la calma blava. / Mon esperit a dins l'oreig cantava: / —D'aquest matí que no hi ha carn en mi—».

carnal, ha passat i és fixada en el pla espiritual, en el record. Aquí ja no hi ha lloc per l'atzar ni la carn: tot adquireix sentit, el de les paraules. Perquè és només a través d'aquestes que es pot comprendre el món, mai a través de l'experiència directa, atzarosa, de la realitat. Cal un estat posterior que la formuli comprensiblement. Si ara s'ha advertit al jo líric que l'atzar és una joguina que cal trencar per acabar comprnent la realitat, al segon poema del recull l'experiència amorosa també arribava amb l'advertiment que «acabaràs, quan l'hora sia, / plorant de cara a la paret / i la teva última follia / se't trencarà com un joguet». La constatació del pas del temps provoca el plor de l'home per allò irremissiblement perdut (el joguet trencat, l'atzar malmès); això genera la consciència de la vida en el temps; i aquesta consciència implica ja no viure follament o sotmès a l'atzar, sinó viure —valgui la redundància— conscientment, és a dir, donant sentit a les pròpies experiències. Per això la lírica sorgeix sempre com un «gemec», un plor, una «veu de recança».

Al llarg de tot el llibre, doncs, es va omplint de sentit el fet que hagi començat amb una «veu de recança» «plorant de cara a la paret». Però també el fet que la part més llarga del recull sigui la dedicada al cicle tardoral: correlat del final d'una experiència és l'època per excel·lència de la poesia, aquella en què es pren consciència del pas del temps i emergeix el record que dona sentit a allò viscut. El moment en què l'experiència perduda esdevé experiència guanyada per a la consciència. Per això, aquesta part tardoral del llibre s'obre amb «L'absència» de l'estimada —que inclou la previsió del seu retorn i, poc després, en el poema d'aquest títol, l'«Esperança» que retorni— i la «Recordança en la tardor», el record de l'amor passat que permet poetitzar-lo, donar-li sentit —«Jo un altre temps vivia eixa galana / hora diversa que mon cor atrau...». Tal com planteja molt clarament «Conhort» és el temps «pur», de «pau» i d'«or» «d'un moment que s'otra». O bé, en termes de «Núvol fi de setembre...», és l'hora de la calma després de la tempesta —hi ha un «núvol d'haver plogut». Per tant, és moment d'autoanàlisi i coneixement. No és ja temps de desordre mòbil i canviant, de caos, de lluita, de revolta, de queixa desesperada, sinó de pau, de ser fidel a un mateix i de conèixer-se en el cant:

Tu de mon cor apagues la desficia:
cal no fer queixa de l'amor rebel,
no engelosir, ni corre-hi amb cobdícia;
i ésser només, i llargament, fidel!
Què són els jorns? Què et guanyarà la fúria?
Cerca només la pau en la cantúria,
o pobre cor inútilment ofert.

Segueixen poemes com «El banc» —on es presenta allò que resta de l'amor, un monument fix per oposició a la volubilitat que el caracteritzà en el moment de ser viscut—, «Cançó de l'amor i son comiat» —on l'enamorat aposta per allunyar-se de l'estimada perquè sap més perdurable i fidel el record que la volubilitat del present: «ço que ell ama, oblidarà; / ço que ha amat, ja no ho oblida»—, «L'endemà de l'amor» o una molt explícita represa de la «veu de recança» titulada «Desolació». El jo s'hi demana quin sentit té l'existència si la vida ja ha passat, si la natura és morta, si l'experiència directa de l'amor ja s'ha acabat.³⁵² Precisament el fet de demanar-se això és el que comença a donar sentit a la vida que, fins ara, immersa en la mutabilitat, no en tenia. Com que aquestes preguntes són inevitables, esdevé fals que tot el que ha passat hagi fugit sense poder tornar. Heus ací el càstig de la vida humana tal com el formula «Punició»: no poder inserir-se de ple en el fluir temporal amb què la modernitat pretén plantejar el món i, a sobre, viure constantment en la «mentida» del record. Quan l'estimada del jo líric de «Punició» du l'«Amor» passat, «el meu record», «l'ànima mia», al riu per tal de despendre-se'n i poder continuar vivint («Ara, va dir, só lliberada: / aigua que passa no és trobada. / —Beutat novella tinc segura; / torna més jove un nou festeig—»), el mateix riu li respon: «Tot, fins el riu, torna endarrera / i fins l'amor jaquit! / [...] / Jo evocaré l'amor immensa / que tu traïes sense dol». El temps, doncs, no flueix endavant, sinó que torna sempre enrere i s'escampa en direccions molt diverses, cap a les aixetes, els safarejos, els núvols, els bassals. I això en bona part perquè té com a aliat «el vent» que, de l'amor abocat a l'aigua, fa «escampall diví». L'experiència sempre retorna perquè es fixa en la paraula un cop ja ha passat (per això «l'haver mort la fe passada / serà per tu la mort»: en acabar l'amor, l'estimada queda fixada en el record de l'amor, extreta del fluir temporal i, per tant, morta però perdurable). Això sí, el fet que aquell passat només sigui recuperable a través de la paraula el falseja perquè l'extreu de les característiques que li són inherents: «seràs com Nimfa convertida / en una font de plany. / Immòbil, freda i abaltida, / seràs la font de la mentida». Una mentida que tanmateix és tan necessària a la vida com la veritat mateixa perquè és impossible concebre la vida sense el record: «nostres dies potser no serien la vida / si hi manqués el moment de la teva mentida», escriu el jo líric de «Folla dona gentil...». Per

³⁵² «Com dir-se més germà i germana / si hem fet ambdós el nostre dol? // Com parlarem de la fontana / si fins l'herbei és mort al volt? // Per què anirem a les eroles / si ja són morts els tamarius? // Per què mai més collir violes / si nostres cors s'han fet esquius? // Per què veurem un dia encara, / passat el vespre de paor, // si quan s'aixequi l'alba clara / ens trobarem sense l'amor?».

això, el jo líric tardoral de la «Cançó orgullosa»³⁵³ ja no demana la vida (caracteritzada negativament per una mutabilitat que fa que l'afany d'avui sigui recança demà; que la cobejança es torni dany; que la joia es perdi: «Tota fe té sa mudança / tota festa son parany»), sinó el record, la poesia: «fer-me sol el meu engany, / a mon grat i ma semblança», encara que això comporti un «amor sense gaubança» i una «glòria sense guany» —i per bé que, com tants altres jo lírics del llibre, aquest tan orgullós s'equivoqui, ja que aquest estat és momentani, sabem que l'amor viu i vital torna sempre com la primavera.

La tardor de *La paraula en el vent*, doncs, és tot això que du a una «Serenada d'hivern»,³⁵⁴ al cant fet possible per «la mort de mon delit» i escampat per «una mica de vent fred». És l'oposició a la primavera que obria el recull, amb la qual arribava un amor vivificant i en què es clamava repetidament: «Ara és el temps» («Cançó de la instància amorosa»). Però després de l'hivern, aquella primavera torna per cloure el llibre: «O gran frisament / vivent!» («Març»)³⁵⁵ En efecte, arribada la nova primavera, el jo voldrà ser infidel a si mateix i inserir-se de nou en la mutabilitat i l'atzar de la vida:

Ah, amiga d'altre temps, Dona Esperança!
mon esperit, qui es lassa del dolor,
es vol vestir de vostre bell color,
que és el color de la renovellança.
I qui podrà culpar-me la mudança?
El Pare Sol, tot dia mudador?
Dona rient, donzell enganyador,
el temps que fuig o el venticell qui dansa?
Va pels carrers la nova gent amant-se:
jo de puntetes deixo mon racó.

[«Infidelitat», aparegut a *La Veu*, 6-V-1914, p.1]

És evident la contraposició explícita que busca aquest poema amb l'homònim que es troba en la secció tardoral. «Infidelitat. Davant un Paolo Veronese de la “National Gallery”» plantejava el tema a partir d'un quadre ja fixat —*Infidelitat* (c. 1575), del grup *Quatre al·legories de l'Amor*—, no a partir de la referència a una experiència vital directa. Era, doncs, un poema explícitament sorgit del «moment que s'atura» —tal com «Conhort» qualificava el conjunt de poemes de la tardor. Descrivia un quadre en què «la dama bella» agafada de la mà del marit allarga alhora, amb l'altra mà, un missatge al seu amant. Anuncia, doncs, la infidelitat: permet preveure-la i conèixer-la a través de

³⁵³ Poema aparegut a *La Veu*, 21-I-1914, p. 1.

³⁵⁴ Poema aparegut a *La Veu*, 30-XII-1913, p. 1.

³⁵⁵ Poema aparegut a *La Veu*, 27-III-1914, p. 1.

l'experiència fixada d'altri, a través de l'objectivació artística de l'home. Però no es produeix encara perquè som al «moment que s'atura», en l'art, i no en la vida: no hi ha canvi ni mutabilitat possible i, per tant, no hi ha infidelitat. Només la seva representació artística, congelada, al·legòrica.³⁵⁶ La «Infidelitat» primaveral del final del llibre, en canvi, entra en relació directa amb la vida mutable. Perquè l'arribada de la primavera ens situa de nou fora del «moment que s'atura». Tot torna a ser caòtic, voluble, canviant. Ja no hi ha les imatges fixes de l'art, dels quadres de la National Gallery. I, doncs, ara sí, la «infidelitat» és la de l'home modern en «mudança» constant com el sol que marca el pas de les estacions canviant. L'home incapaç de ser fidel a una dama, a un ideal, a una realització perennement estable. Ara bé, el poeta és conscient que aquesta infidelitat passarà i tornarà a caure en l'estabilitat de la vida poètica, comprensible, immutable. Ho sap precisament perquè és una infidelitat, una mutabilitat, com la del sol: que va canviant les estacions meteorològiques però les va repetint anualment, cíclicament. Així que el poema acaba anunciant:

Seré, finat el dol i la mudança,
el qui, beat, ran de l'amor descansa
en el matí, veient una claror
de benestar davall el porticó.

L'home necessita canviar, ser infidel a si mateix i als altres, perquè només en la diversitat d'estats i experiències que hi troba pot arribar a conèixer-se i, doncs, a atènyer la calma de la consciència i de l'art. Tal ha estat el procés desenrotllat al llarg del llibre: el coneixement de l'experiència assolit a través d'una immensa multiplicitat de jos ben diferents.

Paral·lelament a aquesta tensió entre mutabilitat i immutabilitat, Carner en planteja una altra que hi està estretament relacionada i que és essencial a la vida moderna: la que gira entorn a l'oposició entre diversitat i unitat. Si tot muda perquè tot és infidel a si mateix, tot és divers. Aquest principi de diversitat inherent a la vida apareix ja des del principi del llibre i el tanca. A «Veu de recança», se'ns adverteix que l'experiència amorosa evocada no és única, sinó que es fa esment de diverses dones; a «Mitja nit»,³⁵⁷ l'últim poema, el jo líric pren la paraula per dir que «se'n són anades» també diverses dones («la casolana tendra / i aquella que és petita i d'un cabell or cendra, / i aquella que és tan alta i de caients antics»). En canvi, al llarg del llibre, no es

³⁵⁶ D'altra banda, en aquesta construcció del poema no es pot descartar una certa paròdia de models parnassians. En segueix els recursos posant de manifest que és un tipus de poesia excessivament allunyada de la vida.

³⁵⁷ Poema aparegut a *La Veu*, 23-IV-1914, p. 1.

dóna notícia de la diversitat d'aquestes dames. Totes hi són en funció d'una sola experiència amorosa, d'una sola experiència vital, i, per tant, hi resten unificades. La poesia, en la mesura que formula essencialment l'experiència, no tracta amb la diversitat pròpia de la vida, sinó amb la unitat. Heus ací una altra paradoxa que emergeix quan la poesia intenta adaptar-se al món modern. Les formes de vida, com hem vist que constatava el mateix Carner, s'han diversificat i tot es relativitza. Però un món absolutament relativista i divers és impossible d'aprehendre i conèixer: no pot tenir sentit i la llengua no hi podria exercir cap funció, ja que la seva característica bàsica és l'atribució de sentit mitjançant la creació de categories estables per analogia. Així, per posar un exemple molt bàsic, objectes del tot diversos són agrupats sota la categoria «flor» per una analogia en la seva forma i funció; o individus també diversos, com el Carner de 1905 i el de 1914, són agrupats sota la categoria «Josep Carner»; o experiències també diverses són considerades semblants en agrupar-se sota la categoria «amor». És aquesta unitat que dóna la llengua a la diversitat el que fa possible que l'home pugui conèixer el món i trobar-hi un sentit. I, encara, comunicar-lo. La destrucció d'aquest tipus de procediments impediria que l'home es relacionés amb el món: una percepció constantment diversa, canviant, relativa, dels objectes, dels éssers o de les experiències faria impossible l'ús dels objectes, la comunicació entre els éssers o la memòria i l'aprenentatge que aquesta permet. Així mateix, deixaria el món, la vida i l'experiència sense possibilitat de tenir sentit. A més, aquesta unificació de la diversitat és l'únic procediment pel qual la poesia pot analitzar la vida i l'home en termes essencials, no relatius ni contingents. Per això, *La paraula en el vent* no parla de dones estimades, sinó de l'«Amor», d'una experiència categoritzada que sintetitza en la seva essència no només totes les experiències amoroses del poeta, sinó totes les experiències humanes. És, com ja hem vist, l'única via per la qual la poesia pot reivindicar-se en la modernitat com a forma de coneixement paral·lela a la ciència experimental, esdevenint la ciència de l'Amor, de l'experiència humana del món. Malgrat que això impliqui un cop més la negació total de la idea de progrés, ja que en termes d'experiència aquest no existeix: cada home ha de viure la pròpia i, en tot cas, la transmissió del coneixement que en dóna la poesia pot ajudar-lo a comprendre-la, però no ajuda que els homes progressin col·lectivament cap a una experiència millor de la vida.

L'única ciència possible de l'Amor és, doncs, la poesia. Això és el que ens ofereix *La paraula en el vent*. Tanmateix, no es tracta d'una ciència que pugui atènyer la veritat, sinó que ofereix un procés de coneixement basat en el reconeixement de

l'error. La multiplicitat de jos que hi parlen acaba unificada en forma d'experiència individual. Aquesta, doncs, és feta d'una diversitat d'estats que van canviant a partir de l'error —tal com succeirà a *Nabí*, on la consciència de Jonàs canvia sempre en reconèixer que ha estat errònia una interpretació de la veu que sent. El jo líric que parla en cada moment, sovint s'equivoca —ho afirmen explícitament poemes com «Divendres Sant», «Relapse», «L'arç», «La mà imperiosa», «Els somnis. I», «Romanç de la lluna clara» o «A la Neciesa». Tot individu viu sempre en l'error. És un altre motiu —junt amb el pas del temps— de la gran quantitat de «recança» i de «planys» que omplen el llibre. Hom s'adona, però, dels errors en un procés de descoberta constant que, tanmateix, precisament perquè no deixa mai de ser un procés, no arriba a la Veritat. Però produeix coneixement. El coneixement que el llibre unifica i, al final del procés que exposa, al darrer poema, proposa compartir. En aquest text es planteja que les dones marxen i, per tant, ja no hi ha un amor sensual viu i voluble que desestabilitzi la raó. És mitjanit, l'hora màgica en què es detura el temps. És moment de «calma», els homes són «com déus d'una quimera» i «la paraula és dita com si es digués a ulls closos»: «ara hem quedat els homes i podem esse' amics», és a dir, podem compartir el nostre coneixement de l'amor en l'amor amical. Perquè, com havia dit la «Cançó», «l'amor és una rosa», ço és, té punxes, viu poc temps, és bell al principi i fa nosa al final. És com la vida mateixa. En canvi, l'amistat és com la poesia, és la mel cultivada secretament a partir del nèctar de la rosa —la seva essència—, és la calma perdurable des de la qual es pot conèixer la vida, l'amor:

Una mica d'amistat
fins la tomba diu que dura.
Vés, amor, metzina impura;
vull la mel, vull el brossat
d'una mica d'amistat.

No obstant això, sabem que el procés recomençarà de nou, que el temps només es detura momentàniament, que l'amor sensual, la vida, és inevitable i tornarà a prendre l'individu:

Amistat, m'occí l'amor;
doncs, guareix-me les ferides;
que talvolta, sent guarides,
la divina munior
pugui occir-me d'altre amor.

D'aquesta manera queda unificat i es pot conèixer un procés —una vida— fet de diversos estats, diverses dones, diverses experiències, diversos amors i diversos errors.

Per exemple, ja al tercer poema, «Divendres Sant», el jo líric demana perdó per haver-se dedicat a l'amor humà en lloc d'haver-se centrat en el diví just el dia en què Déu va donar la vida per amor als homes. Es planteja així un error lligat a un problema que cal resoldre, el de la confusió entre l'amor humà i l'amor diví. Perquè, en efecte, l'amor és, també, divers. És una paraula que s'empra per designar sentiments diferents: l'amor carnal, el diví, l'amical, el paternofiliar, etc. És un concepte unificador d'experiències diverses que van apareixent al llarg de tot el llibre, com diversos són els jos que hi parlen. I el coneixement que es genera a partir d'aquesta diversitat neix també d'un principi amorós: l'analogia entre les coses. Per això el jo poètic d'«Esperança» desitja més que res «dir-vos una comparança». En efecte, l'analogia entre coses diverses i diferents dóna lloc a la unitat del coneixement —i que es tracta d'un principi amorós ho explicita «La mà imperiosa» en afirmar: «Les gràcies infantívoles i les horrors nefandes / dintre l'amor s'ajusten com en un son malsà». Ja ha quedat apuntat que el llibre planteja que emmirallant-nos en l'experiència dels altres podem conèixer la nostra. El fet que s'anomeni amor una relació entre home i dona, entre pare i fill, entre home i Déu o entre dos amics les fa experiències anàlogues. Diferents, però anàlogues i, per tant, cognoscibles. El llibre va desgranant aquestes experiències i mostrant així que el principi bàsic de la vida humana és l'amor. Els homes es passen la vida demanant i oferint amor en les seves relacions amb els altres; establint relacions d'analogia entre coses, persones, estats, sentiments; unificant la diversitat del món a partir del principi d'amor. Per tant, l'amor és la font de tot. És un principi universal —tal com el planteja, és clar, el cristianisme. El nexce comú i últim de totes les coses és un principi d'amor que només pot ser identificat amb l'Amor, l'amor diví, que, des d'una unitat primigènia es diversifica: Déu estima la creació i, per tant, l'home; l'home estima la dona; els pares estimen els fills; etc. És en aquest sentit que el jo líric de «Suavitat d'olor» diu a la seva ànima:

O vine, ànima meva, dem-nos les mans amigues
i recordem les dolces hores de pau antigues;
la bella flor demana el nostre goig clement:
que Déu enllà dels segles l'havia imaginada
per dir-nos que l'améssim, amb veu tan delicada
que fins posés un baume dins el remordiment.

L'amor d'origen diví i, per tant, universal, condueix a la unitat d'ànima i cos, jo i no-jo, consol i pena: a la unitat de tots els contraris i tota la diversitat del món. És la força última que mou la paraula en el vent, ja que, recordem-ho, viatja en el vent com una

llavor per tal de fecundar amorosament altres vides: la de l'estimada, la de l'amic, les dels homes de demà.

Si, com ha quedat apuntat, aquest principi de l'amor universal connecta, òbviamment, amb la tradició cristiana, també ho fa de manera evident amb el món clàssic tan reivindicat per Carner i pel Noucentisme. De fet, ja el títol de *Verger de les galanies* situava el poemari en un dels espais per excel·lència de l'amor en la Grècia antiga (CALAME, 2002: 163-166): Afrodita disposa d'un verger i, en diverses tradicions, Eros neix en un verger. A més, també és l'espai de les Gràcies i de les fonts de mel que propicien, amb l'ajuda d'Eros, la fecunditat poètica. Altrament, el verger i el jardí se situen, en una successió metafòrica, entre el prat obert —espai de l'erotisme alliberat— i el llit tancat en la casa —espai de l'amor matrimonial. Per això el verger és el lloc de les «galanies», de la seducció que representa l'entrada a la vida en societat. En posar aquest títol al llibre Carner remetia a una tradició molt concreta en què l'Amor era principi últim de les relacions humanes i de la mateixa poesia. Poc després, com veurem detalladament més avall, el pròleg de *La paraula en el vent* col·locava explícitament el llibre sota l'advocació de la literatura grega antiga —es refereix especialment a Sòcrates i a Plató. I en bona part d'aquesta, Eros, l'Amor, com en *La paraula en el vent*, és la força motriu primera —i, per tant, el sentit darrer— de totes les accions humanes, especialment de les relacions cíviques i del coneixement (CALAME, 2002). En les cosmogonies i teogonies Eros apareix com un principi nascut sense generació però amb poder generador i demiúrgic. És creador que unifica contraris alhora que els diferencia perquè la divisió, la diferència i la distinció neixen de la unió dual provocada per Eros (CALAME, 2002: 184-187). Aquest, com hem anat veient, és un dels principis capitals de la poètica postsymbolista que a *La paraula en el vent* apareix formulat també a partir de l'Amor, la força que uneix els contraris, que acosta el que és divers, que estableix analogies i permet així una visió harmònica del món —i, en conseqüència, el seu coneixement. L'Amor és l'origen últim d'un món divers, alhora que fa possible reintegrar aquesta diversitat en la unitat, la comprensió i el sentit. Perquè totes les coses diferents, mogudes per l'amor, s'acosten fins a ser comparables, anàlogues o unitàries. És aquesta una concepció clau de *La paraula en el vent* que en la literatura clàssica havia quedat recollida i exposada en *El banquet* de Plató (CALAME, 2002: 187-198; MONTSERRAT I TORRENTS, 1998: 16-17), una altra de les tradicions cabdals actualitzades per Carner per a la literatura moderna. En efecte, de manera semblant a *La paraula en el vent*, *El banquet* es planteja explícitament com una anàlisi de l'amor en la

qual conflueixen tradicions prèvies diverses. Totes elles, però, acaben mostrant l'Amor com l'origen de l'univers i el centre de les relacions humanes i entre les coses. Per això el mateix Sòcrates afirma «que no sé res més que qüestions amoroses» (PLATÓ, 1998: 51). Fedre recull la tradició segons la qual Eros és «el déu més vell» nascut sense generació (PLATÓ, 1998: 51-52). I fa la defensa de l'amor físic, que és seguida per la de l'amor espiritual feta per Pausànies. A continuació són Erixímac i Aristòfanes els qui recullen la tradició de l'harmonia de contraris per conciliar aquests dos extrems: Eros fa possible la unitat última del món, de la qual prové la multiplicitat. Al seu torn, Agató reprèn la tradició segons la qual Eros és l'origen de la poesia: «aquest déu és un poeta tan hàbil que fins i tot fa poeta d'altri: tot el qui és tocat per Eros, efectivament, “encara que abans fos estrany a les muses”, esdevé poeta» (PLATÓ, 1998: 81). Heus ací el motiu pel qual, segons *La paraula en el vent*, el llenguatge més entenedor a un poeta és la lírica amorosa: l'amor és la font de tota poesia —en tant que és el gran tema de tota la tradició literària i que fa possible l'analogia, principi bàsic de tota la poesia moderna. Però, a més, també ho és de la filosofia i del coneixement. Així, exposa Sòcrates que li explicà Diotima:

La saviesa, en efecte, és una de les coses més belles, al mateix temps que Eros és amor d'allò que és bell, de tal manera que és necessari que Eros sigui amant de la saviesa i, essent amant de la saviesa, sigui quelcom d'intermedi entre el savi i l'ignorant. [PLATÓ, 1998: 94]

Aquí, com a *Fedre*, Eros és la força que empeny l'home cap al «coneixement i qualsevol altra virtut» (PLATÓ, 1998: 103) fins al coneixement suprem, «la ciència de la bellesa» (PLATÓ, 1998: 107). I, encara, Eros és la font de l'ordre de l'univers tal com el coneixem: de les relacions humanes i divines, de l'organització de les diferents labors, de la pau, del bé (PLATÓ, 1998: 81-82). Aquest és, justament, un dels punts clau de *La paraula en el vent*: l'amor com a principi últim de l'univers que empeny les relacions humanes, el coneixement i la poesia. Tot això sorgeix per l'analogia, perquè l'amor relaciona les coses i les paraules. Ho veiem practicat en *La paraula en el vent* i ho afirma *El banquet*, que a través de Diotima presenta l'amor com «un ésser (dàimon, no déu) destinat essencialment a relacionar» (MONTSERRAT I TORRENTS, 1998: 19).

Així *El banquet* es planteja, igual que *La paraula en el vent*, com un catàleg de les diferents formes i funcions de l'Amor, principi universal últim i únic que es diversifica. Perquè, en efecte, Eros «no és un de sol» (PLATÓ, 1998: 55) i existeix «tant en els cossos de tots els éssers vivents com en les coses que creixen sobre la terra i, per dir-ho així, en totes les coses que existeixen» (PLATÓ, 1998: 63). Fins al punt que fins i

tot són amor certes activitats que habitualment no són anomenades amb aquest concepte:

En general, tot desig de les coses bones i del fet de ser feliç és “per a tothom el més gran i dolós amor”. Nogensmenys, alguns s’hi dediquen de múltiples i diverses maneres, en els afers crematístics, en l’afició a la gimnàstica o en la filosofia, sense que s’anomenin enamorats ni amants, mentre que aquells qui s’apliquen a una sola forma específica i s’hi esforcen reben el nom del tot, “amor”, i s’anomenen enamorats i amants. [PLATÓ, 1998: 97]

Per tal d’anar exposant aquesta diversificació del concepte d’amor, també el llibre de Plató es desenrotlla com el de Carner: a base d’anàlisis de l’amor que es van revelant errors que els diversos individus que van prenent la paraula van corregint.

La paraula en el vent, doncs, exposa la tensió entre la diversitat de l’experiència humana i la unificació que pren en la consciència com a reflex de la unitat última de l’univers concebuda en termes cristians i clàssics d’amor universal. Ho mostra molt clarament el poema «El viatge». El jo líric es proposa «de fer camí» per la diversitat del món («de passar les muntanyes i l’onada»), de «mudar de lloc en nostre món mesquí» seguint la mutabilitat pròpia de la vida i la primavera. Tanmateix, la diversitat de paisatges i moments viscuts es planteja sota la unitat del món i el temps en el si de l’amor diví: «Mes teva és, Senyor, qualsevol hora, / i de ton si qui n’eixiria a fora? / Tu ets, Senyor, per tot el viure clar, / i anc que arreu de la terra faci via / só aturat a tos peus de nit i dia, / com l’infant que no sap de caminar». A més, aquest vers final estableix una analogia entre l’amor diví i el paternofamiliar, exposats així com experiències diverses d’un mateix origen, reflex subordinat l’una de l’altra.

És per això que «la fidelitat del pelegrí» —per més que la primavera, la vida, com hem vist, el faci ser «infidel» fins i tot a si mateix— no és deguda al fet que estimi una sola dama, que visqui en una sola ciutat, que segueixi sempre uns mateixos principis. El pelegrí —i tot home modern és un pelegrí— és fidel a una percepció del món que n’unifica amorosament la diversitat per trobar-li el sentit, entendre’l i poder-lo habitar. Així, el poema titulat «La fidelitat del pelegrí» presenta una sèrie de verges de diferents països i amb diferents noms, a cadascuna de les quals el jo líric dirigeix una frase referida a l’enyorança que sent de la seva estimada. Això per si sol ja és una fórmula que mostra la diversitat del món —moltes verges, molts llocs, moltes oracions— alhora que la unitat des de la qual la percep el pelegrí —el món vist sempre a través de la forma de l’oració a la verge i l’enyorança d’un mateix indret. Fins que els últims dos versos sintetitzen tota la diversitat de prec i verges en un sol desig:

Gaia Regina tolosana,
la meva amor és ben llunyana.
Nostra Senyora de Bordeus,
duc ma recança en vostres peus.
Verge de Londres en el fum,
el meu amor és clar costum.
Verge plorosa d'Edinboro,
jo só lluny d'ella i també ploro.
Veig son esguard, Dama de Bruges,
sobre els canals, entre les pluges.
O, dolça Verge de Malines,
tinc un amor de randes fines.
Gòtica dama de París,
m'heu lliberat de mal encís.

Mare de Déu de la Mercè,
en jo tornar, deu-me sa fe.

El contingut del poema mostra l'harmonització unitària de la diversitat del món a través d'un principi analògic d'origen diví —les diverses marededéus de diferents indrets s'assemblen perquè són una sola Mare de Déu. Aquest principi és també, per analogia, el que empra la forma del poema, que, mitjançant repeticions i paral·lelismes, unifica les diverses marededéus mostrant clarament que són una de sola i unifica les diverses pregàries en una de sola. I és que, com hem vist, en la poètica postsimbolista el sentit del poema és sempre indestruable de la seva realització formal.

Només gràcies a aquesta visió unificada, amorosa, del món pot existir la memòria i el pelegrí en qüestió pot, en trobar-se «En terra estranya», reconèixer el món que l'envolta i no morir ofegat pel caos més absolut: «Qui és mai voltat de rara gent novella / i qui jamai trobà la solitud? / Dins el meu viarany inconegut, / en nou país, sota una nova estrella, / tothom que passa té la cara vella / d'aquell amic que no va ser volgut, / del dolç amor massa aviat perdut». El jo líric és capaç de reconèixer els altres i reconèixer-se a si mateix en la diversitat dels altres gràcies a aquesta percepció unitària, analògica, amorosa, del món. Només això fa que l'home pugui comprendre els altres homes i, alhora, conèixer-se a si mateix. Reduir la concepció del món a la seva diversitat, sense trobar-hi un principi últim d'unitat, en canvi, el faria incompreensible i inhabitable. Heus ací una altra de les raons per la qual el poeta d'*Auques i Ventalls* era capaç d'identificar-se amb tota mena d'éssers —fins a esdevenir, com veurem, el badoc sense personalitat pròpia que, a través de la dissolució en els altres, coneix i s'autoconeix. També per aquest motiu l'home no pot desprendre's mai del seu passat, que li permet reconèixer el present: «anirem fins a l'eterna ratlla / amb la mà del passat sobre l'espallla, / i Déu ens dó a la nit acolliment!».

Cal, doncs, després de l'experiència diversa, el moment de calma en què aquesta és percebuda unitàriament i, per tant, pot descobrir-s'hi un sentit: «Bé cal a l'hora baixa, després de tot un dia / de goig, de crim, d'amor, de dol, / anar vers una dolça església de Maria, / pobra, i a sota un xic de sol». Hom hi acudirà amb la vida fresca i caòtica encara sobre si mateix —«Acut agarbuixada la nostra vida als polsos, / són nostres ulls enlluernats; / tenim encara als llavis un rou de llavis dolços / o al braç la fúria dels combats». Però un cop allí, el llenguatge —que és «vell» i, per tant, transmet valors que depassen la mortalitat individual dels homes— ordenarà el món, dividirà els actes viscuts entre el bé i el mal, farà que la vida adquireixi un sentit i es torni, per tant, comprensible:

I sona el vell llenguatge que fins a nostra febre
de l'Immortal dóna entenent:
sona la lleu campana, besa l'amant tenebra
la llàntia humil del Sacrament.

Llavores es decanta la testa miserable,
i va caient del finestral
amb una transparència divina, inagotable,
la partió del bé i el mal.

Aquest és l'únic «Conhort»³⁵⁸ que li resta a l'home en un món canviant: poder aturar el temps un instant i fixar el canvi i la diversitat per percebre «la beutat» d'un món unitari i, per tant, comprensible —en lloc de viure en l'«angoixa» d'un món divers i canviant i, per tant, incomprensible. O, tal com ho formula el poema «Punició», poder fer marxa enrere en el temps i observar-lo detingut en el moment amorós, unitari i amb sentit: «cap hora nova seguirà / a l'eternal de ta follia... / Tot hi és u, la nit i el dia. / La teranyina hi filarà / sense temor del pas humà».

Un cop més, doncs, el poeta és conscient que aquesta percepció de la unitat en la diversitat és un «conhort» i una «punició» alhora, perquè falseja fins a cert punt la realitat, crea una «mentida» necessària. D'aquí «La queixa del mirall»: aquest dóna una imatge fixa, única, de la dona que s'hi mira; no dóna compte de la seva diversitat temporal —que comporten diversos estats d'un mateix individu— i, doncs, només pot relacionar-s'hi en termes no vitals, freds, gèlids, morts —no pot amar-la ni fer-li mal. Per això enveja l'anell de diamant, que, alhora que hi manté un contacte carnal, reflexa

³⁵⁸ «Beneït siga Déu que ama el seny i el sentit / i vol dar la beutat i l'angoixa vol prendre, / i acabat del plugim i del vent d'una nit, / perquè fóssim més purs, ens ha dat un cel tendre. / Una gràcia d'argent finament ha seguit / les muntanyes seus de safir i de cendra, / i ens amara una pau, un delit infinit / de quelcom de millor que l'amar o el comprendre. / Una mica de fum sobre el mas s'adormí; / ni una fulla de l'om és gosada a morir / i cap passa ha follat l'encisada natura. / Amb la mà en nostre cor o en el cor de l'amor, / hem gaudit, quan el món tot és or i és honor, / el consol divinal d'un moment que s'atura».

la llum al rostre de la dama i així la nimba «a tot arreu de foc», és a dir, en dóna una imatge encesa, viva, canviant.³⁵⁹ Heus ací la limitació de la poesia, compartida, però, amb la limitació dels mecanismes de funcionament de la consciència humana: en donar una imatge fixa i unitària, ni diversa ni mutable, del món, no pot relacionar-s'hi en termes vitals. En conseqüència, resultaria inútil detallar la diversitat de dames estimades pels diversos estats lírics unificats en *La paraula en el vent*. En restar fixades en el record, totes elles, com tots els jos lírics, configuren una sola experiència, una sola dama, una sola imatge en el mirall: la «mentida bella» que provoca «engany» i «melanconia» a «Plany»; la «Folla dona gentil», «cosa inútil i eterna» que resta fixada (qui la besa «mai més no veurà cap abril», és una dona mancada de vida ja que és «figuera sens fruit» i «eixuta cisterna»); «La immortal», «il·lusió» eterna que mai no mor perquè només canvia en els atributs contingents.³⁶⁰ I, tanmateix, la poesia, en ser una forma de coneixement conscient d'aquesta limitació, s'aplica a superar-la. Com hem vist en diversos poemes, si *La paraula en el vent* fixa unitàriament l'experiència, ho fa assumint que aquesta no es compon dels estats independents en què és percebuda, sinó d'una continuïtat temporal que ho va transformant tot: el passat des del present i el present des del passat. Ofereix un coneixement mòbil de la realitat mòbil. També en el tipus d'estructures que crea: els poemes del llibre es relacionen entre si de maneres molt diverses i variables, així com dins d'un mateix poema les relacions entre les parts abasten no només la sintaxi, sinó elements més flexibles com el so i el ritme. S'arriba així a un coneixement vàlid de l'experiència i el món perquè la ciència de l'amor que és la poesia coneix més enllà dels moments estàtics en què es fixa l'objecte analitzat —tot i que també coneix aquests moments estàtics per tal com la seva fixació és un mecanisme bàsic del funcionament de la consciència humana.

³⁵⁹ «Diu el cristall: —Jo cap estona em moc / de vora teu; la teva joia nia / dintre de mi; i aixís i tot voldria / (mes tu no ho ames i l'atzar tampoc) / ser el diamant que t'has posat per joc / en el teu dit. Una vegada al dia / només t'hi guaites, o senyora mia; / i et nimba ell a tot arreu el foc. / I jo he de dir-te amb ma fredor funesta / o del no-res el gèlid averany! / Què em fa tenir-te, si no puc amar-te? / Què hi fa que vinguis, si mon goig s'aparta / i a dintre meu et mires sense dany?». Es tracta d'un dels poemes més modificats de *La paraula en el vent*, el darrer estadi del qual aclareix molt més aquesta lectura: «Diu el mirall: —No gaire estona em moc / de vora teu; la teva imatge nia / en mi, i és mon delit. Però voldria / que un bocí meu es fes, en cercle groc // el diamant, de noccs entretoc, / que et viu al dit. Sé que ell, tot gosadia, / quan tu t'hi cerquis, oh senyora mia, / la teva imatge nimbarà de foc. // I jo he de dir-te, en ma recança freda, / que ets bella tu, tes joies i ta seda, / que ets lluny encara de la nit i el plany! // Véns, no mai junta a mi, sols a trobar-te. / ¿Què em fa tenir-te, si no em lleu d'amar-te / i em deixes, gloriosa, sense dany?» (versió inclosa el 1957 a *Poesia*).

³⁶⁰ «—Diga'm, o dolça fetillera amiga, / a on se'n va la il·lusió que mor: / si un clot de terra durament l'abriga / o el flam aeri de la posta d'or. // —Ella morir, que no coneix fadiga! / Si tu crudel l'has allunyat del cor, / entra al misteri d'una cova antiga / on de les dees amagà el tresor. // Allí de nou s'arrea, per ventura: / muda els fermalls, la dolça lligadura, / roses novelles li ofereix l'atzar, // i torna, torna en la blavura immensa, / perquè semblant-te rara coneixença / l'amis de nou i puguis viure encar».

Al llarg de la història de la humanitat no s'ha progressat en qüestions d'amor o d'experiència individual de la vida. La modernitat amorosa és inconcebible: les dones sempre han estat estimades pels homes a partir d'una mateixa forma de processar uns estímuls externs. Aquests, en efecte, deutors de la moda, han canviat. Aquella, tal com constatem en llegir Dante i Petrarca, continua essent la mateixa: la creació d'una il·lusió inamovible a partir d'una realitat mutable i diversa. Per això l'art no progressa: només ha d'actualitzar-se externament, adaptar-se a les noves sensibilitats sorgides de les noves condicions materials i buscar nous espais en les noves organitzacions socials que van sorgint al llarg de la història. Per això la traducció d'un poema de Petrarca pot ser inclòs en una secció de diari titulada «Rims de l'hora». Per això l'«*Scrisse in vento*» de Petrarca pot transformar-se en *La paraula en el vent* de Josep Carner, tal com ell mateix indica en el pròleg al llibre.

Aquest text es titula ben significativament «En el llindar». Adverteix així que el lector modern és a punt de traspasar a una altra realitat que no és la que viu en el seu dia a dia. Aquest, regit per les lleis del canvi, del progrés, del mercat, de l'utilitarisme, etc. es deixa enrere després de traspasar «el llindar» de *La paraula en el vent*, que du a un espai on, com hem anat veient, s'integren aquells trets del món modern en els seus contraris —l'eternitat, l'estabilitat, la unitat, etc. Així mateix, com també hem vist, en traspasar aquest «llindar» es deixa enrere la biografia anecdòtica per entrar en el món de la literatura.

A més, el pròleg formula perfectament la novetat poètica del llibre en relació a la tradició immediatament precedent. I ho fa de manera molt explícita en els dos últims paràgrafs en què Carner planteja com a modernitat poètica una poesia superadora del romanticisme, del simbolisme, de Maragall i d'Ors, alhora que ha assumit perfectament tota aquesta línia de la tradició:

La poesia lírica és un combat, el més alt de l'esperit, com el de Jacob i l'àngel. És el combat essencial entre la inspiració, que és potencialment infinita, i el geni, que és característicament limitat. És el pur fenomen que els grecs anomenaven entusiasme. El combat és un ambient lliure, nu. El que en Maragall anomenava la “paraula viva” i el que l'Ors anomena “arbitrarietat”, enlloc poden bregar més poderosament que en aquest aire. I el dit símil de la batalla no vol dir que el triomf de l'un contrari senyali l'anorreament de l'altre, sinó que tot ço que en art sigui pacífic, tòpic, és sense vàlua, tant si té un aire d'incoherència il·luminada com si el té d'artifici preciós o eufuista; i només és valor i llevat immortal una nova batalla encarnissada del geni i la inspiració, els quals no viuen sinó entredevorant-se les entranyes; aital és el complement del mite romàntic de Prometeu.

Un petit amor —petit en el sentit de la condició obscura de l'enamorat i la qualitat humana de son foc— podrà conduir, si no a aquestes alteses, a la tèrbola indicació de son camí. I no gosant el poeta acabar de creure en la precisió de son

exemple poètic, posa aquestes ratlles explicatives enfront de son llibre, en declaració de son vot. Car és ben possible que en quant a la virtut de sa obra artística pugui dir, com de l'atzar de son amor, la paraula de Petrarca: *Scrissi in vento*.

Carner comença associant la poesia a la lluita de Jacob i l'àngel, una imatge que, com hem vist, esdevindrà un lloc comú de la poesia postsymbolista. Perquè, com mostra constantment el llibre, la poesia és un espai de tensions harmonitzades entre pols radicalment oposats: mutable i immutable, experiència i record, món i llengua, diversitat i unitat, vida i poesia. Aquesta darrera sorgeix de les infinites possibilitats del món concretades en la limitada capacitat comprensiva que permet la llengua com a instrument. Jacob, l'home, el límit, lluita contra l'àngel, l'inhumà, el sobrehumà, l'infinit, per assolir la llum i el coneixement. I és en la lluita que aconsegueix canviar radicalment i assolir un estat de consciència superior. La poesia és aquesta lluita amb el diví en què la llengua s'amplia per conèixer millor, per abastar més enllà del que el seu límit humà inicial feia possible. És la lluita entre l'àngel i Jacob. O, ja en termes de poètica clàssica, entre la inspiració «infinita» i el geni «limitat», perquè la inspiració, tal com la definí Plató a *Ió* i *Fedre*, i tal com apareix recurrentment en la poesia llatina, era el procés pel qual els déus influïen sobre el poeta, el posseïen momentàniament; mentre que el geni era la deïtat tutelar que presidia el destí d'una persona o lloc, per això en les poètiques classicistes i romàntiques era un terme que designava la capacitat creativa d'una individualitat concreta, determinada, limitada (LECOINTE, 1993: 217-230).

Carner anomena aquesta lluita «entusiasme» també en el sentit grec del terme. I és que etimològicament prové d'«en» i «theos», és a dir, de la idea de tenir un déu a l'interior. L'«entusiasme» fou teoritzat principalment per Plató per referir-se a la poesia en aquests termes:

els poetes no deuen el que fan a llur saviesa, sinó a un cert do natural o entusiasme, semblant al dels endevins i dels profetes; car aquests diuen moltes i molt belles coses; però no saben res del que diuen. [PLATÓ, 1931: 21]

En efecte, «els poetes lírics fan llurs belles poesies sense tenir el cap clar, ans només quan s'han donat a l'harmonia i al ritme, entren en l'entusiasme bàquic» (PLATÓ, 1928: 16). Aquest concepte, també sota la forma de «furor poètic» extreta del *Fedre*, fou clau entre les poètiques renaixentistes (GALAND-HALLYN i HALLYN, 2001; SOLERVICENS i MOLL, 2011). I no sembla una casualitat que Carner el recuperi just abans d'un esment a Petrarca, que assentà les bases de tal represa (LECOINTE, 1993: 236-240; GALAND-HALLYN i HALLYN, 2001: 114-115). D'aquesta manera actualitza i replanteja el

classicisme. Fa passar l'«entusiasme» dels grecs al Renaixement i als dos grans teòrics catalans de la poesia moderna, Maragall i Ors. L'arbitrarisme tal com el plantejà Ors suposava l'oposició radical a la teoria de la paraula viva de Maragall i les seves derivacions espontaneïstes (MURGADES, 1987: 33-35). La paraula viva comportava la defensa de les infinites possibilitats de la llengua al marge de tot control racional, l'assumpció lliure de la inspiració. Mentre que Ors plantejà el control arbitrari de la llengua, la necessitat de sotmetre-la a normes d'art per tal que sigui efectiva en una obra ben feta. Maragall i Ors encarnaven, doncs, en termes estrictament poètics, els dos pols extrems de la diversitat sorgida com a conseqüència de la crisi dels valors simbolistes, alhora que, per les seves teories, representen els dos pols en tensió de la creació poètica, la inspiració infinita i el geni limitador, el romanticisme i el classicisme, la divinitat i l'home, l'àngel i Jacob. La solució que proposa Carner no és l'aposta per un, ni per l'altre, sinó la necessitat de les dues opcions. D'aquesta manera, el poeta esdevé un cop més el garant no ideològic, no polític, no teòric, de la diversitat del món modern. Perquè la poesia no pot sorgir de l'aposta per un sistema de valors predeterminat, sinó de l'assumpció de la infinita diversitat. És només en la lluita dins d'aquesta que pot aparèixer la poesia. Qualsevol altra via resulta en el tòpic i l'estancament: «tot ço que en art sigui pacífic, tòpic, és sense vàlua». La poesia com a coneixement i valor permanent no pot sorgir del vencedor de la lluita —tant si venç l'il·luminat com l'arbitrarista—, sinó de la lluita mateixa. Per això *La paraula en el vent* sorgeix de tensions constants ja presents en un títol en què conviuen l'immutable, l'estable, la forma, «la paraula», amb la mutabilitat pura, l'inestable, l'informe, «el vent». Tal com ja ha estat apuntat (AULET, 1991a: 85), tota la teoria poètica que sustenta el llibre, doncs, és l'origen del que Carner acabà consolidant amb el nom de «teoria de l'ham poètic», vinculada explícitament a «l'alta nissaga hel·lènica» (CARNER, 1970, p. 55). En aquesta teoria, Carner rebutja Maragall, que tan sols és acceptat com a crida espontània inicial, com a pas previ a conciliar amb Ors. I és que, afirma, la inspiració neix a partir d'una paraula o un vers que apareixen espontàniament i sobtada —recollits de l'entorn, de la memòria, de la imaginació— però que obliguen a ser continuats en l'arquitectura d'un poema construït ja mitjançant el control racional per tal que tingui sentit en relació al mot o vers donats i que hi estigui a l'alçada. Heus ací el combat del poeta.

A més, la represa del concepte d'«entusiasme» comporta una associació del poeta al visionari —endeví, profeta, oracle o Jacob— de clara herència romàntica i simbolista que Carner troba la manera de reprendre i adaptar al món modern. En

poemes com «Romanç de la lluna clara» o textos teòrics com «La dignitat literària» Carner s'oposa a aquella imatge del poeta visionari per construir la del poeta home entre els homes igual a tothom. Però això no vol dir que la poesia hagi de ser un «esperanto social», hi afirma. Allò que condueix a l'«entusiasme» és una experiència vulgar que tothom comparteix. Per tant, tothom pot accedir-hi. El poeta no està especialment dotat, ni és un individu superior als altres per alguna mena de sensibilitat innata. Senzillament ha viscut «un petit amor», «la condició obscura de l'enamorat i la qualitat humana de son foc». Ha viscut una experiència comuna, però això l'ha encès. L'amor li ha indicat així el camí. Li ha provocat l'«entusiasme», el déu a dins, la lluita que és la poesia i que condueix al coneixement. De l'home comú neix així el poeta, una mena de semidéu, un Prometeu, però que és diferent del que s'erigí en mite recurrent dels romàntics. Primer, perquè no sofreix passivament que una àguila se li mengi el fetge, sinó que viu una lluita d'igual a igual, la de la inspiració i el geni «entredevorant-se les entranyes». Segon, perquè, en efecte, du la llum del coneixement als homes, però no és un coneixement superior als altres que aquests tenen i produeixen en diversos camps.

I és que, com hem vist, Carner estableix la poesia com a mitjà de coneixement modern diferent a les ciències empíriques però no en oposició i superioritat a aquestes sinó al seu costat i mateix nivell. Això el diferenciava del Romanticisme anglès —el Prometeu d'aquest era el del coneixement superior dut als homes, mentre que el de Carner és el d'un coneixement més dut entre els altres dels homes. La poesia produeix així un coneixement específic que neix dins mateix d'aquesta, en la lluita de l'«entusiasme», i, per tant, no pot ser repetit a manera de tòpic, sinó que tan sols pot ser continuat en una nova lluita, en un nou «entusiasme»: «només és valor i llevat immortal una nova batalla». La poesia, doncs, aporta un coneixement autònom que no pot parafrasejar-se en altres llenguatges. La poesia és només la forma que pren el poema concret. El poeta no deu el que fa a una saviesa prèvia ni ofereix res que pugui produir una saviesa posterior, sinó que dóna tota la seva saviesa en el poema, en una forma específica no intercanviable. És en aquest sentit que Carner reprèn el concepte grec d'«entusiasme»: «el poeta és una cosa lleugera i alada i sagrada, i no sap fer poesia fins que no esdevé amb el déu a dintre i el seny a fora i la raó lluny d'ell: mentre està en possessió d'aquest bé, és com tots els homes, incapaç de fer poesia i de vaticinar» (PLATÓ, 1928: 16). Plató exposa que Sòcrates agafà diversos poemes i demanà als seus autors que els expliquessin, però es trobà que no sabien fer-ho i que, per tant, no es pot aprendre res d'ells. Tota la seva saviesa existeix en els poemes que han escrit però ells

no en són, de savis. Per tant, arriba a la conclusió que deuen la poesia a l'«entusiasme», a l'esdevenir momentani «amb el déu a dintre». Si això, en Sòcrates i Plató, té una clara càrrega negativa contra els poetes —però positiva per a la poesia, que esdevé divina—, en Carner és tot al contrari. Als dos grecs els serveix per desacreditar el poeta en allò que, per Carner, l'acredita: que no és superior al comú dels homes, sinó que senzillament és un home que fa bé la seva feina mentre la fa —mentre lluita amb l'àngel—, com qualsevol altre —també requereix entusiasme qualsevol altra activitat artística, científica o tecnològica.³⁶¹ Però això no el fa savi en res més que en l'especificitat de la seva labor. «Em semblà», afirma Sòcrates segons Plató, «que dominava el mateix defecte entre els bons menestrals que entre els poetes: com que feia bé el seu ofici, cadascun es pensava ésser molt savi en les altres coses més importants, i aquest error obscuria llur saber» (PLATÓ, 1931, p. 21). Carner assumeix humilment que el poeta sap només de poesia, no pas d'altres coses més o menys importants. I que això, en el món modern, no és pas cap «defecte», sinó la conseqüència lògica de l'especificitat dels coneixements a què ha conduït la construcció d'una societat basada en la idea del progrés humà.

És precisament aquesta clara consciència que té del món modern el que l'ha conduït a escriure «En el llindar». El poeta sap que el seu art potser no és prou precís per adaptar-se a una realitat tan complexa i variable com la moderna —no acaba de «creure en la precisió de son exemple». Però que, en qualsevol cas, en aquesta res no perdura. Per això acaba afirmant que el poeta «quant a la virtut de sa obra artística pugui dir, com de l'atzar de son amor, la paraula de Petrarca: *Scrissi in vento*». I heus ací un final buscadament ambigu. En efecte, ja hem vist que al llarg del llibre l'amor és presentat com una força vital sotmesa a l'atzar i, per tant, voluble, incontrolable, fugaç. L'obra artística i la paraula, doncs, són, com aquest, llançats al vent en un món en canvi constant. Tanmateix, també hem vist que el sentit que el llibre acaba donant a aquesta frase és just el contrari: l'obra d'art, la paraula, llançada al vent és la més perdurable per tal com viatja en la mutabilitat pròpia del món modern per fecundar-lo d'estabilitat, unitat i perennitat. I la prova n'és aquesta mateixa frase de Carner. Reprèn unes paraules

³⁶¹ Justament això és el que va escriure anys després Paul Valéry en una coincidència amb Carner gens casual, sinó deguda al fet que els dos són clarament poetes al centre el postsimbolisme: «Un dia, algú em va fer saber que el lirisme és entusiasme, i que les odes dels grans lírics van ser escrites d'un cop, amb la rapidesa de la veu del deliri i del vent de l'esperit bufant en tempesta... / Jo li vaig respondre que de fet tenia tota la raó; però que aquest no era un privilegi de la poesia, i que tothom sabia que per construir una locomotora és indispensable que el constructor prengui el ritme de vuitanta milles per hora per executar el seu treball» (VALÉRY, 1957: 1337).

de Petrarca llançades al vent fa segles i que, en lloc de desaparèixer, són recollides ara per fecundar aquest llibre. Ho referma encara una altra ambigüitat. I és que Petrarca no va escriure mai aquesta frase exacta ni en aquest sentit (COLL, 1998: 37-38). En canvi, es va fer un fart d'escriure justament el contrari i de preocupar-se per la pròpia posteritat i per la dels clàssics que alimentaren tota la seva obra. Com en el contingut del llibre, doncs, la frase pren un doble sentit: les paraules al vent volen i s'esvaneixen, però si atribuïm la dita a algú tan conscient com Petrarca del fet que la seva obra perduraria, podem estar segurs que no va voler dir que les paraules escrites per ell desapareixerien en el no-res. Sinó tot al contrari, just el que diu *La paraula en el vent*. És una prova més del sentit que té aquest títol. Carner reprèn paraules al vent de Petrarca que al seu torn reprengueren les dels clàssics. I les reprèn aproximadament, ja que Petrarca no va escriure exactament aquesta frase, però ho podria haver fet, ja que en el seu *Canzonere* n'hi ha moltes de semblants: «forse Apollo si disdegna / ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami / lingua mortal presumptüosa vegna» (V), «scrivo in vento» (CCXII), «ma 'l vento ne portava le parole» (CCLXVII), «Mortal bellezza, atti et parole m'anno / tutta ingombrata l'alma» (CCCLXVI)... i això al marge que el tòpic de l'*ubi sunt?* és una constant dels seus escrits —i ja hem vist que Carner també el reprèn. En reinventar aquestes frases de Petrarca, Carner demostra que les paraules al vent perduren en el temps tot transformant-se.

Al pròleg de *La paraula en el vent*, doncs, trobem perfectament formulades totes les característiques establertes en la primera part d'aquest estudi com a definidores del postsimbolisme: la poesia és impersonal i col·lectiva, ja que l'experiència biogràfica personal és tan sols l'origen remot i comú de la lluita que produeix el món autònom de més enllà del llindar; la poesia és forma plena de sentit només és vàlida en la seva formulació específica; la poesia és la permanència de la tradició sempre vivificada, actualitzada; la poesia és un mitjà de coneixement; la poesia és en si mateixa una experiència vital, una lluita; la poesia planteja una harmonització de pols oposats que permeten percebre la unitat última del món, l'ordre sota el caos, l'amor sota l'atzar. Aquestes són les característiques del món que el lector trobarà després de traspasar el «llindar».

Aquest, de fet, acaba amb una associació entre el poeta de *La paraula en el vent* i Petrarca que enllaça perfectament amb el conjunt del llibre que segueix. I és que el seu altre gran model, a més dels romàntics anglesos, de la connexió amb els quals ja hem vist exemples, és Petrarca. També el *Canzonere* s'obre amb una «veu de recança» que,

des del final de l'experiència, es proposa parlar de l'amor. I qui en parla, tal com escriu Petrarca, és ja una altre home diferent del que va sospirar per amor. La seva veu poètica és la de l'home que ha sofert un canvi moral immens respecte d'aquell que era quan va viure allò que poetitza. Així com la veu poètica de *La paraula en el vent* és la de l'home que ha sofert un canvi existencial i psicològic immens respecte de tots els estats i jos poètics que parlen al llibre. Ambdós llibres són la poetització d'aquesta experiència en forma d'«història planyívola d'amor» —per dir-ho amb la definició que en dona Carner al pròleg. Una «història» que té els trets propis del temps en què ha estat viscuda i escrita en cada cas. Tant pel que fa a l'experiència de l'amor com a altres aspectes amb què aquesta és vinculada en tots dos llibres —la pàtria, l'amistat, la religió, la reflexió metapoètica. De fet, el *Canzonere* és considerat el primer poemari modern perquè inventa per a les literatures europees naixents el llibre de poemes divers i alhora unitari. La seva seqüència, com la de *La paraula en el vent*, no és narrativa però sí que manté la unitat per la recurrència a uns mateixos temes i motius, i per la construcció perfectament arquitectònica del conjunt, a la qual fa referència la de *La paraula en el vent*. En tots dos llibres el primer poema és en boca d'un home madur que presenta l'experiència viscuda que poetitzarà; el segon poema explica l'arribada de l'amor; el tercer succeeix en Divendres Sant; i la resta componen el transcurs d'un any —de fet, el *Canzonere* té 366 poemes— que va de primavera a primavera, d'infantesa a renaixement espiritual etern —tots dos comencen cantant l'«amor humà» en dia d'amor diví i, si Petrarca acaba cantant la Verge, Carner acaba cantant «La immortal». Des d'aquests punts comuns bàsics poden trobar-se molts altres aspectes compartits entre els dos llibres, sempre però diferenciats a consciència per la marca temporal de l'època en què foren escrits. Així, el jo líric del *Canzonere* també és un pelegrí en el sentit literal del terme, per la insatisfacció terrenal que l'allunya de la vida espiritual i en relació autobiogràfica amb l'autor, mentre que el de *La paraula en el vent* ho és, com hem vist, perquè es mou en el món modern, en la relativitat, la dispersió i el canvi constant que converteixen tot home modern en un pelegrí. També ambdues obres aspiren a llançar «la paraula vers Déu» —recordeu que aquest era un possible títol inicial de Carner—, però en sentit d'època: Petrarca acaba lloant Déu en sentit estrictament religiós, mentre Carner reflexiona sobre el funcionament perdurable de la llengua i l'amor universal en un món fungible. O, encara, si a *La paraula en el vent* predominen els poemes de tardor com a conseqüència de la reflexió que planteja sobre les relacions entre vida i formulació d'aquesta —només possible quan ja ha passat, en la calma, en la tardor—, per motius de

tipificació literària de l'amor i de reflexió moral també el jo líric del *Canzonere* afirma que «primavera per me pur non è mai» (IX). I tot això al marge que sonets de *La paraula en el vent* com «Relapse», «La mà imperiosa», «L'ajornament» i «El refús» deriven molt clarament de la dicció, les fórmules i els motius establerts pels sonets de Petrarca.

Tots aquests aspectes comuns no només volen dir que Carner reprèn Petrarca. En basar-se sobre el *Canzonere* per fer un cançoner modern, està obrint les portes a una relectura del llibre medieval que l'actualitzi. Després de *La paraula en el vent* pot llegir-se el *Canzonere* realment com un llibre actual, ja que pot interpretar-se el seu jo líric com un pelegrí en el sentit modern de la idea, pot rellegir-se el procés moral d'aquest en termes psicològics i existencials moderns, poden reconsiderar-se a la llum dels coneixements moderns les reflexions que planteja Petrarca sobre la relació entre vida i llengua, o bé pot considerar-se que dóna unitat a les tensions del món modern i que per tant té una funció eficaç dins d'aquest —no hi ha quedat obsolet, superat en termes de progrés. El poeta modern, especialment el postsimbolista, no és pas un arqueòleg o un historiador, sinó la consciència creativa d'un present que hereta el passat però també el modifica com si es tractés d'una altra forma de present. *Canzonere* i *La paraula en el vent* van lligant-se estretament i van modificant-se l'un a l'altre en una doble direcció temporal que contravé l'establerta com a típicament moderna. Allò que havia començat com uns poemes esparsos en fulls de diari i, per tant, fugaços, condicionats per la immediatesa moderna i el pas del temps, acaba esdevenint un sòlid edifici fermament arrelat en la tradició. Darrera de tot plegat hi ha una confiança en la humanitat absolutament oposada als valors simbolistes. Un poema de títol tan típicament decadentista com «Acabaments»³⁶² formula justament això tan radicalment contrari al decadentisme: que en el món dels homes no hi ha acabaments definitius per més que ho sembli. Així, després de l'amor «la vostra fe se n'és anada vana / dintre l'oratge, com un poc de boll»; mentre que la fe de l'enamorat «té la duresa viva del rostoll» i «resta fidel fins que no té esperança: / i com que no cobeja benaurança / l'ha de colgar l'arada per morir». Dues fes acabades i mortes. Tanmateix, boll i rostoll fan possible el gra de blat, origen de noves vides. De manera que la seva mort no és absoluta: el boll vola amb el vent, com la paraula que hi perdura; el rostoll retorna a la terra de la qual neixen noves vides. Els «acabaments», doncs, són certs i reals. Però no absoluts.

³⁶² Poema aparegut a *La Veu*, 25-XI-1913, p. 1.

I la poesia mateixa n'és una prova. Carner reprèn les paraules al vent de les tradicions clàssica —Sòcrates, Plató, els grecs, Petrarca, el Renaixement—, bíblica —Jacob i l'àngel—, romàntica —Prometeu, Wordsworth, Coleridge, Shelley— i simbolista —Baudelaire, Verlaine, Mallarmé—, i les actualitza per al moment que li toca viure en la societat moderna. Troba així el lloc que la poesia hi ha de tenir.

4. *Auques i Ventalls* (1914): el poeta postsimbolista en la ciutat moderna

Com ha quedat apuntat al començament del capítol sobre els «Rims de l'hora», un dels personatges que Carner situa al centre de les tensions socials modernes és el del badoc. Tal és el títol i el protagonista d'una prosa apareguda a *La Veu* l'11-VIII-1909 i recollida a *Les planetes del verdum*. El badoc hi és presentat com l'home que passeja per la ciutat, l'observa, en sap tots els secrets, en coneix els costums i els canvis, però no pren partit per cap dels aspectes que en configuren la immensa diversitat:

cada dia corren sos ulls beatament per les cases en construcció, per les anècdotes de carrer, pels kioskes, pels aparadors, pels autos. El badoc es meravella: tot ho aprofita. No és “chauvin” però guaita els soldats; no és clerical però guaita els enterros. Sos ulls guaiten i no conquesten. Sa mirada plana per damunt de les coses, i se n'allunya sense botí.

Més endavant, Carner inisistí en aquesta figura. El 24-IX-1914 ell mateix confessava a *La Veu*: «també tinc les meves estones i badoqueries de metafísica». I el 10-V-1923 publicava «Badoquejar», una prosa en què era el mateix autor el que s'identificava amb aquesta actitud d'una manera molt concreta:

us confessaré que em cal la gent. No tant per fer-me'n un espectacle, com per fondre'm jo mateix amb l'espectacle. No m'agradaria de passejar-me per Roma com un arqueòleg o per una petita ciutat alemanya com un filòsof. Una semblant fatuitat em resultaria inconfortable. Jo i la ciutat, és una cosa que no concebo. La ciutat i jo, és molt més enraonat. No vull ésser fatu, sinó innocent; badoc com en són a París els *parigots*, tafaer com en són a Venècia els venecians, aturadís amb mitges excuses com els ramblistes de Barcelona.

El badoc és com l'innocent o el bonhòmic, dues figures a les quals Carner l'assimila. Si aquí associa el badoc a l'innocent, en la prosa publicada el 14-VI-1923, «L'home feliç», fon el badoc i el bonhomiós en la figura de «l'home feliç», l'home que «no qüestiona, no critica. Veu només el caire bo de les coses». Aquesta és, a més, una figura clau en el recull *La creació d'Eva i altres contes* (1922), llibre on «el que veu la veritat de les coses és l'innocent, que no interposa entre els seus ulls i el seu entorn el fanatisme ni els prejudicis, com el pobre minyó mancat de seny de “La guerra”. O el bonhòmic, com el fumador de cigars que ens presenta al pròleg o el tertulià de “La cadireta”»

(CASTELLANOS, 1985: 60). Aquest bonhòmic del pròleg de *La creació d'Eva i altres contes* no és altre que el narrador del llibre. De fet, el següent recull de proses carnerianes es titulà, precisament, *Les bonhomies* (1925), prova de l'assimilació de la pròpia figura d'autor a la del bonhomiós.

I és que, en efecte, badoc, innocent i bonhomiós són, en l'obra carneriana, figuracions del poeta. Especialment del poeta enmig de «les ciutats populosos» —com diu «Badoquejar». Perquè el poeta en la ciutat moderna es comporta com el badoc innocent i bonhomiós. És un més entre els altres homes, amb la característica que no té personalitat. Precisament per això és capaç de fondre's en l'espectacle, d'assumir totes les personalitats dels altres, siguin persones, animals, plantes, objectes, paisatges, ciutats. Se n'omple i en coneix així la veritat perquè no en mistifica l'existència amb la pròpia personalitat, ni amb la pròpia ideologia, ni amb esquemes predeterminats. D'aquesta manera, el badoc es coneix a si mateix perquè, com hem vist que formulava *La paraula en el vent*, l'individu es coneix a través dels altres, observant l'experiència dels altres. El poeta no és l'arqueòleg ni el filòsof. Mira el món sense altra pretensió que la de mirar-lo obertament, conèixer-lo fins a allò que passa desapercbut a tothom —les «coses insignificants», deia «El badoc»; dóna «una importància exagerada a coses fútils», reblava «Badoquejar». El mira sense interessos aliens a l'observació mateixa i sense finalitats predeterminades. Aquesta és exactament la figura del poeta d'*Auques i Ventalls*: l'home que mira la ciutat moderna des de dins d'aquesta però sense participar de cap dels seus bàndols, sense limitar-se a una posició, a una personalitat o a la persecució d'un sol objectiu. És el poeta amb una veu impersonal i de valor col·lectiu pròpia del postsimbolisme. I és que, com hem vist, el poeta d'*Auques i Ventalls* apareix des de poc abans i es desenvolupa simultàniament al de *La paraula en el vent* al llarg dels anys 1911-1914. No es pot negar, doncs, que és el poeta que ja construeix el postsimbolisme. I resulta molt pertinent a aquesta poètica la seva identificació amb la figura del badoc. *Auques i Ventalls*, doncs, és un llibre amb molts trets propis de la poètica postsimbolista. Però el seu autor no va voler-lo formular plenament com a tal. I és que li manca una característica cabdal perquè pugui ser considerada una obra postsimbolista: no es construeix pas com un procés de coneixement. La seva estructura és molt lluny de la d'una obra com *La paraula en el vent*, malgrat que molts poemes d'un llibre no desdiuen gens de l'altre —i ja hem tingut ocasió de comprovar-ho. Com ha quedat apuntat al principi del capítol anterior, sembla una operació del tot conscient el fet que Carner publicà aquests dos llibres de manera gairebé simultània. Uns mesos

abans *Auques i Ventalls* per tancar tota una etapa de la poesia catalana des d'una mirada ja posterior, postsimbolista; i uns mesos després *La paraula en el vent* per inaugurar una nova etapa, l'aposta definitiva per la poesia lírica entesa com a postsimbolista.

El mateix Carner va establir a consciència lligams explícits entre *Auques i ventalls* i la prosa «Badoquejar». Molts dels elements ciutadans que propicien els poemes d'aquest llibre —l'anunci lluminós, el rètol, la proclama política, el tramvia, etc.— són presentats en la prosa posterior com atraccions inevitables per a l'innocent, del qual fomenten la badoqueria:

A les ciutats populoses, altrament, hi abunden les institucions per al foment i l'explotació de la innocència. Aquí teniu les vitrines de les botigues, les bandes militars, el bon redós de les places porticades, els anuncis lluminosos, l'edícola o quiosc de diaris, els cafès plens de murmuris, de música i de miralls, les rues d'automòbils, les façanes brillants dels teatres, els tramvies que dringuen, els manifestos polítics i cartells electorals, les goles badades de les estacions i els metropolitans, les obres d'esventrament d'un carrer...

I segueix una explicació molt clara de les intencions dels poemes d'*Auques i Ventalls*:

Tot això us escalfa el cor. Intimeu amb la llum i amb el moviment. Però totes aquelles coses no us plauen pas en si mateixes. Us plauen perquè són escenari de gent, o pretext o indici de densitat. La multitud és una cosa exhilarant. Certament, la seva generositat pesa més del que pesaria, sumada, la mesquinesa individual de tots els seus components. Posat en una riuada d'homes, l'admiració, l'entusiasme, la curiositat, la indignació són coses fresques, sobtades, infinitament comunicables. L'home sol no vibra.

Heus ací els motius pels quals el poeta necessita perdre la seva individualitat, petita i mesquina, per esdevenir veu de la col·lectivitat en totes les seves contradiccions, alegries, rareses, comportaments, etc. «Enmig dels altres», continua «Badoquejar», «hom viu una mica de llur vida, hom surt de la limitació patètica de la seva individualitat». *Auques i Ventalls* no és pas un llibre de constatacions poètiques realistes, sinó l'anàlisi humana de l'ànima dels ciutadans moderns. No hi parla el ciutadà poeta privilegiat, sinó el badoc sense personalitat que, per això, adopta la de tota la col·lectivitat i acaba coneixent la de l'individu comú.

És evident que aquesta concepció del poeta com a badoc en la ciutat moderna té l'origen en Baudelaire i el simbolisme, en la tipificació que van fer de la figura del *flâneur*, alhora que la contradia obertament —un altre aspecte que la fa tan adequada al postsimbolisme. El *flâneur*, l'home que passeja per la ciutat sense objectius determinats, distraient-se i observant, és una figura específicament moderna sorgida en el París de mitjan segle XIX amb la construcció dels passatges i els bulevards. Baudelaire s'hi identificà i el convertí en la veu de molts dels seus poemes. Construï la figura del

flâneur com a artista que es meravella davant la realitat moderna i és capaç de transformar-se en l'altre i fins d'empatitzar amb objectes o animals (BENJAMIN, 2008: 145-147). En aquest punt, el contacte amb el badoc carnerià és evident. Tanmateix, el *flâneur* de Baudelaire actua com a tal per diferenciar-se de les masses que observa. El fet de ser un *flâneur* el singularitza, l'individualitza. No deixa mai de ser ell mateix fins i tot quan és l'altre. Baudelaire ho explicà així a *L'artista de la vida moderna*:

La foule est son domaine [...]. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi: voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito. [...] l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive. [BAUDELAIRE, 1980: 795-796]

Aquest és el *flâneur* baudelairià. L'home que no perd mai la consciència individual i que reflecteix la diversitat de vides del món modern des d'un jo irrenunciable, indissoluble. S'amaga al món, però sempre n'és el centre: ni s'hi dissol, ni l'esdevé. No opta mai per concebre «la ciutat i jo», sinó que sempre es mou a partir de la fórmula «jo i la ciutat». En la poesia de Baudelaire, es troba, a més, dins una forma d'art bastida com a refugi individual per separar-se de la col·lectivitat —per això el passatge acabat de citar continua retratant l'artista com a despert entre adormits— i que erigeix en figura heroica el marginat social —el captaire, els drapaires, l'assassí (BENJAMIN, 2008: 157-174). Els seus poemes en prosa *Le Spleen de Paris*, sorgits precisament «de la fréquentation des villes énormes», «du croisement de leurs innombrables rapports» (BAUDELAIRE, 1980: 161), presenten el poeta com a solitari estranger sense família, amics ni pàtria. Es passeja per la ciutat vivint la vida dels altres, però no pas amb l'objectiu de comprendre'ls, d'esdevenir-los, sinó amb el de construir-se una forta personalitat individual diferenciada. Així, a «Les fenêtres» explica que observa la gent dins les seves cases, n'inventa la història —o, millor, la «llegenda», afirma— i la viu a fons com si fos la pròpia. Després,

je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz vous: "Es-tu sûr que cette légende soit la vraie?" Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis? [BAUDELAIRE, 1980: 198]

En definitiva: «jo i la ciutat». Tal és la figura del *flâneur*, extremada en Baudelaire però present en tota la segona meitat del segle XIX com a oposada a la del badoc. Ho assenyala ja el 1858 Victor Fournel (citada per BENJAMIN, 2008: 161-162):

Al *flâneur* no se l'ha de confondre amb el *badaud*; cal advertir un matís en aquest cas ... El simple flâneur està sempre en plena possessió de la seva individualitat; la del *badaud* desapareix, en canvi, ja que és absorbida pel món exterior ..., que l'embriaga fins a l'oblit de si mateix. Sota la influència de l'espectacle que se li ofereix, el *badaud* es converteix en un ésser impersonal; no és ja una persona: és tan sols públic, multitud.

El *flâneur*, en efecte, es fa un espectacle de la ciutat i, en Baudelaire, no hi troba l'alegria acompanyada, sinó el misteri, la marginació i l'horror. Es converteix en el pol oposat al badoc carnerià, el poeta impersonal que considera que «l'home sol no vibra» i que allò que ha de fer el *flâneur* és fondre's en els altres per sortir «de la limitació patètica de la seva individualitat», no pas separar-se de la col·lectivitat per construir-se aquesta limitació. El poeta necessita dissoldre's en els altres perquè, encara que vulgui fingir-ho, no està sol i és gràcies als altres —no pas negant-los, sinó coneixent-los— que podem aprendre com som. Tal és un dels grans canvis que es produeixen entre la poesia simbolista i la postsimbolista. De fet, ja hem vist les diferències que hi ha entre «À une passante», un poema exemplar de la concepció baudelairina del *flâneur*, i «La bella dama», un poema exemplar de la concepció carneriana del badoc, explícitament derivat de l'anterior i que el contradia. Però és que aquest darrer poema també fa referència explícita a un altre de la seqüència de *Les flors del mal* titulada «Tableaux parisiens», aquella en què el poeta fa el *flâneur* per París. A «L'amour du mensonge» es creua amb una bella dama entorn a la qual basteix un ideal que, en acabar, confessa que potser no es troba en aquesta dama:

Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques,
Qui ne récelent point des secrets précieux;
Beaux écrins sans bijoux, médaillons sans reliques,
Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux!

Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence
Pour réjouir un coeur qui fuit la vérité?
Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence?
Masque ou décor, salut! J'adore ta beauté.

[BAUDELAIRE, 1980: 73]

El poeta *flâneur* sap que adora una mentida però li és igual. És més: defuig la veritat i busca aquesta mentida, l'aparença, «màscara o decoració», on troba bellesa suficient per

sentir-se joiós. Si no fos pel to i la perspectiva del jo poètic, podria semblar que «L'amour du mensonge» ve a dir el mateix que «La bella dama», on es proposa estimar un ideal que se sap mentida i que supera la realitat material immediata. Però precisament l'oposició radical entre les formes dels dos poemes ja indica que Carner ha volgut escriure el poema més contrari possible al de Baudelaire. Aquest parla d'un ideal que l'extreu de la realitat per dur-lo molt més enllà a ell com a individu. Un ideal que, com que el jo sap que és només una falsa aparença, l'aboca al vertigen de la buidor infinita. Serveix per expressar «una enyorança del sobrenatural i un anhel vers el suprasensible» que separa l'individu de l'entorn, la veritat, la realitat, el col·lectiu humà. Al pol oposat, Carner es dirigeix al seu entorn, als homes que l'envolten. La seva dama, en tant que ideal, també es mostra una aparença que apunta «a l'infinit». És una mentida conscientment construïda com a tal. Perquè aquesta és la manera com la cultura humana s'ha relacionat sempre amb la realitat. Tanmateix, això és el que apunta Carner: que aquest ideal és una forma de relació directa amb la realitat, que ha de servir per seguir el camí cap a un món millor. La mentida, en Carner, no és una manera de trobar el propi ideal de bellesa, sinó un camí cap a la veritat. Ho mostra molt clarament un «Plany» de *La paraula en el vent* que ja hem trobat a *La Veu* i que també es contraposa explícitament a «L'amour du mensonge»:

Si ella fos només una mentida bella,
si ella fos només un somni del matí,
al capdavall del cel potser, com una estrella,
o com un averany al fons de tot de mi,
llavors, foscament, viuria sols per ella,
tancat mon finestral amb l'heura del destí;
i sempre dins ma nit seria meravella
i ja cap veu del món no la podria occir.
Si ella fos només la boira de ribera,
les gotes de ruixim que saben els esculls;
si ella fos només l'esparsa volandera,
seria veritat i joia de mos ulls.
Però com ella riu i canta i fa sa via,
vet-el-aquí l'engany i la melancolia.

Heus ací totalment desmuntada la mentida de Baudelaire. Pel poeta francès tot és molt fàcil perquè l'estimada és «només una mentida bella» que ha inventat ell i això no li importa. Viu tancat amb un destí predeterminat —i, de fet, així comença la secció «Tableaux parisiens», amb el poeta afirmant que «fermerai partout portières et volets / Pour bâtir dans la nuit mes féeriques palais» (BAUDELAIRE, 1980: 60). En canvi, Carner empra aquesta mentida per recordar que no és oposada a la veritat sinó que hi està

estretament lligada; que, per tant, no pot escollir-se entre una o altra; que la «mentida» no pot ser mai una «veritat» autònoma i completa. Carner empra la «mentida» per apuntar cap a la «veritat» que hi ha més enllà: empra la poesia per apuntar cap a la vida que se li escapa. En l'«engany» sent la «melanconia» per la vida. De manera que les presenta indissociables, no pas com a pols oposats que poden prescindir l'un de l'altre. Igual com l'individu no pot construir-se una mentida pròpia al marge de la col·lectivitat. És en aquest sentit que «La bella dama» de Carner acaba, també ben contràriament a «L'amour du mensonge», amb un consell als constructors del futur col·lectiu:

Anem a peu, poetes, que les beutats mai són
en el tramvia on hom s'enfila.

Jovent, oh tu qui cerques la joia o el renom!
no siguis mai fantàstic, que el dol et colpiria.
Totes les esperances de l'avenir són com
la bella dama del tramvia.

Carner aconsella als poetes que siguin badocs i als joves que no siguin «fantàstics», és a dir, que no singularitzin la seva individualitat. Al cap i a la fi, si el que volen és la joia o la fama, són coses que només poden assolir-se formant part de l'entorn i intentant condicionar un futur millor assenyalant les esperances que poden conduir-hi. L'amor a la mentida de Baudelaire és una forma de separar-se del món real i veritable, el món que comparteixen els homes amb les seves mentides i les seves veritats; l'amor a l'ideal de Carner és el camí d'integració a la col·lectivitat i de construcció d'un món millor per a aquesta.

Amb la figura del badoc, doncs, Carner reassigna la poesia al centre de la societat moderna. L'extreu de la marginalitat simbolista a partir de la connexió, de nou, amb el Romanticisme anglès. Perquè el badoc que perd la personalitat per fondre's en la col·lectivitat connecta amb el que Keats teoritzà com a «Capacitat Negativa» del poeta (KEATS, 1977: 43), la capacitat de no tenir personalitat per tal de poder-les tenir totes. Es tracta d'una idea clau de la poesia contemporània, especialment reivindicada a partir del postsimbolisme en les teories d'Eliot, que l'empra com a base per al ja esmentat «Tradicció i talent individual» (ELIOT, 1964: 100-101). Carner, com ja hem vist a través de la lectura dels «Rims de l'hora», és un dels més grans exemples moderns d'aquest tipus de poeta impersonal, amb plena capacitat negativa, que s'identifica amb tot i tothom fins a esdevenir allò altre o els altres (SULLÀ, 1995).

Auques i Ventalls, doncs, és un llibre que sorgeix com a clara resposta a la crisi dels valors simbolistes situant-se a la base de la nova poètica postsimbolista —a partir,

certament, d'algunes teoritzacions artístiques potenciades pel Noucentisme— però sense voler realitzar-la del tot. El poeta badoc de la ciutat moderna s'hi fon en la vida col·lectiva per tal de representar-la i comprendre-la en allò que té d'humà, de compartit. És per això que, com ja hem vist, allò que articula el llibre i li dona unitat és el cicle de costums ciutadans. El calendari convencional pel qual es regeixen els treballs, les tradicions i les relacions socials en la ciutat moderna marca el pas del temps dins del poemari. Assumeix així una temporalitat lineal progressiva que, tanmateix, com que segueix un calendari que es repeteix a manera de cicle anual, queda presa en una formulació circular atemporal. Un cop més, les concepcions més típicament modernes del temps queden assumides en la seva condició de paradoxals respecte de les concepcions temporals de la literatura, la llengua i la cultura humanes —que es realitzen en el cicle, la repetició, les temporalitats múltiples i multidireccionals.

A més, com hem vist que succeïa en diversos poemes de Carner i és candal en tota la poesia moderna, aquesta voluntat d'elaborar poèticament la vida col·lectiva és empresa des d'allò que té d'específic la poesia: la forma. El títol del llibre ho indica de manera evident. El poeta badoc es fon en la vida col·lectiva a través de la forma poètica. Per això el conjunt del seu llibre pot ser denominat sinecdòquicament amb els termes «auques i ventalls», dos models poètics populars que hi són emprats juntament amb d'altres —romanç i cançó. Amb tot, tant les auques com els poemes escrits en ventalls, els romanços i les cançons han tingut, especialment des del romanticisme, reelaboracions cultes. I a *Auques i Ventalls* són practicats al costat de formes d'origen clarament culte com el sonet o la tercina. Això demostra el que ha quedat apuntat: el títol és una sinècdoque del conjunt per indicar que el poeta es fon en la col·lectivitat en allò que té de més específic la tasca que el defineix.

Per reblar-ho, el llibre s'obre i es tanca amb referències explícites a la poesia. «Nit de gener a Barcelona»,³⁶³ el primer poema, inclou, entre altres personatges ciutadans, «un músic» que «diu: —Una novella / cançó m'acut. Seré immortal!». Tot seguit, les «Cobletes apel·lades a la veïna»,³⁶⁴ presenten aquesta figura en tant que ideal «sublim / com la Poesia». La veïna és, fins a cert punt, com la bella dama del tramvia. És una imatge sempre fugissera, diversa, inconstant, que, precisament per això, incita l'home a construir un ideal unificador de la dispersió de l'experiència quotidiana —de fet, no hi ha dubte que la imatge que el poema dona de «la veïna» es construeix sobre

³⁶³ Aparegut a *La Veu*, 9-I-1913, p. 1.

³⁶⁴ Aparegut a *La Veu*, 16-XII-1912, p. 1, i, de nou, el 23-XII-1912, p. 1.

l'experiència del contacte amb diverses veïnes. En correspondència amb aquest inici, el penúltim poema del llibre, «Nova cançó del desembre congelat»,³⁶⁵ presenta la col·lectivitat catalana renascuda en la poesia, una cançó popular ressuscitada en una cançó culta que es planteja obertament com un poema que dóna forma al viure compartit de la ciutat. El poeta recull la música de la ciutat, la llengua i les tradicions col·lectives —inclosa la presència d'«un poeta de pocs anys» que, davant l'espectacle de la ciutat, «sent una tendresa d'or / que li entra dins el cor». I en fa poemes que n'il·luminin l'existència: «Dins el pis entenebrat / s'ou la cadenera; / és la roba en el terrat / tota falaguera; / toca un pobre el cornetí, / i en la fronda del jardí / el raig d'aigua clara / hi és una alimara» —imatge paral·lela a la del primer poema, on els reflexos de l'aigua de la pluja il·luminaven la ciutat. Tot seguit, el darrer poema, «El rústic villancet»,³⁶⁶ és una cançó popularista que manifesta la voluntat que el gènere exalti el sentiment d'unitat nacional entre la col·lectivitat catalana: «Al·leluia, vianants! / Al·leluia en nostres cants! / Al·leluia, catalans! / Al·leluia!». Allò que en el primer poema eren personatges dispersos per la ciutat, per virtut de la poesia ha esdevingut, en els dos darrers, una col·lectivitat unida. D'aquesta manera, a més, queda clos el cercle que situa en l'atemporalitat de la forma poètica les formes de vida fugaces de la modernitat. El músic, el poeta, no serà «immortal», però sí que ho serà la seva cançó — la melodia, l'aportació lingüística que faci— situada al cor de la societat d'on ha sorgit. En aquesta, la poesia, com a paraula en el vent que és, té el do de renéixer —en el sentit que formulava la conferència «L'èxit i la immortalitat». Justament això, renéixer, és el que hi fa la tradició popular, tal com indiquen el títol del llibre i diverses declaracions esparses del poeta —per exemple, quan al final de «Romanç de l'aparició i bateig d'una canetenca» afirma que «fa un romanç d'aquesta història / per poder cantar la gent».³⁶⁷ Ho mostren, també, els poemes que l'obren i el tanquen. La «Nova cançó del desembre congelat» és el renaixement d'una cançó de llarga tradició popular (AMADES, 2009: 29-30) que, a més, Carner ja empra en el primer poema. Si en aquest la nit de gener a Barcelona és «primaverat», la lletra d'«El desembre congelat» presenta aquest mes retirant-se i en expectació de la primavera, l'«abril de flors coronat», «el mes de maig» «sense ser encara». En ple hivern floreix la primavera com «en una mitjanit / ve el sol» perquè neix Crist (AMADES, 2009: 99-100).

³⁶⁵ Aparegut a *La Veu*, 23-XII-1912, p. 1.

³⁶⁶ Aparegut a *La Veu*, 26-XII-1912, p. 1.

³⁶⁷ Poema aparegut a *La Veu* els dies 2 i 3 de setembre de 1913.

Això ens du a l'altre aspecte estructural del llibre que planteja aquesta idea del renaixement constant de la paraula dins de la col·lectivitat —i que l'acosta molt més del que pugui semblar a *La paraula en el vent. Auques i Ventalls* comença en el mes de gener i acaba en el de desembre. Tanmateix, pot dir-se que va de primavera a primavera, de renaixement a renaixement, perquè la «Nit de gener, a Barcelona» que l'obre «és una nit primaveral» en què tot just ha nascut «l'infant anyal». Mentre que la «Nova cançó del desembre congelat» i «El rústic villancet» que el tanquen també fan referència a la primavera i anuncien el naixement de Crist i, per tant, el renaixement de la humanitat redimida i el renaixement de l'ànima després de la mort. És per això que la nit d'«El rústic villancet» torna a ser una nit d'hivern més aviat primaveral: «una flor s'ha esbadellat, / tot belant juga el ramat / amb la rossa macaruia. / Al·leluia, cor lassat!». Un cop més, doncs, es mostra així que la temporalitat de l'home, la de la societat, la de la seva llengua comuna i la de la poesia no estan estrictament sotmeses a la que caracteritza la societat industrial.

Aquesta posició literària que fa explícita l'estructura del llibre és la que Carner exposa en el pròleg. Ja hem vist que hi presenta els poemes sotmesos al progrés modern, com «flors de paper diarístic» que en un futur tan sols tindran «interès arqueològic». Perquè, afirma, «és de creure que els venidors tindran la gentilesa de considerar-hi dues senyalades característiques del nostre temps, que és possible que el datin», el llibre. Les dues característiques són: a) la defensa de «l'ofici» que permet a l'artista parlar de les coses més quotidianes i, doncs, lligar-se al seu entorn social contra la teoria de «l'art per l'art» però fer obra perdurable; i b) «un insistent civilisme» que dóna a la poesia una funció de servei al ciutadà modern, ja que ofereix una comprensió de les condicions de la seva existència. Carner demostra d'aquesta manera la consciència amb què se situa en l'evolució històrica del gènere poètic. Aquests dos trets que ell mateix ressalta marquen, d'una banda, una radical oposició al simbolisme; de l'altra, les concepcions literàries que han fet possible la integració del poeta en el Noucentisme; i, finalment, la manera com emergeixen en aquest context noucentista i d'oposició al simbolisme alguns dels trets bàsics de la poètica postsimbolista —la voluntat de convertir la poesia no en una activitat marginal de la societat, sinó en un valor col·lectiu. A més, però, no es pot oblidar que Carner també concep la poesia com un art autònom al marge del progrés humà. Ho fa explícit la valoració de «l'ofici» que permet transcendir les qualitats fungibles del present històric poetitzat, permet «una elevació de nivell» dels temes que tracta. Aquests també són extrets de la caducitat per l'estructura circular en que els situa

Auques i Ventalls que, d'aquesta manera, contradiu les concepcions temporals progressives que en limitarien l'interès futur a una simple runa arqueològica.

Altrament, aquest valor col·lectiu que atorga a la poesia —aquesta voluntat que «la nostra visió, amb tota la seva temporalitat» respongui «a un entranyable sentit catalanesc»— és el que fa que el pròleg s'obri amb una crítica a Jaume Barrera:

Aquestes inspiracions estantisses, esplais gairebé involuntaris, cantarelles trivials, flors de paper diarístic, són noresmenys volgudes de llur modest autor. Rau la saviesa —sigui'ns permès de dir-ho, maldament se'ns enfurismi aquest llòbrec pedant Jaume Barrera, fanal de *El Correo Catalán*, qui ignora el recte ús del *doncs* i del *qual*— ... rau la saviesa no pas en glorificar-se i inflar-se la boca de ço que es té o es creu tenir, però sí en contentar-se'n humilment, escondidament i amb ànima pura.

Ja hem vist que Carner havia publicat poemes satírics contra el tradicionalisme carlí perquè representava una autèntica oposició al programa de modernització del Noucentisme, i a la modernitat en termes generals. El diari portaveu d'aquests sectors socials i polítics era *El Correo Catalán*, escrit prioritàriament en espanyol, tot i que també donà entrada a l'ús del català. Jaume Barrera era un dels homes forts d'aquest diari. Hi escrivia habitualment i quan, des del 15 d'agost de 1912, començà a publicar-s'hi la «Pàgina Literaria de “El Correo Catalán”», en fou el director. Era una pàgina bilingüe amb molta presència de literatura religiosa, medieval i dels segles XVI i XVII, mirada principalment des de les concepcions historicistes del segle XIX —la influència de Milà i Fontanals o Menéndez Pelayo s'hi fa palesa en les lloances que se'ls dirigeixen repetidament. N'ocuparen números gairebé sencers Kempis (15-IX-1912), Cervantes i els «místicos castellanos» (10-X-1912), «La Bíblia en català» (17-X-1912), la traducció de la *Divina Comèdia* feta per Andreu Febrer (27-II-1913), Joan Roís de Corella (13-VI-1913), Isabel de Villena (14-VII-1913), etc. Per bé que donà veu a tota mena d'obres: des de les d'escriptors modernistes com Rusiñol, Vinyes o Carrion, als noucentistes, passant pels populars com Capdevila o Malagarriga, i per una forta presència de Valle-Inclán. En general, feia bastant evident que *El Correo Catalán* i *La Veu* representaven projectes antagònics —ben sovint es llançaren sagetes enverinades l'un contra l'altre.³⁶⁸ Tanmateix, ambdós eren projectes estretament vinculats al catolicisme que pretenien incidir al petit món de les lletres catalanes. Això provocà certs punts de contacte, com la presència de Llorenç Riber o Torras i Bages en ambdós fronts.

³⁶⁸ Vegeu, a tall de simple exemple: [sense signar], «Floretes catalanistes», *El Correo Catalán*, 9-X-1912, p. 1; o bé A. M. RIBÓ, «Orientaciones novecentistas», *El Correo Catalán*, 10-X-1912, p. 2.

O la del mateix Carner, de qui *El Correo Catalán* també publicà poemes.³⁶⁹ Alguns articles de la pàgina literària d'aquest diari lloen les noves institucions culturals catalanes i la recuperació de la llengua; reconeixen l'altíssim valor de la gramàtica de Fabra i les normes de l'IEC —per bé que hi són discutides i, en alguns casos, rebutjades—; o bé donen per bona la construcció noucentista de la tradició poètica catalana en parlar de «los poetas del ciclo carneriano, innovadores meritísimos y promotores de una transición poética que ha llevado al frente al nunca bien alabado José Carner, marcando una nueva época, la post-verdagueriana». Per bé que els models que proposen més insistentment tendeixen a ser els que busquen un «alejamiento premeditado» d'aquests «cultos poetas a quienes hemos convenido en llamar civilistas».³⁷⁰ De fet, el màxim model a seguir que proposava Barrera mateix era Verdguer:

Distingim a Catalunya entre la poesia renaixementista [*sic*] anterior a Verdguer i la postverdgueriana. Aquesta, en ses dues tendències més marcades, la d'En Maragall i la d'En Carner, ha sofert el blasme i les ires tronitnants [*sic*] dels devots de la vella escola, no precisament de la de l'autor dels “Idil·lis”, i la gent vella ha retretes grans caigudes i incoherències de les primeres temptatives de civilisme poètic de l'autor de “La Vaca Cega” i del “Verger de les galanies”. [...] Verdguer complementa genialment la vella escola i ell mateix, amb les no prou estudiades renovacions dels seus “Aires del Montseny”, apar que tendeix a anunciar una nova forma de poetització emotiva i espontània, més curosa del ritme intern que de la musicació externa, com en En Maragall; refinada en el lèxic, no sempre digne de l'ansor [*sic*], i depuradora de la consonantació fonètica com en En Carner. Car a Catalunya, el gran defecte dels poetes més o menys *minores* és estada la fal·lera de la consonantació gràfica, gran estigma dels qui solen cridar més fort.³⁷¹

Així, en proposar-se parlar dels «Poetes d'ara», Barrera en destaca el frare franciscà F. Iglesias, sobretot perquè, al pol oposat de la imatge del poeta noucentista, «posa a contibució la pròpia vena poètica més que els preceptes i miraments del rimador qui cerca en l'art més que en la natura la font de la pròpia inspiració».³⁷² No deuria ser casualitat que retirés el títol de «príncep dels poetes» amb què tot just llavors, a partir de

³⁶⁹ Per exemple, amb motiu dels Jocs Florals de 1913, en què guanyà el Premi Fastenrath per *Les monjoies*, se'n copia «Trasmudança» (*El Correo Catalán*, 5-V-1913, p. 5) i la «Balada de l'Alta Naixença del Rei En Jaume» (*El Correo Catalán*, 5-V-1913, p. 6). O bé se'n publica la traducció a l'espanyol de «Las cerezas ingenuas» (*El Correo Catalán*, 15-VIII-1913, p. 5).

³⁷⁰ Respectivament: B. DE VALLVIRENT, «Els “Estudis Universitaris Catalans”», *El Correo Catalán*, 1-XI-1912, p. 6 (inclou, però, com el citat «Orientaciones novecentistas», una crítica a Eugeni d'Ors, autèntica bèstia negra dels redactors d'*El Correo Catalán*); J. DE BELLESGUARD, «L'obra d'en Pompeu Fabra», *El Correo Catalán*, 15-XI-1912, p. 5-6; PIMENTEL, «Al rededor de unas normas», *El Correo Catalán*, 30-VII-1913, p. 5; B. DE VALLVIRENT, «Poetas de ahora. VIII. Mosén Antonio Navarro», *El Correo Catalán*, 25-X-1912, p. 6.

³⁷¹ J. BARRERA, «La poesia catalana a València», *El Correo Catalán*, 30-VII-1913, p. 6.

³⁷² J. BARRERA, «Poetes d'ara», *El Correo Catalán*, 17-II-1914, p. 6.

1911, ja s'al·ludia a Carner (AULET, 1991a: 60-61; 2011: 11), per atorgar-lo a un indiscutible Ausiàs March.³⁷³

Les diferències entre aquests dos fronts, doncs, eren insalvables. Carner en deixà testimoni al seu epistolari (CARNER, 1994: 103) i ho posa de manifest en el pròleg a *Auques i Ventalls* en contraposar la pròpia poesia, caracteritzada per l'adequació als temps moderns, a Jaume Barrera i *El Correo Catalán*. No era una contraposició d'origen estrictament polític. Barrera mateix escrivia poesia. Una poesia que expressava una ideologia radicalment diferent a la de Carner i que es realitzava en termes antitètics a la d'aquest. Pot comporvar-se quan, amb motiu de la setmana santa de 1913, el 20 de març, *El Correo Catalán* publica «Divendres Sant» de Carner, un poema escrit amb la senzillesa aparent que caracteritza l'obra de l'autor —i que acabaria recollit a *El cor quiet*—, al costat de «“Terra tremuit”» de Barrera, un poema en espanyol, de retòrica florida i pomposa, pedant i mancat de tota humilitat. Són dos poemes que ens donen la imatge de dos poetes contraposats en els termes que recull Carner al pròleg d'*Auques i Ventalls*.

Aquests antagonismes irreconciliables s'accentuen definitivament quan Barrera copia el projecte dels «Rims de l'hora» a *El Correo Catalán*. En efecte, amb el pseudònim Quirze d'Oliva —que ja havia emprat des d'anys enrere i li ha estat tradicionalment conegut (vegeu MANENT i POCA, 2013)—, entre el set de maig i el vint-i-vuit de juny de 1913, signà en aquest diari diversos poemes sota la rúbrica «Rims del dia».³⁷⁴ Són una imitació descarada dels «Rims de l'hora» de Carner però escrits sovint per atacar-lo a ell i al seu entorn. El primer ja és una crítica contra Romanones i contra la Lliga:

En Romanones poc a poc
i tot burlant el Parlament,
va fent, va fent;
i ranquejant: trip-trap, trip-trop,
va fent el joc.

[...]

En Romanones poc a poc
i fins davant del Parlament
farà el seu joc
mansuetament;

³⁷³ J. B.[ARRERA], «Els germans Miquel Stela i el Magnífic Comenador Stela», *El Correo Catalán*, 15-VIII-1913, p. 6.

³⁷⁴ Aquest és el període en què la secció apareix de manera continuada. Posteriorment, Quirze d'Oliva continua signant alguns «Rims del dia», però ja de manera molt discontinua (5-I-1914, 3-III-1914, 9-III-1914, 18-VI-1914, etc.). Tampoc no es pot descartar que n'aparegués algun abans del 7-V-1913.

i quedarà tan descontent
el pobre Prat
com En Cambó
i haurà pujat tant la calor
que deixaran
la seva Man-
comunitat
per la tardor.

¡Quina calor!

Els poemes que el seguiren no van desdir d'aquest. Expliquen anècdotes i pensades sempre fent molt evident que són poemes simplement ideològics. Fins al punt que molts exposen l'oposició de l'autor a les normes ortogràfiques promulgades per l'IEC aquell mateix 1913. El poema del 30 de maig es dirigeix directament a Prat de la Riba per dir-li:

Mes vós, senyor President,
sereu molt més eloqüent
en el vostre bell discurs
ple de retòriques formes,
usant més bé tots els "llurs"
i amb les *i i* de vostres "Normes"
i direu al Sant Patró
de Catalunya: —Senyor:
aquí teniu vostra espasa
per occir brivies i dracs;
defenseu aquesta Casa
contra tota llei d'atacs
de les aranyes disformes
i ajudeu-me amb vostra mà,
a fi d'imposar les "Normes"
que jo vaig fer rubricar
i a les quals he fet reclam.
Sant Jordi! Firam, firam!

Barrera no acatava les normes i es burlà dels usos lingüístics de Carner i Ors als «Rims del dia» 18-V-1913:

Lexicologia en redolins

—
(Raure, llatí: radere)

EXEMPLES FOLLS

Encara que el framenor
il·lumini els exorbats,
mogui coixos i baldats
—per un celestial favor—
en consemblant obra pia
no *rau* perfecta alegria.

Josep Carner

qui firma les “Normes”.

Oh corbates benaimades
inútils i ben llaçades,
senyeres de civilitat!
Oh la inútil redundància
de tot home indumentat,
en vostra inutilitat
rau la més bella elegància.

Xènius
qui firma les “Normes”.

EXEMPLES EXEMPLARS

E de tres en tres setmanes,
los nostres frares *rauran*
lur barba; defugir han
totes les pompes humanes.

“Const. dels PP. antics
de la Mercè”. Segle XIV.
No seguien les “Normes”.

En fonètica molt bella:
— ¿ Per qué no *raus* la costella,
tanta carn com hi ha quedat?—
va dir la nostra minyona
a n’el infant desganat;
i cridant mix... mix... la dona
a *raure* a n’el pobre gat.

La minyona de casa,
qui no firma les “Normes”.

Aquest nou significat
del verb *raure*, del llatí
radere, se l’ha empescat
el poeta noucentí,
més brillant que el mateix sol:
Josep Carner Puigoriol.

Després el Xènius qui viu
en una completa inopia
de lèxic i sempre escriu
fent gal·licisme i copia
de tot lo que sent a dir,
va consagrar el verb *raure*
com vocable noucentí.
Aquell mot no va desplaure
a n’En Josep Morató
i’l despèn ab abundor.

Ara, amics meus, de llavors
ençà i a totes hores
a n' *El Poble* i a *La Veu*,
seguidament sentireu
el verb *raure* mal usat
en concert desafinat
del *rau, rau!* d'eixes granotes
qui té seguidors idiotes.

*Per la rigorosa autenticitat
substancial de les cites:*

Quirze D'OLIVA.

El model modern de llengua practicat per Carner era criticat des d'una defensa tradicionalista de la llengua que demanava mantenir-ne usos llatins, antiquats, contaminats i no normativitzats. Aquesta és la pilota que Carner torna a Barrera en el pròleg d' *Auques i Ventalls* acusant-lo a ell de poc humil, de no tenir cap domini de la llengua malgrat presumir de tenir-ne molt. Altrament, encara fa més evidents aquestes oposicions entre els «Rims de l'hora» i els «Rims del dia» el fet que Barrera arriba a utilitzar la llengua espanyola en la seva secció, tal com feia en diversos dels seus articles. Així, el 5-VI-1913 hi publica un poema en espanyol que signa, és clar, «Quirico de la Aceituna».

Jaume Barrera i *El Correo Catalán*, doncs, representaven per Carner el model contrari a la modernitat encarnada per ell, els «Rims de l'hora» i el projecte noucentista en general. Fins al punt que, en nom del tradicionalisme, renunciaven a establir una sola llengua comuna amb uns usos moderns compartits per tota la col·lectivitat. En canvi, Carner busca la construcció de la llengua i la societat catalanes dins de la modernitat, tal com fa molt evident *Auques i Ventalls* ja des del pròleg.

Per acabar aquest pròleg, Carner descriu la ciutat ideal en la qual voldria «llegir-hi les meves *Auques i Ventalls*». És una ciutat inspirada en Barcelona i amb aspectes de Girona. Una ciutat en la qual, entre altres figures, hi ha la dels «arqueòlegs que els diumenges al matí lluïssin guants de papyrus». El referent literal d'aquests no pot amagar-ne el figurat, que es fa evident des del moment que, dels poemes que segueixen, se n'ha remarcat poc abans el futur «interès arqueològic». Carner vol una societat plural i diversa —plena d'influències franceses i espanyoles, amb republicans, carlins i catalanistes—, però a la qual doni unitat la poesia i la llengua que aquesta construeix. Una societat moderna dispersa, relativista, plena de lluites, però amb una llengua comuna que n'articuli l'existència històrica i espiritual. Per això escriu una poesia que pugui integrar-se plenament en una societat determinada i, per tant, interessar els homes

del futur, que en un món «en transmutança» i «metamorfosis» constants com és el modern tan sols poden mantenir amb el passat una relació d'arqueologia.

Ja hem vist que, aplicant-se a si mateix aquesta concepció del món modern, en molts poemes d'*Auques i Ventalls* Carner actuava com l'arqueòleg que desenterra i actualitza el passat literari. En refà tradicions molt diverses que han conformat el món actual però hi han quedat obsoletes per la nova sensibilitat de la gent. Les reprèn i modernitza per a la societat catalana contemporània —amb la doble direcció temporal que això comporta. Ho fa, entre altres, en poemes ja hem anat trobant, com «Auca de l'Armida», «Ex!», «La bella dama», «L'hèroe del *Hermann i Dorotea* diu a una traductora catalana del poema, aturada a mig camí», «Una noia qui torna de la mar», «Plany de tardor» o «Nova cançó del desembre congelat». Aquesta represa de la tradició es fa sempre molt conscientment de manera humorística, buscant una aparença de lleugeresa i frivolitat adequada a la vida ciutadana moderna en tant que s'hi desenvoluparen noves formes de diversió lleugeres i frívols. D'altra banda, es genera així una poesia d'aparença radicalment oposada a la imatge del poeta maleït, simbolista, decadentista. L'heroicitat de la marginació i el sofriment d'una angoixa inguarible donaven pas al poeta feliç integrat en la seva societat i, precisament per això, capaç de donar-li consciència, coneixement i un futur millor.

La concepció de la poesia en relació a la societat moderna que posaven en pràctica els poemes d'*Auques i Ventalls* es demostrà tan efectiva que fou constantment represa per Carner, tant en poesia com en prosa. Ja hem vist que també les proses carnerianes sorgeixen de la veu del poeta badoc en la ciutat moderna. I moltes poden ser llegides com versions dels poemes d'*Auques i Ventalls*. És el cas d'algunes de les que publicà a *La Veu* en la secció titulada «Vària», sovint una mena de paral·lel en prosa dels «Rims de l'hora», especialment dels de tema polític o barceloní. Aparegué per primer cop el 27-XI-1914, tot i que no fou signada per un pseudònim carnerià, Calíban, fins el 7 de desembre del mateix any. Des de llavors sortí a temporades fins el gener de 1919. Va tenir els objectius declarats de recollir «fulletes volanderes, amb petites coses inútils» i de fer una «exploració de la Barcelona actual» (ORTÍN, 1996: 264-265). Per això alguns dels textos que la compongueren foren versions en prosa del tipus de poema tipificat per *Auques i Ventalls* o, directament, de poemes inclosos en aquest llibre. Ja n'hem vist un exemple quan s'ha apuntat que «La dama folrada», apareguda com a «Vària» el 21-XII-1914, és sense cap mena de dubte una prosificació de «La bella dama». Un altre exemple pot oferir-lo «La llum de Barcelona» que, apareguda el 7-XII-

1914, comença: «Un dia que ens vagui demanarem a un amic poeta que escrigui un poema de la llum barcelonina», i el que segueix és justament aquest poema en prosa.

Moltes proses carnerianes posteriors anaren seguint aquesta tònica. N'és un exemple «Contra la calor», article aparegut a *La Veu* del 17-VII-1923 que es construeix amb imatges de les reaccions dels ciutadans a la calor semblants a les de poemes com «L'hèroe en el desert» o, sobretot, «Dia d'agost» —recollit a la segona edició d'*Auques i Ventalls*. Són imatges sorgides, tal com afirma el mateix article, del «passar agradablement l'estona tot contemplant d'una manera desinteressada els esforços de la gent contra la calor inexorable. Són d'un còmic de patacada, d'un humorisme absolutament plebeu, però al capdavall hom està avesat a relaxar les seves exigències estètiques en tota mena d'espectacles estivals». Heus ací la font de l'humorisme del poeta badoc i bonhòmic que assumeix les mateixes condicions de vida que qualsevol ciutadà modern. No viu al marge de la societat, sinó que hi comparteix els càstigs climàtics, els costums, la manera de viure. A més, «Contra la calor» fou recollida a *Les bonhomies* (ORTÍN, 1996: 411-451) formant part d'un cicle de proses que manté l'ordre estacional en què foren publicades originàriament a la premsa. Alguns textos que la precedeixen fan referència a la primavera («Sota les frondes gotejants») i alguns que la segueixen són ambientats en el mateix estiu («Al cor de l'estiu»), la fi d'aquest i l'arribada de la tardor («La mort de l'estiueig», una prosa complementària dels poemes d'*Auques i Ventalls* «Plany de tardor» i «Tornant de fora»: aquests presenten la ciutat esperant i rebent els estiuejants, mentre que «La mort de l'estiueig» presenta els estiuejants abandonant el poble), l'hivern («A caseta en temps de fred», «Diumenge a les nou del vespre») i, de nou, la primavera («L'herba»). De manera que, com els poemes d'*Auques i Ventalls*, són proses sobre els costums ciutadans que, seguint-ne el calendari convencional, queden closes en una temporalitat circular que les fa autònomes i apunta els aspectes perennes, no canviants, de la vida humana. Carner mateix explica en el llibre aquesta manera de procedir:

És convenient doncs, d'imitar el sistema de Leonardo da Vinci en els seus retrats, i de Watts en l'únic retrat que se li coneix (el del promès tuberculós d'una noia que li escombrava l'obrador). Veien el model molts dies, el veien, tímid i ardit, esperançat i decebut. Només després de tantes de variacions se'ls revelava l'identitat per damunt del canvi. [p. 151]

Heus ací la funció del poeta badoc en la ciutat moderna: n'observa els canvis constants per acabar revelant la identitat col·lectiva dels seus habitants. Això és exactament el que hem vist que succeïa a *Auques i Ventalls*. I amb un títol encara més explícit en aquest

sentit és el que succeirà al següent poemari carnerià, *Bella Terra Bella Gent* (1918). La segona edició d'*Auques i Ventalls* (1935) ho féu molt evident en els dos poemes que l'obrien. «Matí d'hivern» mostra en les reaccions humanes davant del fred la unitat de les diverses vides disperses per la ciutat. I «En el concert» és justament un retrat com el que reclama la citació acabada de fer. Mostra humorísticament la immensa diversitat de la identitat individual plasmada en el rostre d'una dama:

Ja expressa el goig, ja l'odi, ja un somni de donzella.
Mou constantment el llavi, la galta, la parpella,
i adés sembla que besi adés que faci el bot.
Rosa i jonquilla,
clavell i nard,
el teu defici em fa tornar covard.
¡Quina bellugadissa! En un no-res l'arbora
algun desig, o un tedi terrible l'atuí;
sa boca és una espurna o un broc de regadora;
infla la galta, alegre, la xucla, destructora.
És jove, és vella, és monja, és guàrdia urbà i hurí.
Rosa i jonquilla,
clavell i nard,
ets més diversa que un nombrós esbart.
¿Per què tantes mudances de passió salvatge?
En dos minuts trobaren en sa carona estatge
totes les fesomies, totes les passions
de qualsevol pel·lícula d'indefinit metratge
on ixen saltimbanquins, cow-boys, indis, lleons.

Fins que el final revela que tots aquests rostres tan diferents produint-se en un de sol es deuen al fet «que tastes i llamineges / i mig glopeges / una senzilla / lenta pastilla / de “Chocolat Mouchard”». De manera que la diversitat és en l'individu com a objecte mirat, però també i sobretot en el subjecte que mira. Aquest, en tant que home modern, és capaç de processar els estímuls externs en funció d'una gran diversitat d'estereotips com els que la veu poètica aplica al rostre de l'estimada abans de conèixer el motiu real de la seva variabilitat en un estirabot humorístic final que qüestiona la diversitat per la diversitat i apunta així la recerca constant de la unitat que fa la poesia de Carner.

Així mateix, aquesta segona edició del llibre reblava la idea que la seva estructura, paral·lelament al camí que fa d'hivern a hivern, en fa un altre de primavera a primavera. Els dos nous poemes inicials fan referència, el primer, a «un massís / de violetes»; el segon, a diverses flors, «rosa i jonquilla, / clavell i nard», correlat del canvi constant de l'individu, dels repetits renaixements que el fan divers. I just al davant dels dos darrers poemes, els ja comentats «Nova cançó del desembre congelat» i «El rústic villancet», s'hi afegia «El jardí desembral». El poeta hi parla en primera persona del

plural, en nom de la col·lectivitat, descrivint el «jardí» que aquesta planta per a la Mare de Déu del Pi en el mes del naixement de Jesús. Un jardí que es vol no només material sinó, per damunt de tot, espiritual i, per tant, etern:

I aquest jardí, tan nostre i vertader,
que no fini al gener ni en cap gener.
Faci la nostra passa tota dolça
un flux tresor de molsa;
la cirera d'arboç
emmeli el tast càndidament joiós,

del galzerà tot lleu la baia encesa
el cor il·lusioni fredeluc,
i pugui embolcallar-nos la tristesa
una fulla de bruc.

La vida de les plantes acaba, però els ideals construïts per la cultura a partir d'aquestes són perennes. Per això el jardí del poema no és només de plantes, sinó que fa referència a uns valors humans no estacionals —la vida en societat, els costums tradicionals, la llengua compartida, els lligams entre l'ésser humà i l'entorn natural, els sentiments. Afecta l'home en aspectes més eteris que no materials, «la nostra passa», «el tast», les il·lusions del cor, «la tristesa». D'aquesta manera, la poesia parteix d'una realitat material per transformar-la en un valor humà compartit.

Tot això mostra que després de 1914, Carner continuà publicant poemes que podien perfectament haver format part d'*Auques i Ventalls*. És molt significativa en aquest sentit la secció «Miques de Barcelona» que inicià a *La Publicidad* el 17-XII-1919. El diari llançà una nova edició de nit el 18 d'octubre de 1919, que es presentava amb aquests termes:

La vida moderna es rápida. El progreso es la velocidad: locomotoras, automóvil, aeroplano, rotativa, telégrafo, marconigrafía. Los acontecimientos se suceden vertiginosamente. La ciudad, Barcelona, se engrandece por instantes. Y así sucede que con una sola edición de un periódico las noticias ya llegan casi viejas a los lectores.

Això feia necessària una segona edició diària del rotatiu amb un contingut que

será más ligero, más inquieto. El cuento literario, la nota amena, la vida de sociedad, el movimiento de las artes y las letras, el teatro y la música, la murmuración discreta, los acontecimientos locales y catalanes, procurando dar al lado de las informaciones la impresión de la vida agradable.

L'edició de la nit de *La Publicidad*, doncs, s'obria a la llengua catalana, a la nota moderna, a l'entorn barceloní, al contingut primordialment cultural i a la ironia: «la ironía es la flor de la civilización», acabava aquesta presentació. Eren els trets característics dels «Rims de l'hora» i Carner els va reprendre a *La Publicidad* sota el

títol de «Miques de Barcelona», vinculant així el seu projecte poètic a un d'ideològicament diferent al de *La Veu* i la Lliga —gest que, malgrat que Carner continuava publicant en aquest diari, és un dels molts símptomes de la crisi del Noucentisme alhora que de l'èxit del seu projecte d'implantació del catalanisme. La major part dels poemes que hi aparegueren fins al 19-VIII-1920 serien incorporats en llibres posteriors de Carner. Entre molts altres, s'hi publicaren dos dels poemes acabats de citar —«Matí d'hivern» (8-I-1920) i «En el concert» (17-XII-1919)—, així com «Boira de la nit» (24-I-1920), «Per Sant Gervasi» (27-IV-1920), «Processó» (14-VII-1920), «Símbol» (20-VII-1920) i «El màgic» (13-II-1920). En aquest ordre, foren poemes que s'integraren, revisats, a la segona edició d'*Auques i Ventalls*, considerablement ampliada (FERRATÉ, 1993: p. 21). Aquesta, fins i tot inclogué un poema, «Vida i miracles d'una ginestera», que havia aparegut a *La Veu* el 30-VI-1914 i ja havia estat inclòs a *Bella Terra Bella Gent*, el primer recull publicat per Carner després de 1914 en clara continuïtat amb els volums apareguts aquell any —com indica prou evidentment la recuperació d'aquest poema per a la reedició d'*Auques i Ventalls*.

5. La poesia de Josep Carner després de 1914

El 1914, doncs, és l'any en què es mostra definitivament establerta en l'obra de Carner, amb certs aspectes d'*Auques i Ventalls* i amb *La paraula en el vent*, una concepció de la poesia sorgida de la crisi dels valors simbolistes. És l'any de la culminació d'un procés que, a través de la reflexió sobre la tradició poètica, la història i el món actual, condueix a trobar un lloc per al poeta i la poesia en la societat moderna. Per tal que hi sigui una forma literària adequada, cal que hi funcioni com a mitjà de coneixement al costat d'altres —com totes les ciències o la filosofia—, no pas contra aquestes, o per sobre d'aquestes. Per tant, no ha de ser l'expressió d'una personalitat individual exacerbada, especialíssima, angoixada, marginada, sinó una expressió impersonal capaç de recollir la diversitat, la relativitat i la mutabilitat de tota la col·lectivitat de la qual sorgeix i en la qual vol incidir, per tal d'oferir-li uns valors no materials però que hi exerceixen una funció insubstituïble —coneixement de les especificitats de la condició humana, articulació de l'experiència individual i la identitat, unificació i sentit de la dispersió inaprehensible del real. Tot això ho fa des d'una forma específica, unes eines especials, que la defineixen essencialment i li permeten assolir aquests objectius. Aquesta forma i aquestes eines s'han establert a través de segles de tradició literària que el poeta sent

com una cosa viva i moderna i, per això, actualitza, recupera, altera, com si es tractés d'una producció estrictament contemporània —la converteix en «rima de l'hora» actual.

Aquestes característiques que, com hem anat veient, construeix l'obra de Carner en el seu avenç natural, són les que permeten parlar a nivell europeu de la poètica postsimbolista. En són el punt comú definidor. Comporten tota una concepció de la poesia diferent d'altres que van sorgint durant el període de crisi dels valors simbolistes. I és la concepció de la poesia en la qual conflueixen poetes d'igual origen simbolista que Carner però que abandonen certs trets dels simbolistes per desembocar en el postsimbolisme.

El cas és que Carner és un dels primers poetes europeus, si no el primer, a presentar plenament desenvolupada i establerta la poètica postsimbolista, tota aquesta concepció de la poesia. Un cop l'ha establert, assumit i deixat plenament fixada, ja no l'abandonarà mai més. Cosa que no vol dir que l'obra de Carner no variï de 1914 endavant. Tot al contrari. La poètica postsimbolista és una concepció de la poesia, no pas un estil, una fórmula concreta o un període històric. I és una concepció de la poesia que admet formulacions concretes molt diverses, tal com mostra la gran diferència estilística entre molts dels poemes de *La paraula en el vent* i molts dels d'*Auques i Ventalls* —un llibre clarament escrit per un poeta ja postsimbolista, si bé no és un llibre que compleixi totes les característiques del postsimbolisme. De la mateixa manera que, en tant que sorgeix com a resposta a la necessitat de trobar un lloc per a la poesia en la societat moderna, anirà variant moltes de les seves explicacions d'acord amb els canvis històrics que es produeixen.

Els poemaris que Carner publicà després dels dos de 1914 són una claríssima prova de la continuïtat d'aquesta poètica en la seva obra. El primer fou *Bella Terra Bella Gent* (1918) i, com hem anat veient, no és només que sigui un llibre continuador dels anteriors, sinó que els seus poemes comencen a publicar-se al costat dels d'aquells. Molts aparegueren des de 1913 també com a «Rims de l'hora». En ser recollits en volum ja el títol fa evident que plantegen una reflexió sobre la construcció de la identitat dels homes. El llibre planteja un procés de coneixement de la identitat dels catalans com a individus i com a col·lectivitat. Carner hi parteix de la relació que els homes mantenen amb l'entorn i analitza els processos pels quals el transformen materialment i espiritualment —sempre a partir de la mirada lingüística que l'home dirigeix envers el real— construint-se així una cultura que articula la vida individual com a part de la col·lectiva. Són els processos que lliguen una «bella terra» a una «bella gent». Aquells

que fan que un entorn natural dispers, divers, salvatge, sense funcions ni sentits, es transformi en una «bella terra», ço és, en una unitat cultural amb funcions i sentits. Això succeeix perquè els individus que habiten aquesta natura esdevenen part d'un col·lectiu, d'una «gent», amb una cultura comuna que permet transformar la realitat, fer-la «bella», a partir de la pròpia mirada, principalment lingüística. Aquest sentit que té un títol formulat amb una bonhomia evident dona ja el to de l'oposició radical amb què la poesia carneriana se situa respecte del modernisme i del simbolisme-decadentisme en tractar les relacions entre el jo i el no-jo. Altrament, aquesta oposició es concreta en paròdies com «Neu als claustres de la Seu», en què el cigne utilitzat simbòlicament en tants poemes parnassians, simbolistes i decadentistes —Gautier, Baudelaire, Mallarmé, entre altres— és convertit en «l'oca dolça» d'un entorn quotidià. «Un pobre canonge» li enveja «el tebi plumatge immortal» en plena onada de fred. I és aquest sentiment quotidià, comú, el desig de plomes tèbies en la gelor, allò que la converteix en «musa hivernal». És a dir, allò que inspira i engega el món ideal, cultural, poètic, en la ment humana és la vivència de la quotidianitat comuna, no pas la visió de la singularitat, el cant únic i mític del cigne, la seva situació estranyament desubicada, la seva bellesa irreal entre paisatges nevats, presència fugaç d'un més enllà inabastable.

Un cop més, al costat del títol, l'estructura intencionada del llibre en remarca aquest fil conductor central. El primer poema, «El raïm», situa el poeta davant d'una natura que existeix només en tant que l'home l'ha espiritualitzada. Li ha atorgat una funció, un sentit i, fins i tot, una llengua. El poeta és assegut a taula davant d'un raïm que parla perquè té el contingut espiritual que els homes han donat a la natura. Parla perquè, en veure'l, el poeta, en tant que membre de la «bella gent», evoca tot el que l'existència del fruit té de «bella terra», ço és, de natura esdevinguda cultura humana. Així, el raïm diu al poeta: «servo a tos ulls la imatge tan preada / del mar, l'abella qui em cercà sovint, / el sol, la vinya». Per a l'home català, mediterrani, el raïm va inevitablement associat al record de les vinyes, del sol, del mar. I aquesta construcció cultural essencial a la condició humana és allò que el defineix com a home i li dona una identitat inevitablement lligada a un entorn. No perquè aquest li reservi, per herència genètica i influència ambiental, una fatal predestinació, sinó perquè els segles de vida col·lectiva que s'hi han produït donen a una comunitat una llengua, una cultura, una ànima, que l'uneix. Per això el raïm diu al poeta: «la saviesa que ma vida estoja / rep gota a gota de mon or tot bru; / no em partiràs amb altra boca roja / i serà tot mon esperit en tu». El poeta, doncs, no rep un condicionant natural, sinó la cultura i la

llengua que la col·lectivitat a la qual pertany han construït sobre la terra. Rep, així, les vides dels altres homes i, amb aquestes, un lloc al món i una responsabilitat envers aquest, envers aquelles. El raïm l'ajudarà, no pas a marginar-se i fer-se poeta fantàsticament individual, sinó a fer-se invisible entre la gent a la qual pertany. Així, acaba dient al poeta que l'esperit que rep d'ell

et meni per on fui un dia:
veuràs de cara tot el mar serè,
hi haurà la gent darrera de ta via;
i fins i tot, per mon suau voler,
la pampolada s'alçarà, divina,
i amagaré a la terra ton posat,
perquè no vegin la recança fina
de l'home sol en la serenitat.

Tal és el poeta: «l'home sol en la serenitat» que necessita estar-ho mentre dóna forma a la vida col·lectiva, cosa que li fa enyorar-la. Per això aquesta solitud no serà mai percebuda. Per més sol que estigui, el poeta pensa sempre fos en la col·lectivitat, és l'home invisible entre aquesta perquè n'ha menjat l'esperit.

Des d'aquest punt de partida, els poemes del llibre van construint reflexions semblants que permeten articular conscientment en col·lectivitat les vides individuals dels homes. Donar-los un sentit en relació a la natura, la cultura i els altres homes. Aquest procés culmina al final del llibre, en els poemes més específicament compromesos amb la col·lectivitat catalana. Aquells que en són l'expressió identitària. Així, desemboca en les «Cançonetes del "Déu-nos-do"» que havien començat a publicar-se a les pàgines de *La Veu* el gener de 1914. Són una exaltació, no exempta d'ironia, de la col·lectivitat catalana en allò que té d'identitat cultural, en allò que té d'espiritual una vida comuna en un entorn compartit —inclòs, de nou, «el raïm». La darrera ho mostra a bastament en fer referència a un futur en què els individus del present ja no hi seran, però hauran ajudat a construir-lo. La manera com ho hauran fet, ai las!, és llançant una pedra al vent que, en el cas del poeta, no pot ser altra que la paraula:

Vindrà un dia que nosaltres
serem lluny, sota l'oblit:
hi haurà amors en cases noves
i rosers en cada ampit,
i gent dolça que mediti
els secrets de l'infinit.

Però mentre Catalunya
dolorida va naixent,
Déu nos do ser braç en l'aire

i la destra furient,
una pedra a la bassetja,
la bassetja dins el vent!

No pot ser una casualitat que un poema de sentit col·lectiu tan remarcable escrit per l'autor de *La paraula en el vent* i «L'èxit i la immortalitat» acabi amb aquesta imatge programàtica de la seva obra.

Ben significativament, segueix aquestes cançonetes «Commemoració de 1714», que ja hem trobat publicat a *La Veu* de l'11 de setembre de 1914. A aquesta fatalitat històrica de la «bella gent» la segueix «El dia revolt», una poetització de la fatalitat natural de la «bella terra» que, en referència a la situació que hi provocaren els fets al·ludits al poema anterior, acaba: «Salut a la pàtria, tan feble i dolguda! / Salut a la pàtria que encara no és nascuda / com l'hem somniada sos fills!». A les dues fatalitats, però, ja indestriables perquè formen igualment part de la cultura, com mostra la correspondència entre els dos poemes, els arriba l'hora de desembocar en el naixement d'una «pàtria» tal com «l'hem somniada sos fills». És el que succeeix al poema següent, «En l'inici de la nova Generalitat de Catalunya», que havia aparegut a *La Veu* el 24-10-1913 per celebrar l'assemblea, al Palau de la Generalitat, en què tots els diputats provincials catalans ratificaren l'adhesió a la llei que permetria la creació de la Mancomunitat. De fet, pot considerar-se el primer acte polític unitari de les diputacions catalanes i, per tant, l'inici, com diu el poema, de la nova Generalitat de Catalunya. Segueixen aquest poema «La deixa» i «In memoriam», dedicats respectivament a Torras i Bages i a Prat de la Riba, dues personalitats cabdals d'aquest procés d'adquisició d'existència pública i política de la col·lectivitat catalana. Un cop més, la permanència de l'esperit d'aquests homes més enllà de la seva mort es produeix lligada a l'escampada de la seva paraula en el vent:

De cara a la muntanya, rebec contra el dolor,
jo sento el vent, on sonen, sense defallir,
d'una elegia heroica oboes i timbales.
Tot és el vent, el vent, que sap plorar amb les ales.

Així, segueix aquests dos poemes «Al vent», l'element que arrossega el passat en el present, que es mou entre els valors celestials i els terrenals, que lliga els déus als homes:

El món antic fina amb recança,
com a desgrat el nou s'atansa:
tu riu i dansa en l'endemig,
que homes i déus lliga la dansa.

Per això el poeta reclama la presència constant en la seva «bella terra» d'aquesta força voluble i vital, alhora que font de perennitat, continuïtat, immortalitat.

Finalment, continuant aquesta vinculació de la poesia a la vida col·lectiva, tanquen el llibre dos poemes més, «Aurea pax» i «Oració Pasqual». El primer és un cant a la pau en plena guerra que, en aparèixer en volum a finals de 1918, pot posar-se en relació a l'armistici signat l'11-XI-1918. Tanmateix, ja havia aparegut a *La Veu* el 4-I-1916 i responia a una concepció de la guerra que Carner exposa des del principi d'aquesta. En declarar-se, publicà al primer número, d'abril de 1914, de la revista francòfila *Iberia*, l'article «Aurea Pax». Era una aposta per l'acció política en favor de la pau. Carner hi denunciava que la neutralitat era, de fet, una forma de parcialitat. I no afirmava pas la necessitat de la guerra, sinó tot al contrari, la de la pau. Des del seu punt de vista, però, aquesta no la portarien els partidistes —entre els quals incloïa els partidaris de la neutralitat—, «els eticistes ni els professors, sinó els polítics». La guerra era l'evidència de les mancances polítiques d'Europa. Calia una pau que no fos el predomini armat d'una nació sobre unes altres. Una pau perdurable i «dúctil» amb l'arribada de la qual «Europa, la humanitat s'adonaran que segueixen sent, que han estat sempre unes. Sense exclusió de ningú, sinó amb una més perfecta integració espiritual de tothom, amb una cooperació més íntima dels pobles». És, de nou, la interpretació de la guerra com a fratricidi del poema a Joana Aldaz de gener de 1915. I el poema «Aurea Pax» recollit a *Bella Terra Bella Gent* arriba a la mateixa conclusió que l'article homònim. N'és, de fet, una versió. Comença mostrant el món en el gran trasbals de la guerra —«Tot ho arrasà la batalla arborada». Hi ha hagut dolor, mort i sacrifici. Ara tot vol la «pau», el temps en què «els germans facin festa en el món» en lloc d'una guerra fratricida. Però perquè això sigui possible cal, com demana el poema a Crist, que

amb honrament puguin seure a la taula
pobles avui sense dret ni paraula.
Té el llop sa cova, son niu el moixó.
Ells, recordant la vostra hora funesta,
no tenen lloc on reposi llur testa.
La Pau, sense ells, no seria el Perdó!

Cal, doncs, en termes de l'article homònim a aquest poema, una pau «sense exclusió de ningú, sinó amb una més perfecta integració espiritual de tothom», des del llop al moixó, des d'Alemanya a França, des d'Anglaterra a Catalunya. S'ha comès el «pecat» del fratricidi i ara cal més que la pau, cal una pau àurea i perdurable que només pot venir del «Perdó» que farà iguals tots els homes. Així és com la identitat individual i

catalana analitzada en el llibre arriba a la integració en una futura identitat col·lectiva europea.

De fet, aquesta pau en què tenen veu tots els pobles comporta el reconeixement universal de la nació catalana. I és una pau que es presenta en aquests termes: «A ton reialme, Senyor, sempre escau, / la primavera vessant violetes». Això és justament el que es troba en el següent i últim poema. Després del món devastat d'«Aurea Pax», «Oració Pasqual» s'obre presentant «el món novell» que és tot «primavera feta cristiana» i té, és clar, les seves «violetes tendres». Recollint els fils dels poemes anteriors —el ressorgiment de Catalunya, la vida natural escampada pel vent, la creació d'una cultura, la pau sense exclusions, etc.—, «Oració Pasqual» esdevé un cant final al renaixement de la vida en la primavera, de la humanitat en Jesús, de Crist en la Pasqua, d'Europa en la pau, de Catalunya, de l'home i la natura en l'esperit, de la terra i la gent en la bellesa d'una cultura, del món en la paraula. Mostra fins a quin punt la poesia carneriana arriba a fer indestriables la vida individual, la col·lectiva, la nacional, la humana i la poètica.

La seqüència final de *Bella Terra Bella Gent*, doncs, és ben clarament una culminació de l'articulació poètica de la consciència col·lectiva d'una nació. S'ha produït de manera semblant a *Auques i Ventalls*, que començava mostrant la dispersió dels habitants en la ciutat i acabava en la Catalunya unida de «Nova cançó del desembre congelat» i «El rústic villancet». En aquest cas, però, el sentit més evidentment patriòtic de renaixement d'una nació es remarca amb una estructura que va des de l'octubre del primer poema —la tardor, la decadència de la vida— a la primavera renaxient del darrer. És una estructura, tanmateix, no lineal. El llibre comença amb poemes de tardor seguits de poemes d'hivern. Però són pocs. Aquest cop la major part l'ocupen els poemes següents, els de primavera i, sobretot, els d'estiu. Perquè es fa un cant a la plentiud de la terra i de la gent, associada a aquestes estacions. Després dels poemes d'estiu retorna la tardor, amb «Pregària», un poema ambientat el 24 de setembre, dia de la Mare de Déu de la Mercè. És, de nou, època de defalliment, de minva vital, tal com exposa «Cançó de la lluna minvant», poema després del qual comença el cicle patriòtic acabat de comentar: la tardor col·lectiva de la «bella gent» d'aquesta «bella terra» acabada en renaixement primaveral. De fet, la cançó en qüestió ja l'anuncia: el poeta veu la lluna minvant, però sap que tornarà la seva esplendor, sap que «un jorn, gronxolant-se, / tornarà — la lluna d'argent. / I també — l'amor, l'esperança / tot el cant — i l'encantament!». L'anunci d'aquest retorn, de la fi d'«el plany i el pecat», es

produirà amb l'aparició de la lluna creixent amb forma de «falç — novella en el cel». És a dir, tornant-se el símbol de la catalanitat.

És per aquest lligam indestriable que el llibre estableix entre entorn, individu, poesia i col·lectivitat, que reitera els reclams, fets en poemes com «Els somnis. I» o «Vora la mar és nada», d'una posició moral, existencial i poètica no fantàstica, exclusiva o singular:

I nostra fe no serà pas engany;
no serà pas com una cantarella
d'amor novíssim en un ritme estrany,
que en acabat es mor de massa bella,
sinó un do de les santes potestats
que governen del món les harmonies:
una lligada de simplicitats
daurada tota amb la saó dels dies.

Són paraules que, a «L'ofertiment», dirigeix l'enamorada d'un amic del poeta a aquest. Exposen alguns dels trets essencials de la poètica postsimbolista que «La dignitat literària» havia deixat tan clars: allò que perdura no és pas la «cantarella» singular, de «ritme estrany», perquè «es mor de massa bella». Els llenguatges excessivament individuals estan predestinats al naufragi a què condueix el cant de les sirenes. Són un «engany». En canvi, aquells que es presenten com una harmonia de simplicitats carregada de les significacions que l'ús constant dels homes els ha atribuït («daurada tota amb la saó dels dies»), són llenguatges daurats, per tant, il·luminadors i perdurables. Com il·luminador i perdurable resulta l'amor que aspira a una reposada rutina quotidiana, l'amor entre aquesta dona i l'amic del poeta, l'amor més oposat imaginable a les tragèdies romàntiques o les malalties relacions decadentistes. Aquests corrents tendiren a tipificar literàriament amors fantàstics en llenguatge «estrany». Carner poetitza amors quotidians en un llenguatge extret del comú de la col·lectivitat. De fet, el poema següent, «La caminada», reprèn la forma i els motius típics de certs poemes narratius romàntics —podria ser que fins prenguéssim com a referent més concret *The Excursion* de Wordsworth— per oposar-s'hi radicalment: la natura no hi és «selva d'obscures meravelles», sinó recer clar i ofert; s'hi produeix una aparició, però no és la d'un ésser fantàstic del més enllà, sinó la d'un «casalet gentil» de «llum plena, rossa, casolana», habitat no per una «paitida tremolenca i vana», sinó per «una noble fada ciutadana» que toca el piano com en una vetllada social. Això és justament el que converteix aquest espai en un «màgic clos» ple d'«encants». El seu confort quotidià i compartit permet recordar entre músiques la caminada. Aleshores, tot allò vist i viscut

hi pren «l'harmonia» d'un «teixir de seda, / interior, que fan els pensaments». S'hi transforma en poesia («Ja era natura dins el nostre seny / amb nostra veu i fent la nostra vida») en tant que adquireix música, forma i sentit, i es comparteix; en tant que esdevé cultura d'una societat. Just llavors és quan aquest cant, la poesia, cau en el vent i, per tant, s'escampa encara més i esdevé una necessitat de tota la comunitat:

Mes ai, el cant que tota glòria feny
caigué en el vent com ala dolorida.
I quan fórem eixits, quina calor!
Clamaven els minyons i les donzelles:
—Eixiu, o noble dama, al finestró:
us escoltaven totes les estrelles.—

Veiem, doncs, que alguns poemes del llibre estableixen lligams ben explícits amb els de *La paraula en el vent*. Altres ho fan amb els d'*Auques i Ventalls* o amb proses carnerianes. És el cas de poemes narratius com «El diumenge del senyor Pere», «El diumenge del senyor Quim» i «El diumenge del senyor Lluc», que deriven clarament dels poemes naratius d'*Auques i Ventalls*. Donen existència poètica a allò invisible fins aleshores en el gènere, a la «inconeguda, / banal, obscura, tímida virtut» de la bella gent. Construeixen una observació poètica impersonal i bonhomiosa de la vida comuna que té el seu paral·lel explícit en articles com «Diumenge a les nou del vespre» —publicat a *La Veu* el 10-II-1923 i recollit a *Les bonhomies*. També «El secret del retorn» és un poema del mateix tipus que aquells d'*Auques i Ventalls* i aquelles proses que tracten el reotrn a la ciutat dels estiuejants —«La mort de l'estiueig», «Plany de tardor» o «Tornant de fora». O bé «Fanal de Sarrià» estableix lligams amb «El fanal de la cantonada» —publicat a *La Veu* el 10-XI-1923 i recollit, també, a *Les bonhomies*.

Un altre tipus de poemes narratius de *Bella Terra Bella Gent* són els que prenen com a model la balada lírica establerta i explotada principalment pel Romanticisme anglès, però extrets ja de les concepcions literàries d'aquell moviment. És la forma de poemes com «Romanç de la lluna clara» i «L'ocell» de *La paraula en el vent*, recuperada ara a «La nit amorosa», «La temença al clar de lluna» o el ja comentat «La caminada». De fet, la reivindicació carneriana d'aquest model fou una de les causes de les traduccions que en feren poetes joves com Joaquim Folguera.³⁷⁵ I és el que dona unitat a la primera part del següent poemari carnerià, homònima del títol de tot el llibre, *L'Oreig entre les Canyes* (1920). Com és sabut, Carner va extreure aquest títol del

³⁷⁵ S. T. COLERIDGE, «La complanta del vell mariner», trad. J. Folguera, *La Revista*, vol. III, núm. 49 (1-X-1917), p. 359-360, apareguda justament poc després de P. B. SHELLEY, «Invocació», trad. J. Carner, *La Revista*, vol. III, núm. 39 (1-V-1917), p. 176-177.

poemari de W. B. Yeats *The Wind Among the Reeds* (1899). Era un acte molt conscient. Carner associava la seva poesia a la d'un poeta en llengua anglesa, defensor del nacionalisme irlandès, que havia combinat la balada romàntica amb el simbolisme francès i que, gràcies al sentiment de col·lectivitat derivat del seu nacionalisme, també havia anat fent el pas cap a unes concepcions poètiques que s'allunyaven d'alguns aspectes essencials al simbolisme. La identificació de l'operació carneriana amb la de Yeats, doncs, era més que natural. I assumir-ne aquest títol ho feia evident. A més, no es tracta d'un títol gens original, sinó que sorgia de la represa d'una imatge tradicional de la poesia. De fet, era una imatge que també emprà un altre postsimbolista, Paul Valéry, en relació a un dels símbols capitals de la poesia de Carner, l'arbre. En el poema de 1918, «Au platane», inclòs amb diverses modificacions a *Charmes*, podem llegir: «Ose gémir!... Il faut, ô souple chair du bois, / Te tordre, te détordre, / Te plaindre sans te rompre, et rendre aux vents la voix / Qu'ils cherchent en désordre! // [...] // Afin que l'hymne monte aux oiseaux qui naîtront [...]» (VALÉRY, 1957: 115). El títol de *L'Oreig entre les Canyes*, doncs, feia evident la necessitat d'un llenguatge no pas exclusiu, sinó compartit i carregat de sentit per la tradició, per la contemporaneïtat i pel llenguatge creat al llarg de la pròpia trajectòria. I és que, en efecte, el mateix Carner ja havia escrit imatges semblants a aquesta: «Per tot somreia una memòria antiga, / eren dolces com besos les colors, / i per les branques de la terra amiga / l'oratge deia mots entenedors», podia llegir-se a «El viatge en tartana» de *Bella Terra Bella Gent*, versos que ressonen quan la veu del poema «Cançó de gener» d'aquest nou llibre s'identifica amb «aquest vent que passa en les branques i se sent xiular tan amunt».

L'Oreig entre les Canyes era un títol, doncs, que al·ludia altre cop a la capacitat humana de donar bellesa a la terra, de construir una cultura, una poesia, una llengua, a partir del seu entorn. El simple oreig entre les canyes esdevenen veus entenedores, poemes; esdevé «paraula en el vent». I és que, certament, no hi ha gaires diferències entre aquests dos títols carnerians. Ni tampoc entre el seu sentit últim i el que li atorga Yeats al seu. *The Wind Among the Reeds* ja parla de les veus eternes —«everlasting Voices» (YEATS, 1957: 141)— que no callen mai. Ens arriben en el vent —«you call in birds, in wind on the hill», «There is enough evil in the crying of wind» (YEATS, 1957: 141 i 155). Per això el vent és la força més antiga que viu i transmet tota la història —vegeu com ho exposa «The Lover asks Forgiveness because of his Many Moods» (YEATS, 1957: 162-163). En tant que humanes, les seves veus transformen l'entorn, lleig i sense sentit, en bellesa: «The wrong of unshapely things is a wrong too great to

be told; / I hunger to build them anew and sit on a green knoll apart, / With the earth and the sky and the water, remade» (YEATS, 1957: 143). És més que probable que Carner descobrís Yeats en el seu viatge a Anglaterra d'estiu de 1913 i que la poesia d'aquest influís ja *La paraula en el vent*. De fet, entre aquest llibre i *The Wind Among the Reeds* s'estableixen algunes correspondències especialment significatives. Per exemple, l'irlandès també construeix algunes seqüències de poemes com «una història planyívola d'amor» en què els planys d'un enamorat serveixen per reflexionar sobre la condició temporal de l'home en termes —i una musicalitat— derivats del simbolisme; i sobre la relació que la ment humana estableix entre la realitat canviant i els ideals permanents que en deriva la pròpia percepció —inclosa la poesia.

Pel que fa al desenvolupament de l'obra carneriana, un títol com *L'Oreig entre les Canyes* feia evident que la poètica del llibre no era molt llunyana de la de *La paraula en el vent*. Ho confirma que, un cop més, molts poemes d'aquest recull de 1920 havien aparegut en diversos Jocs Florals des de 1913 i com a «Rims de l'hora» des de 1914 —«Cançó de la futilitat amorosa» (21-VII-1914), «Canto la glòria» (16-I-1915), «La guspira del gaudi» (22-I-1915), «Destins» (15-I-1915), «Cançó de gener» (28-I-1915). Al costat d'aquests, se n'hi recullen altres de posteriorment apareguts a *La Veu* mateix però ja sense aquesta rúbrica inicial (com «Canticel», del 17-XII-1919) i d'altres apareguts com a «Miques de Barcelona», una secció que, com ja hem vist, deriva clarament dels «Rims de l'hora» —«Vestit negre, capell blanc» (22-XII-1919), «L'errívola» (26-XII-1919), «Gerani rosa» (14-I-1920), «A una boca» (10-II-1920), «Aquesta fou...» (27-II-1920), «Com pluja» (17-III-1920), «Com fredolic» (18-III-1920), «El parany» (17-V-1920), «Estels» (27-V-1920). El fet que un llibre de 1920 —d'estructura, a més, altre cop perfectament unitària— pugui fer-se recollint poemes publicats entre aquest any i 1913, demostra fins a quin punt aquell 1914 —i el procés que hi duia— havia estat capital per l'afermament d'una poètica estable en l'obra carneriana.

Com ha quedat apuntat, la primera part de *L'Oreig entre les Canyes* està constituïda principalment per balades concebudes en relació a la tradició romàntica anglesa, actualitzada per Yeats a partir de balades cèltiques tradicionals, i apropiada pel Carner ja postsimbolista. Són balades, doncs, que, com les de *La paraula en el vent* i *Bella Terra Bella Gent* parteixen del romanticisme per construir unes concepcions poètiques radicalment diferents a les d'aquell moviment. Ho mostra «El salt de la mar», escrita en evident relació amb el famós «The Rime of the Ancyent Marinere» de

Coleridge, però també en evident contraposició a aquest poema. La segona part del llibre es titula «La font esquerpa» i, des del primer poema, que li dóna títol, proposa al lector —apel·lat directament en el primer vers: «O tu que fas ta via!»— un recorregut cap al coneixement, cap a la descoberta de la font secreta de la vida i de la poesia. És probable que aquest primer poema estableixi un paral·lel amb el de *The Wind Among the Reeds* titulat «The Secret Rose», molt més pròxim al simbolisme tant per la dicció com per l'allunyament de l'entorn històric contemporani que comporta assolir la rosa secreta. Per Carner, en canvi, aquesta no és un somni ocult inabastable, sinó que es troba sobtadament en el camí de la vida, en l'entorn quotidià: «més sortós encara quan sota el corriol / de cop tos ulls encisa i ton posat trasmuda / aquesta font esquerpa, del món inconeguda, / que és sola en una timba i on cal anar d'un vol». Es veu, doncs, des del «corriol» per on passegen els homes. Per bé que arribar-hi demana «un vol». És el vol de la poesia. Això és just el que hem vist que afirmava el pròleg a *La paraula en el vent*: un «petit amor» comú, quotidià, indica «el camí», permet veure la font; però, tot seguit, cal l'«entusiasme», el combat, l'art, la poesia. Molts dels poemes que segueixen aquest podrien haver format part de *La paraula en el vent*: són lírica amorosa encaminada a reflexionar entorn a aquelles mateixes qüestions en la mateixa dicció —de fet, com hem vist, són poemes publicats com a continuació dels d'aquell llibre a les planes de *La Veu*.

L'estreta relació entre aquesta segona part de *L'Oreig entre les Canyes* i els poemes de *La paraula en el vent* quedà evidenciada en el següent llibre carnerià, *La inútil ofrena* (1924). Es tracta d'una antologia de la lírica amorosa d'aquells anys que en mostra, d'una banda, la unitat, i, d'altra banda, la importància que hi tenen els dos grans llibres en què s'aferma, *Verger de les galanies* i *La paraula en el vent* —del qual, a més, sortia el títol d'aquesta antologia (GUSTÀ, 1987: 180-181). Perquè, en efecte, el llibre s'obre amb un poema de *Llibre dels poetes* i cinc de *Segon llibre de sonets*, després dels quals es recullen pràcticament sencers *Verger de les galanies* i *La paraula en el vent* acompanyats de set poemes de *Les monjoies* i pràcticament tots els que componen la segona part de *L'Oreig entre les Canyes* —mentre que no se'n recull cap dels de la primera. Una última seqüència de poemes en recupera d'esparsos que havien estat deixats de banda a l'hora de muntar aquests llibres —cas, per exemple, d'«A uns dits», aparegut a *La Publicitat* el 4-I-1920, o «Solitud o plany de la viudeta», publicat al mateix diari el 3-IV-1920. D'aquesta manera Carner feia palesa la importància i les grans conseqüències que tenia per al conjunt de la seva poesia l'obra desenvolupada

entre 1911 i 1914. Així com, en deixar completament de banda *Auques i Ventalls*, *Bella Terra Bella Gent* i la primera part de *L'Oreig entre les Canyes*, assenyalava l'existència de dues línies mestres en la pròpia poesia, tanmateix, com hem vist, plenament relacionades. Més que una simple antologia, doncs, *La inútil ofrena* ofería tot un «balanç i primera relectura» (AULET, 1991a: 107-112) de la pròpia obra que, a més, precedia d'un pròleg on donava alguns trets clau de la pròpia poètica —i, com hem vist a la primera part d'aquest estudi, del conjunt del postsimbolisme.

Fins a tal punt l'època dels «Rims de l'hora» condicionà tota la trajectòria carneriana posterior, que el poemari que publicà després d'aquesta antologia, *El cor quiet* (1925), encara, en bona part, en depenia. Després d'una primera part, «Les nits», de to certament renovador —però escrita en els anys precedents: sabem, per exemple, que «El Beat Supervivent» és anterior a juny de 1922 (CARNER, 1994: 127)—, en seguien quatre entre les quals es recollien poemes escrits des dels anys dels «Rims de l'hora», com ara «La naixença d'un noi» (poema de 1912, tal com certifica A. Manent a CARNER, 1994: 359), «Divendres Sant» (*El Correo Catalán*, 20-III-1913), «A unes glicines penjant damunt la casa d'uns nuvis» (*La Veu*, 14-IV-1914), «Cançó de Nadal» (*La Veu*, 25-XII-1918), «Festeig dominical» (*La Publicitat*, 30-XII-1919), «Les gatoses» (*La Publicitat*, 11-I-1920), «Els ametllers de Sarrià» (*La Publicitat*, 20-I-1920), «Invitació de febrer» (*La Publicitat*, 11-II-1920), «Cap de núvol» (*La Publicitat*, 25-II-1920), «Presseguer florit» (*La Publicitat*, 10-III-1920), «A un nin que morí» (*La Publicitat*, 10-IV-1920), «En unes noces» (*La Publicitat*, 13-IV-1920), «A una núvia» (*La Publicitat*, 18-VI-1920), «A un gripau» (*La Publicitat*, 22-VI-1920), «Interval» (*La Publicitat*, 22-VII-1920), «Casa que fou de pescadors» (*La Publicitat*, 19-VIII-1920).

I això no només val per tots els llibres de Carner fins a aquest, sinó que, quan el 1935 publicà el seu darrer llibre original de l'època anterior a l'exili, *La primavera al poblet*, aquest encara recollia, revisats, poemes apareguts a *La Publicitat* de 1920 com a «Miques de Barcelona»: «Honrament de l'hoste» (5-II-1920), «Març» (8-III-1920), «Primavera. Violetes...» (23-III-1920), «Abril» (2-IV-1920), «Festa major al jardí» (10-V-1920), «Maig» (13-V-1920), «Coets» (15-V-1920) i «Sol d'estiu» (16-VII-1920).

I és que un cop formulada i establerta la poètica postsimbolista, la poesia de Carner es mantindria sempre en les seves línies. Els canvis que poguessin produir-se en la seva obra —de dicció, de referents, de to, de lèxic— ho farien sempre sense alterar-ne els principis poètics. Si la represa de tots aquests poemes és una prova d'aquesta continuïtat, no ho és pas menys la represa constant de l'exposició teòrica dels trets

bàsics de la poètica postsimbolista. En la primera part d'aquest treball hem vist la coherència que hi ha entre textos com «La dignitat literària» (1913), el pròleg a *La inútil ofrena* (1924) i el de *La primavera al poblet* (1935). De manera igualment significativa, Carner copià literalment un dels exemples de «La dignitat literària», i donant-li el mateix sentit poètic, dues dècades més tard. Per iniciar la caracterització de la poètica postsimbolista, hem vist el sentit que tenia en l'article de 1913 la queixa carneriana contra el fet que «una amiga meva que es diu Maria» estigui «trista de dur aquest nom vulgar». Des d'una perspectiva postsimbolista Maria és un nom extraordinàriament poètic perquè va carregat de sentit per la tradició, perquè forma part de la llengua comuna, perquè, gràcies a això, permet una creació poètica impersonal i de valor col·lectiu. Anys a venir, Carner hi insistia:

Maria és un nom de bell cantar. Però la seva bellesa, així com és duradora, garantida, es ben passa de necessitats parenceres. Un nom com és ara Cassandra (tan sonor, tan remissent de bells mites) exigeix el coturn, i esdevé còmic en sabatilles o peücs. El nom de Maria no necessita precaucions. Ha il·luminat la poesia sàvia i la poesia popular. Una noia que es digui Maria pot picar matalassos i pot entrar al corral, sense que en sofreixi minva l'aurèola persistent del seu nom.³⁷⁶

Una mateixa poètica moderna, complexa, coherent i europea s'amaga rere aquests mots d'aparença tan senzilla que fins i tot semblen banals o vacus. La poètica més influent de la poesia catalana contemporània, iniciada per Josep Carner durant els anys deu del segle XX i mantinguda per ell i per alguns dels poetes catalans més remarcables al llarg dels decennis següents.

³⁷⁶ J. Carner, «Maria, o la simplicitat», *La Publicitat*, 3-XII-1931, p. 1. L'article forma part d'un tercet que, amb motiu de la lectura de Pierre de Ronsard comentat per Pierre Villey, reflexiona sobre aquestes qüestions poètiques. Els altres dos són: «Cassandra, o un nom», *La Publicitat*, 2-XII-1931, p. 1; i «Helena[,] o la recança», *La Publicitat*, 4-XII-1931, p. 1.

Conclusió

L'any 1914 marca un punt d'inflexió capital en la història europea i mundial. L'inici i el desenvolupament de la primera guerra mundial comportà un canvi radical en els discursos culturals i, molt especialment, en la manera com aquests plantejaven la relació entre tradició i modernitat (ISNENGI, 1997; ARNALDO, 2008). Les circumstàncies bèl·liques provocaren una disminució de la producció material de literatura i un retorn de tota mena de recerques artístiques, inclosa la literatura avantgardista francesa amb Apollinaire al capdavant, a la defensa de valors classicistes (SILVER, 1991). Tot plegat generà un nou panorama històric, social, polític, cultural, artístic i literari. Aparentment, la neutralitat espanyola podria fer pensar que la nova situació afectà menys la literatura catalana. Res més lluny de la veritat. Com és sabut, els principals intel·lectuals catalans adaptaren el seu discurs a la nova realitat bèl·lica, que afectà profundament una cultura emmirallada en una Europa que suposava culta i civilitzada, incapaç de la barbàrie en què, de sobte, es trobava (MURGADES, 1984). N'hem vist exemples de Carner als quals només cal sumar els articles de Joan Pérez-Jorba escrits des de París, el discurs francòfil de Josep M. Junoy (VALLCORBAPLANA, 1978, 1984), la posició de Salvat-Papasseit (BALAGUER, 1986) o les *Lletres a Tina* (MURGADES, 1987: 90-92, 1993) i *Gualba, la de mil veus* (MURGADES, 1987: 92-93; PLA, 2012) d'Eugeni d'Ors. A més, es crearen revistes en funció dels discursos culturals generats per la guerra, com *Iberia* (1915-1919), *Els Amics d'Europa* (1915-1919) o *Messidor* (1918-1921).

El cas és, però, que la poètica postsimbolista, tal com s'estava plantejant i a diferència de certs aspectes de les avantguardes, encaixava perfectament en aquest nou context. Com en els casos exemplars de Riba i Valéry, permetia integrar les noves reivindicacions del classicisme. A més, la concepció postsimbolista de la unitat humana a partir d'una poesia impersonal i col·lectiva generava un discurs humanístic adequat al moment bèl·lic. Encara més si tenim en compte la combinació que féu de tot això amb la vindicació d'una experiència vital plena i la possibilitat de trobar la unitat i l'harmonia del real contra la barbàrie, la destrucció, el fratricidi, de la guerra. Ja hem trobat poemes del Carner postsimbolista, com el dedicat a Joana Aldaz o «Aurea Pax», que, des d'aquesta poètica, es lliguen volgudament a aquest context. És per això que en una època de destrucció i canvi, social i cultural, la poètica postsimbolista continuà desenvolupant-se i es visibilitzà plenament a nivell europeu quan, després de la guerra,

la cultura pogué continuar construint-se sense els condicionants ideològics i materials d'aquella.

Com ja ha quedat apuntat, el postsimbolisme fou especialment influent en el sistema literari català. I en una nova catàstrofe bèl·lica, que aquest cop l'afectà directament, la guerra civil espanyola, no féu més que reforçar-se i generà algunes de les seves obres principals. En efecte, els resultats de la guerra civil provocaren un trencament evident en la construcció institucional i material de la cultura catalana (GALLOFRÉ, 1991; SAMSÓ, 1994-1995; GASSOL, 2011b), també en la poesia (MARRUGAT, 2012). Tanmateix, no afectaren els principis poètics postsimbolistes. La nació catalana desapareixia de la visibilitat pública i els seus representants culturals es dispersaven i esdevenien invisibles, deixaven de funcionar com a punts de referència col·lectius. Davant d'aquesta situació, i malgrat que havia esdevingut un tòpic qualificar d'«escapista» la poètica postsimbolista, el conreu d'aquesta no només es mantingué, sinó que arribà a cims culminants amb *Nabí*, *Llunyania*, *Elegies de Bierville* o *Les irrealis omegues*. Es tracta d'un fet ben comprensible si tenim en compte que la postsimbolista s'havia plantejat com una poesia que parlava per tota la col·lectivitat que ara el franquisme pretenia exterminar. Ho feia, a més, plantejant les relacions entre actualitat i tradició en termes de pervivència de la darrera en la primera: la tasca essencial del poeta era fer que els segles literaris pretèrits parlessin en el present, ressuscitessin a través de la seva veu adaptant-se al nou món. L'aplicació d'aquest principi en els anys immediats a la postguerra significava la salvació d'allò que s'havia volgut destruir. I un compromís ètic del poeta amb la seva comunitat molt evident.

La poètica postsimbolista, doncs, es va fer forta, malgrat les reiterades acusacions d'evasionisme, precisament en dos contextos bèl·lics. En el primer, la gran guerra, a més, quedà definitivament consolidada. Per totes les circumstàncies que es produïren llavors, l'any 1914 ha estat considerat tradicionalment un any de canvi en la història de la literatura europea en el qual, a més, resulta adient situar-hi els inicis del postsimbolisme. Ja DÉCAUDIN (1960: 11) considerà que el període de crisi dels valors simbolistes «comença el 1895, amb les primeres manifestacions d'un esperit nou que oposa la vida i la simplicitat als valors simbolistes» i «s'acaba l'agost de 1914 quan esclata la guerra». Semblantment, CORNELL (1970b) tanca el període postsimbolista l'any 1920, però els anys de la guerra hi funcionen com a mer epíleg i època de traspàs. Assenyala també l'any 1914 com una fita clau. Perquè comporta transformacions essencials en el discurs literari. Fins al punt que un estudi específic sobre el vers lliure

pot emmarcar-se entre 1886 i, també, 1914 (BOSCHIAN-CAMPANER, 2009). Aquest darrer any és pres habitualment, doncs, com la fi d'un període de provatures, experiments i disgregació propis de la recerca de sortides a la crisi dels valors simbolistes. I una de les troballes clau que produeix és, precisament, la poètica postsimbolista.

Ja hem anat veient que l'obra de Carner, amb el conjunt de la poesia europea, construïa moltes de les característiques de la poètica postsimbolista des del principi de la crisi dels valors simbolistes. El fet de trobar aquesta poètica plenament establerta i desenvolupada l'any 1914 comporta marcar una frontera de manera, fins a cert punt, arbitrària, però que ajuda a explicar moltes coses.

Primera, permet organitzar el panorama poètic europeu de l'època d'una manera molt coherent que no el falseja.

Segona, explica el fet que un Carner més usualment qualificat de postsimbolista —com el d'*El cor quiet*— hagués publicat molts dels poemes que el caracteritzen com a tal ja en la premsa de la dècada de 1910 i continués publicant poemes menys habitualment considerats postsimbolistes —com els del tipus d'*Auques i Ventalls*. Com que el postsimbolisme no és un estil, sinó unes nocions sobre la poesia, aquestes prenen formes molt diverses i no per això deixen de ser postsimbolisme. De fet, en considerar l'oposició aparent dels poemes de *La paraula en el vent* amb els d'*Auques i Ventalls* i *Bella Terra Bella Gent* ja ha estat oportunament assenyalat que «no hi ha cap divergència fonamental entre una i altra línies» (GUSTÀ, 1987: 181). A més, això també explica que un Carner ja unànimement considerat postsimbolista recuperi sense considerar-los contraris a la seva poètica actual poemes anteriors. Fins al punt de muntar amb aquests un llibre unitari i cabdal del postsimbolisme com és *La inútil ofrena*.

Tercera, aclareix el gran canvi que suposà l'any 1914 per a la història de la poesia catalana, un canvi, com hem vist, reconegut per la bibliografia més especialitzada (AULET, 1997), remarcat insistentment per Riba i que dona peu a la seva poesia i a la de Manent, Foix o Folguera —i, a través de la d'aquests, a la de Roselló-Pòrcel, Vinyoli i Teixidor. Si la major part de la poesia catalana més remarcable del segle XX sorgí reconegudament d'aquell canvi i és postsimbolista, resulta molt lògic que aquell canvi fos el de l'establiment definitiu dels principis poètics postsimbolistes. La poesia havia trobat un lloc que li permetia adaptar-se a la societat moderna sense renunciar a la pròpia tradició. Carner seria un pioner d'aquesta poètica que s'anà estenent i consolidant progressivament al llarg dels anys següents.

En efecte, fins avui, la bibliografia sobre la poesia catalana d'aquell període tendeix a parlar de postsimbolisme principalment a partir de l'any 1920. La dècada que obre fou, certament, la de major publicació i visibilitat del postsimbolisme a nivell europeu. Tanmateix, ha estat molt sovint apuntat que el desenvolupament del que acaba essent la poètica postsimbolista procedeix dels anys anteriors. Jaume Aulet ja detectà que a *La paraula en el vent* es produïa un «retorn a la font simbolista, però ja en el camí cap al postsimbolisme» (AULET, 1991a: 93; 2011: 23). Però fins avui s'ha tendit a indicar que la poesia carneriana no entrava al postsimbolisme fins a la dècada de 1920. L'únic que fa el present treball, sense alterar el sentit global de les lectures de conjunt de l'obra carneriana ja existents (especialment les que s'han seguit de més a prop: AULET, 1991a; CASTELLANOS, 1985; GUSTÀ, 1987; ORTÍN, 1996), és avançar aquesta frontera remarcant la coherència amb què les idees postsimbolistes apareixen ja el 1914 en Carner. Per bé que, com tota hipòtesi, pot ser discutida i rebatuda. Assenyalar el moment precís en què un camí arriba a la seva destinació i es converteix en una altra cosa resulta sempre discutible.

No obstant això, el present treball ha estat escrit amb la convicció que aquesta hipòtesi funciona. I que acceptar-la ajudaria molt a clarificar el panorama literari de l'època i a disposar d'un esquema explicatiu fàcilment compartible per la seva claredat i per la seva coherència amb els fets literaris del període i amb el conjunt de la literatura europea. En aquesta qüestió, però, tan sols la discussió col·lectiva i els resultats futurs que pugui produir tenen la paraula. La de l'autor d'aquest treball queda, aquí, llançada al vent.

Bibliografia

- ABRAHAM, Xavier; ROSSELLÓ BOVER, Pere (1999). *Bartomeu Rosselló-Pòrcel: a la llum*. Palma: Ajuntament de Palma.
- ABRAMS, Sam (2012). «Bandera d'estiu», pàg. XXV-XLII. Dins: ARDERIU, Clementina. *Jo era en el cant. Obra poètica 1913-1972*. Ed. Sam Abrams. Barcelona: Edicions 62. "Labutxaca".
- (2013). «Retorn a Joan Teixidor», pàg. I-XXI. Dins: TEIXIDOR, Joan. *Una veu et crida. Obra poètica (1931-1989)*. Ed. Sam Abrams. Girona: Curbet i Fundació Valvi. "Biblioteca Fundació Valvi", 23.
- ACKROYD, Peter (1984). *T. S. Eliot*. Londres: Hamish Hamilton.
- ALOMAR, Gabriel (2000). *El Futurisme seguit dels articles d'"El Poble Català" (1904-1906)*. Mallorca: Moll. "Obres completes de Gabriel Alomar", II.
- AMADES, Joan (2009). *Les cent millors cançons de Nadal*. Barcelona: Edicions 62. "Labutxaca".
- ANGLADA, M. Àngels (1978). «El doble mite de "Faula d'Orfeu", de Josep Sebastià Pons». *Reduccions*, núm. 5 (juliol), pàg. 59-64.
- APOLLINAIRE, Guillaume (1965). *Œuvres poétiques*. Ed. Marcel Adéma i Michel Décaudin. París: Gallimard. "Bibliothèque de la Pléiade".
- ARNALDO, Javier (2008). *¡1914! La vanguardia y la gran guerra*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza i Fundación Caja Madrid.
- ARROM, Sebastià P. (1986). «Notes a *Nou poemes*, de Bartomeu Rosselló-Pòrcel». *Reduccions*, núm. 32 (desembre), pàg. 49-66.
- AULET, Jaume (1984). «Carner contista». *Serra d'Or*, núm. 298-299 (juliol-agost), pàg. 55-57
- (1991a). *L'obra de Josep Carner*. Barcelona: Teide. "El Blau Marí", 13.
- (1991b). «Introducció», pàg. 5-29. Dins: CARNER, Josep. *Llibres de Sonets*. A cura de Jaume Aulet. Barcelona: Curial. "Biblioteca d'Els Marges", 1.
- (1992). *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*. Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Textos i Estudis de Cultura Catalana", 26.
- (1994). «La poesia de Joaquim Folguera». *Serra d'Or*, núm. 415-416 (juliol-agost), pàg. 79-81.
- (1995). «Carner i la poesia noucentista: el rendiment d'un model poètic», pàg. 17-34. Dins: SUBIRANA, Jaume (ed.). *Carneriana. Josep Carner, vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Proa.

- (1996a). «El Noucentisme literari», pàg. 105-138. Dins: GABRIEL, Pere (dir). *Història de la cultura catalana*. Vol. VII: *El Noucentisme 1906-1918*. Barcelona: Edicions 62.
- (1996b). «Josep Carner, entre la facècia i la ironia», pàg. 49-66. Dins: Casacuberta, Margarida; Gustà, Marina (ed.). *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Biblioteca Milà i Fontanals", 23.
- (1997). «Estudi introductori», pàg. 7-52. Dins: AULET, Jaume (ed.). *Antologia de la poesia noucentista*. Barcelona: Edicions 62. "El Garbell", 50.
- (2005a). «Les revistes culturals i literàries a Catalunya durant el període d'entreguerres». *Urc. Revista literària*, núm. 20 (desembre), pàg. 16-24.
- (2011). «Estudi preliminar» i «Comentari de text», pàg. 11-43 i 101-107. Dins: CARNER, Josep. *Supervivent d'un cant remot. Antologia poètica*. Barcelona: Edicions 62. "Educació 62", 73.
- AYENSA, Eusebi (2012). *D'una nova llum. Carles Riba i la literatura grega moderna*. Lleida: Pagès. "Argent viu", 117.
- BALAGUER, Josep M. (1981). «Imitació del foc, de B. Rosselló-Pòrcel: una concepció del món, del poeta i de la poesia». *Els Marges*, núm. 21 (gener), pàg. 27-45.
- (1986). «Avantguardes literàries i actituds polítiques», pàg. 147-164. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Catalanisme: història, política i cultura*. Barcelona: L'Avenç. "Clio", 7.
- (1991). «Introducció», pàg. 5-60. Dins: ROSSELLÓ-PÒRCEL, Bartomeu. *Imitació del foc*. Barcelona: Edicions 62. "Textual", 4.
- (1992). «Joan Teixidor, representant d'una "generació universitària"». *Revista de Girona*, núm. 153 (juliol-agost), pàg. 48-51.
- (1993-1994). «Joan Teixidor, una revisió de Verdaguer en els anys 30». *Anuari Verdaguer*, núm. 8, pàg. 179-212.
- (1994). «J. V. Foix i els "catalans de 1918"». *Faig Arts*, núm. 34 (desembre), pàg. 4-18.
- (1997a). «J. V. Foix i la primera avantguarda francesa», pàg. 45-68. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX. Les littératures catalane et française au Xxème siècle. Primer Congrès Internacional de Literatura Comparada València, 15-18 abril 1997*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Biblioteca Abat Oliba", 188.

- (1997b). «La literatura catalana i l'avantguarda», pàg. 125-150. Dins: GABRIEL, Pere (dir). *Història de la cultura catalana*. Vol. VIII: *Primeres avantguardes 1918-1930*. Barcelona: Edicions 62.
- (1998a). «Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del Noucentisme fins al final de la guerra», pàg. 119-134. Dins: GABRIEL, Pere (dir). *Història de la cultura catalana*. Vol. IX: *República, autogovern i guerra 1931-1939*. Barcelona: Edicions 62.
- (2003). «L'avantguarda, un fenomen històric». *Quaderns de Vallençana*, núm. 1 (juny), pàg. 18-25.
- (2006). «J. V. Foix, *Catalans de 1918*: “El poeta és el més responsable”», pàg. 222-245. Dins: PANYELLA, Ramon; MARRUGAT, Jordi (ed.). *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània. “Traces llibres”, 1.
- (2007). «Pere Quart: *Bestiari*», p. 166-171. Dins: Baró, Mònica; Colomer, Teresa; Mañà, Teresa (coord.). *El patrimoni de la imaginació: Llibres d'ahir per a lectors d'avui*. Palma: Institut d'Estudis Baleàrics.
- (2010a). «Josep Palau i Fabre: dels pintors de la vida moderna als poetes moderns de la vida», pàg. 201-222. Dins: PANYELLA, Ramon (ed.). *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida: PUNCTUM i Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània.
- (2010b). «Una poètica de l'instant contra les urgències de la immediatesa, un projecte “modern” en una societat “postmoderna”», pàg. 9-29. Dins: SOLÀ, Lluís. *Entre bellesa i dolor. Obra poètica inèdita*. Barcelona: Edicions 62. “Poesia”, 138.
- BALAKIAN, Anna (1969). *El movimiento simbolista. Juicio crítico*. [Trad. José-Miguel Velloso]. Madrid: Guadarrama. “Colección universitaria de bolsillo. Punto omega”, 72.
- (1992). *The Fiction of the Poet. From Mallarmé to the Post-Symbolist Mode*. Princeton: Princeton University Press.
- BALLART, Pere (2002). «Hereus de J. Alfred Prufrock: la filial catalana». *Els Marges*, núm. 71 (desembre), pàg. 5-36.
- BARAS, Montserrat (1984). *Acció Catalana (1922-1936)*. Barcelona: Curial. “Biblioteca de cultura catalana”, 53.

- BARJAU, Eustaqui (1986). «Carles Riba, traductor de Rilke (Notes a *Esbossos de versions de Rilke*)», pàg. 73-83. Dins: MEDINA, Jaume; SULLÀ, Enric (ed.). *Actes del Simposi Carles Riba. Institut d'Estudis Catalans, 17-19 d'octubre de 1984*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Biblioteca Milà i Fontanals", 5.
- (1994). «Lectura d'un poema: *Estances* II, 40, de Carles Riba». *Els Marges*, núm. 51 (desembre), pàg. 112-117.
- (2010). «Introducció», pàg. 7-51. Dins: RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Trad. E. Barjau. Madrid: Cátedra. "Letras universales", 70.
- BASSÓ, Jacint (1987). «D'Espectacions al port a *El somni*: gènesi i consolidació de Tomàs Garcés». *Llengua & Literatura*, núm. 2, pàg. 321-334.
- BAUDELAIRE, Charles (1980). *Œuvres complètes*. París: Robert Laffont. "Bouquins".
- BENDA, Julien (1928). *La trahison des clercs*, París: Grasset.
- BENJAMIN, Walter (2008). *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del tardocapitalismo*, pàg. 87-301. Dins: BENJAMIN, Walter. *Obras libro I/vol. 2*. Ed. Rolf Tiedemann i Hermann Schweppenhäuser. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada.
- BERGSON, Henri (1970). *Oeuvres*. Ed. André Robinet. París: Presses Universitaires de France.
- BERMÚDEZ-CAÑETE, Federico (1991). «Introducció», pàg. 7-20. Dins: RILKE, Rainer Maria. *Nuevos poemas*. Madrid: Hiperión. "Poesía Hiperión", 184.
- (2007). *Rilke, vida y obra*. Madrid: Hiperión. "Libros Hiperión", 197.
- BOFILL I FERRO, Jaume (1956). «Prefaci», pàg. 13-19. MANENT, Marià. *Obra poètica*. Barcelona: Selecta. "Biblioteca Selecta", 196.
- BOIXAREU, Mercè (1978). *El Jo poètic de Carles Riba i Paul Valéry. A partir del "gouffre" de Baudelaire i del no-res de Mallarmé*. Barcelona: Edicions 62. "Estudis i documents", 30.
- BOSCHIAN-CAMPANER, Catherine (dir.) (2009). *Le vers livre dans tous ses états. Histoire et poétique d'une forme (1886-1914)*. París: L'Harmattan.
- BOU, Enric (1987). «La poesia postsimbolista (1915-1936)», pàg. 213-270. Dins: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 9. Barcelona: Ariel.
- (1989). *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*. Barcelona: Empúries. "Les Naus d'Empúries. Brúixola", 4.

- BOVER I FONT, August (1990a). «Introducció», pàg. 5-31. Dins: PONS, Josep Sebastià. *Teatre*. Barcelona: Institut del Teatre. “Estudis”, 5.
- (1990b). *Josep Sebastià Pons*. Barcelona: Nou Art Thor. “Gent nostra”, 81.
- (1991). «Josep Sebastià Pons i els Jocs Florals de Barcelona», pàg. 127-134. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Homenatge a Josep Roca-Pons. Estudis de llengua i literatura*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat i Indiana University. “Biblioteca Abat Oliba”, 89.
- BOWRA, C. M. (1961). *The Heritage of Symbolism*. Nova York: Schocken Books.
- BREMOND, Henri (1926a). *Prière et poésie*. París: Grasset.
- (1926b). *La poésie pure*. París: Grasset.
- BRETON, André (1985). *Manifestes du surréalisme*. París: Gallimard. “Folio / Essais”, 5.
- BROOKE, Rupert (1911). *Poems*. Londres: Sidgwick & Jackson.
- (1915). *1914 & Other Poems*, Londres: Sidgwick & Jackson.
- BÜRGER, Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península. “Historia, Ciencia, Sociedad”, 206.
- BÜRGER, Perer; BÜRGER, Christa (1992). *The Institutions of Art*. Trad. Loren Kruger. Lincoln: University of Nebraska Press.
- BUSQUETS, Loreto (1980). *La poesia d’exili de Josep Carner*. Barcelona: Barcino. “Publicacions de la ‘Revista’. Segona sèrie”, 42.
- CABRÉ, Lluís; ORTÍN, Marcel (1984). «Aproximació a Josep Carner, traductor (Els anys de l’Editorial Catalana: 1918-1921)». *Els Marges*, núm. 31 (maig), pàg. 114-125.
- (1985). “*El cor quiet*”, de Josep Carner. Barcelona: Empúries. “Les Naus d’Empúries. Quaderns de Navegació”, 1.
- CABRÉ, Míriam (2001). «Poe, Baudelaire, Riba». *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 6, pàg. 119-131.
- CALAME, Claude (2002). *Eros en la Antigua Grecia*. Trad. Estrella Pérez Rodríguez. Madrid: Akal. “Akal Universitaria. Serie Interdisciplinar”, 223.
- CAMPILLO, Maria (1994). *Escriptors catalans i compromís antifeixista (1936-1939)*. Barcelona: Curial i Publicacions de l’Abadia de Montserrat. “Textos i Estudis de Cultura Catalana”, 35.
- (1995). «El compromís de Carles Riba durant la Guerra Civil», pàg. 37-44. DIVERSOS AUTORS. *Actes del II Simposi Carles Riba (Carles Riba: 100 anys)*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat i Universitat Autònoma de Barcelona. “Biblioteca Milà i Fontanals”, 21.

- CAMPS, C.; PETIT, J.-M. (1987) (ed.). *Josep Sebastià Pons. Actes du colloque de Montpellier 14 et 15 novembre 1986*. S. l.: Centre d'Études Occitanes.
- CANO BALLESTA, Juan (1996). *La poesía española entre pureza y revolución (1920-1936)*. Madrid: Siglo XXI. "Lingüística y teoría literaria".
- (2003). «Introducción», pàg. 9-47. Dins: HERNÁNDEZ, Miguel. *Viento del pueblo*. Madrid: Cátedra. "Letras Hispánicas", 308.
- CARBÓ, Ferran (1990). *Joan Vinyoli: escriptura poètica i construcció imaginària*. Barcelona: Institut de Filologia Valenciana i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Biblioteca Sanchis Guarner", 20.
- (1991). *Introducció a la poesia de Joan Vinyoli*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Biblioteca Serra d'Or", 108.
- (1995). *La freda veritat de les estrelles (Lectures de Joan Vinyoli)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Biblioteca Serra d'Or", 156.
- CARBONELL, Manuel (1977). «Per a una lectura d'*Imitació del foc* de B. Rosselló-Pòrcel». *Faig*, núm. 6 (juliol), pàg. 24-32.
- (1980). «*L'idil·li dels nyanyos* de Josep Carner». *Faig*, núm. 11 (març), pàg. 11-14.
- (1984). «Contribució a l'estudi de les idees polítiques de J. V. Foix». *Faig*, núm. 22 (juny), pàg. 51-59.
- (1985) (ed.). *Divuit sonets de "Sol, i de dol"*. Barcelona: Edicions 62. "El Garbell", 15.
- (1987). «J. V. Foix», pàg. 377-412. Dins: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 9. Barcelona: Ariel.
- (1991). *L'obra en vers de J. V. Foix*. Barcelona: Teide. "El Blau marí", 14.
- (1994). «J. V. Foix: modernitat i tradició». *Faig Arts*, núm. 34 (desembre), pàg. 19-27.
- (1998). «J. V. Foix i els clàssics catalans». *Revista de Catalunya*, núm. 129 (maig), pàg. 114-122.
- (2000). «Poesia i història. Reivindicació foixiana de l'obra d'Ausiàs March». *Reduccions*, núm. 72 (febrer), pàg. 56-65.
- (2006). «Rosselló-Pòrcel i Nietzsche: a propòsit del poema "El captiu"». *Reduccions*, núm. 86 (desembre), p. 83-114.
- CARDONA, Osvald (1967). *El temps de Josep Carner 1899-1922*. Barcelona: Rafael Dalmau. "Panorama actual de les idees", 50-51.

- CARNER, Josep (1970). *Teoria de l'ham poètic*. Ed. Albert Manent. Barcelona: Edicions 62. "Antologia catalana", 56.
- (1974). *Escrits inèdits i dispersos de Josep Carner (1898-1903). Volum I: Poesia*. Ed. L. Busquets. Barcelona: Barcino. "Publicacions de 'La Revista'. Segona sèrie", 39.
- (1984). *Escrits inèdits i dispersos de Josep Carner (1898-1903). Volum II: Prosa*. Ed. L. Busquets. Barcelona: Bracino. "Publicacions de 'La Revista'. Segona sèrie", 45.
- (1985). *Prosa d'exili (1939-1962)*. Ed. Albert Manent. Barcelona: Edicions, 62. "L'Alzina", 3.
- (1986). *El reialme de la poesia*. Ed. Núria Nardi i Iolanda Pelegrí. Barcelona: Edicions 62. "L'Alzina", 12.
- (1994). *Epistolari de Josep Carner*. A cura d'Albert Manent i Jaume Medina. Vol. 1. Barcelona: Curial. "Epistolaris de la Catalunya contemporània", 2.
- (1995). *Epistolari de Josep Carner*. A cura d'Albert Manent i Jaume Medina. Vol. 2. Barcelona: Curial. "Epistolaris de la Catalunya contemporània", 4.
- (1997). *Epistolari de Josep Carner*. A cura d'Albert Manent i Jaume Medina. Vol. 3. Barcelona: Curial. "Epistolaris de la Catalunya contemporània", 5.
- (1998). *Epistolari de Josep Carner*. A cura d'Albert Manent i Jaume Medina. Vol. 4. Barcelona: Curial. "Epistolaris de la Catalunya contemporània", 6.
- (2002). *Epistolari de Josep Carner*. A cura de Jaume Subirana. Vol. 5. Barcelona: Curial. "Epistolaris de la Catalunya contemporània", 7.
- (2009). *Epistolari de Josep Carner*. A cura d'Albert Manent i Jaume Medina. Vol. 6. Barcelona: Curial. "Epistolaris de la Catalunya contemporània", 8.
- CASANOVA I ROCA, Jordi (2009). «Esbós biogràfic i literari de Concepció Casanova i Danés (Campdevànol, 1906 – Sant Boi de Llobregat, 1991)». *Poemes en el temps*. *Annals* (Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès), pàg. 13-47.
- CASSANY, Enric (1984). «La poesia de Josep Carner», pàg. 23-37. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Josep Carner en els seus millors escrits*. Barcelona: Miquel Arimany. "Els dies i els homes", 11.
- (2011). «Notes al marge d'*Absència*, de Josep Carner», pàg. 31-46. Dins: Campillo, Maria (ed.). *Llegir l'exili*. Barcelona: Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània i L'Avenç. "Traces llibres", 2.

- (2014). «“Si el nostre cor s’hagués incendiat...” (les dues versions de “Les fulles de l’abril”», *Els Marges*, núm. 103 (primavera), pàg. 110-119.
- CASTELLANOS, Jordi (1978). «Josep Pijoan i els orígens del Noucentisme». *Els Marges*, núm. 14 (setembre), p. 31-49.
- (1980). «Modernisme i Noucentisme». *L’Avenç*, núm. 25 (març), pàg. 26-36
- (1985). «Josep Carner i la literatura narrativa», pàg. 31-62. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Josep Carner: llengua, prosa, poesia*. Barcelona: Empúries. “Biblioteca universal Empúries”, 19.
- (1986a). «Modernisme i nacionalisme», pàg. 21-38. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Catalanisme. Història, política i cultura*. Barcelona: L’Avenç, 1986. “Clio, 7”.
- (1986b). «La poesia modernista», pàg. 247-323. Dins: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 8. Barcelona: Ariel.
- (1987). «El Noucentisme: ideologia i estètica», pàg. 19-39. Dins: DIVERSOS AUTORS. *El Noucentisme. Cicle de conferències fet a la Institució cultural del CIC de Terrassa curs 1984/85*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat. “Biblioteca Milà i Fontanals”, 7.
- (1988) (ed.). *El modernisme. Selecció de textos*. Barcelona: Empúries. “Les Naus d’Empúries. Brúixola”, 1.
- (1990) (ed.). *Antologia de la poesia modernista*. Barcelona: Edicions 62. “El Garbell”, 34.
- (1992). *Raimon Casellas i el Modernisme*. 2 vol. Barcelona: Curial i Publicacions de l’Abadia de Montserrat. “Textos i Estudis de Cultura Catalana”, 4-5.
- (1994a). «La Renaixença vista pels modernistes», pàg. 101-109. Dins: JORBA, Manuel; MOLAS, Joaquim; TAYADELLA, Antònia (ed.). *Actes del col·loqui internacional sobre la Renaixença (18-22 de desembre de 1984)*. Vol. II. Barcelona: Curial. “Estudis Universitaris Catalans”, XXVIII.
- (1994b). «Presentació», pàg. XIII-LV. Dins: D’ORS, Eugeni. *Papers anteriors al Glosari*. A cura de Jordi Castellanos amb la col·laboració de Teresa Iribarren i Magda Alemany. Barcelona: Quaderns Crema. “Obra catalana d’Eugeni d’Ors”, I.
- (1995). «La literatura modernista», pàg. 81-128. Dins GABRIEL, Pere (dir.). *Historia de la cultura catalana*. Volum VI: *El Modernisme 1890-1906*. Barcelona: Edicions 62, 1995.

- (2000). «Gabriel Alomar i el Modernisme», pàg. 7-39. Dins: ALOMAR, Gabriel. *El futurisme seguit dels articles d'“El Poble Català” (1904-1906)*. Mallorca: Moll. “Obres completes de Gabriel Alomar”, II.
- (2002). «Literatura catalana i compromís social en els anys trenta». *Els Marges*, núm. 69 (gener), pàg. 7-23.
- (2003). «De Verdaguer a Gaudí: el mite fundacional», pàg. 29-46. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Gaudí: Reus i el seu temps*. Reus: Centre de Lectura i Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.
- (2005a). *Escriure amb el ritme a la sang. La represa de la novel·la catalana (1925-1929)*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- (2005b). «Refundar Catalunya: Església i escriptors», pàg. 617-630. Dins: PLANS I CAMPDERRÓS, Lourdes (dir.). *Església, societat i poder a les terres de parla catalana. Actes del IV Congrés de la CCEPC*, Barcelona, Vic i Valls: Coordinadora de Centres d'Estudis de Parla Catalana, Institut Muntaner, Universitat de Vic i Cossetània. “Publicacions de la Coordinadora de Centres d'Estudis de Parla Catalana”, 3.
- (2006). «El modernisme: els intel·lectuals i la política», pàg. 160-191. Dins: PANYELLA, Ramon; MARRUGAT, Jordi (ed.). *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*. Barcelona: Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània. “Traces llibres”, 1.
- (2008). «El comte Arnau», pàg. 17-35. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Maragall, alguns poemes: lectura i comentaris d'autor*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008. “Mínima”, 13.
- (2011). «Joan Maragall, des del decadentisme», pàg. 71-95. Dins: TERRICABRES, Josep-Maria (ed.). *Joan Maragall, paraula i pensament*. Girona: Càtedra Ferrater Mora i Documenta Universitaria, 2011. “Noms de la filosofia catalana”, 7.
- (2012). «Joan Maragall: entorn de la seva poesia i de la poesia del seu temps», pàg. 377-390. Dins: CASALS, Glòria; TALAVERA, Meritxell (coord.). *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. “Congressos”, 11.
- CASTELLET, Josep M.; MOLAS, Joaquim (1963). *Poesia catalana del segle XX*. Barcelona: Edicions 62. “Llibres a l'abast”, 3.

- CENTELLES, Esther (1984). «Pròleg», pàg. 7-42. Dins: Carner, Josep. *Els fruits saborosos*. Edició d'Esther Centelles. Barcelona: Edicions 62. "L'Alzina", 1.
- CHARQUES, R. D. (1933). *Contemporary Literature and Social Revolution*, Londres: Martin Secker.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1997). *The Complete Poems*. Ed. William Keach. Londres: Penguin. "Penguin Classics".
- COLL, Jaume (1991). «Postfaci: Nota a l'edició de 1991», p. 79-86. Dins: CARNER, Josep. *Nabí*. Ed. Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62. "Els llibres de l'Escorpí. Poesia", 4.
- (1992). «Introducció», p. XXI-LVI. Dins: CARNER, Josep. *Poesia*. A cura de Jaume Coll. Barcelona: Quaderns Crema. "Sèrie gran", 14.
- (1998). «Introducció», pàg. 5-50. Dins: CARNER, Josep. *La paraula en el vent*. Ed. Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62. "El Cangur Plus", 262.
- (2002). «Proemio», p. 9-38. Dins: CARNER, Josep. *Nabí. Textos de 1938 (Jonàs) y de 1940 (Nabí)*. A cura de Jaume Coll. Madrid: Turner. "Colección itálica".
- (2004a). «Introducció», p. 5-80. Dins: CARNER, Josep. *Arbres*. A cura de Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62. "El Cangur", 171.
- (2004b). «Liminar», pàg. 7-44. Dins: CARNER, Josep. *Misterio de Quanaxhuata*. A cura de Jaume Coll. Villa Coapa: Libros del Umbral. "El Ahuejote".
- (2006). «Introducció» i «Les formes del poema. "Comiat" i "Destins", més ençà i més enllà de *L'oreig entre les canyes*», pàg. 11-28 i 133-139. Dins: CARNER, Josep. *L'oreig entre les canyes*. Ed. Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62. "Poesia", 108.
- (2012). «Introducció a la història del text» i «Estudi sobre les formes de *Nabí*», pàg. 31-51 i 113-173. Dins: CARNER, Josep. *Nabí*. Ed. Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62. "Labutxaca".
- COLL, Jaume; OLIVA, Salvador (1986). «Crítica de les variants d'un poema de Josep Carner». *Reduccions*, núm. 29-30 (febrer-juny), pàg. 84-106.
- COMADIRA, Narcís (2006). «L'escena del príncep. Fantasia per a Josep Carner», pàg. 61-72. Dins: COMADIRA, Narcís. *Forma i prejudici. Papers sobre el Noucentisme*. Barcelona: Empúries. "Biblioteca universal", 200.
- (2008). «Et in arcadia ego», pàg. 21-38. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Entre dos mons. Visions de la literatura catalana i europea a l'inici del segle XX. Un segle de modernitat literària*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes.
- CORNELL, Kenneth (1970a). *The Symbolist Movement*. [S. l.]: Archon Books.

- (1970b). *The Post-Symbolist Period. French Poetic Currents, 1900-1920*. [S. 1.]: Archon Books.
- CORNUDELLA, Jordi (1986a). “*Nabí*”, de Josep Carner. Barcelona: Empúries. “Les Naus d’Empúries. Quaderns de navegació”, 8.
- (1986b) (ed.). «Cinc textos sobre *Nabí*, de Josep Carner». *Llengua & Literatura*, núm. 1, pàg. 407-449.
- DEBICKI, Andrew (1995). «La poesía de Jorge Guillén; apogeo y desvanecimiento de la modernidad», pàg. 385-394. Dins: PIEDRA, Antonio; BLASCO PASCUAL, Javier (ed.). *Jorge Guillén, el hombre y la obra. Actas del I simposium internacional sobre Jorge Guillén. Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*. Valladolid: Universidad de Valladolid i Fundación Jorge Guillén. “Literatura”, 33.
- DÉCAUDIN, Michel (1960). *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*. Tolosa: Privat. “Universitas”.
- DIVERSOS AUTORS (1959). *L’obra de Josep Carner*. Barcelona: Selecta.
- (1995). *Actes del II simposi Carles Riba (Carles Riba: 100 anys)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona i Publicacions de l’Abadia de Montserrat. “Biblioteca Milà i Fontanals”, 21.
- (2001). *Centenari Tomàs Garcés (1901-2001)*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes. “Cultura. Lletres”.
- DUROZOI, Gérard (2004). *Histoire du mouvement surréaliste*. París: Hazan.
- ELIOT, T. S. (1948). *From Poe to Valéry*. Nova York: Harcourt, Brace and company.
- (1951). *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber.
- (1957). *On Poetry and Poets*. Londres: Faber and Faber.
- (1958). «Introduction», pàg. vii-xxiv. Dins: VALÉRY, Paul. *The Art of Poetry*. Trad. Denise Folliot. Nova York: Pantheon Books. “Bollingen Series”, XLV-7.
- (1964). *The Use of Poetry and the Use of Criticism. Studies in the Relation of Criticism to Poetry in England*. Londres: Faber and Faber.
- (1969). *The Complete Poems and Plays*. Londres: Faber and Faber.
- ELLMANN, Richard (1948). *Yeats. The Man and the Masks*. Nova York: E P Dutton.
- ENGELL, James; BATE, W. Jackson (1984). «Editors’ Introduction», pàg. xli-cxxxvi. Dins: COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Life and Opinions*. Ed. James Engell i W. Jackson Bate. Princeton: Princeton University Press. “Bollingen Series”, LXXV.

- ESPINÓS FELIPE, Joaquim (1999). *La imaginació compromesa. L'obra d'Agustí Bartra*. Alacant: Universitat d'Alacant. "Biblioteca de Filologia Catalana", 8.
- FALGUERA GARCIA, Enric (2004). *La poesia de Jaume Agelet i Garriga. Evolució i fidelitat*. Lleida: Pagès.
- (2006). «"Grives al vinyar". La relació epistolar entre Jaume Agelet i Tomàs Garcés (1931-1971)». *Serra d'Or*, núm. 562 (octubre), pàg. 45-48.
- (2010). *Jaume Agelet i Garriga. Una ombra per descobrir*. S. l.: Alfazeta. "Biblioteca de Lleidatans Il·lustres", 5.
- FARRÉS COBETA, Jaume (2005). «Introducció», pàg. 5-58. Dins: LLACUNA I CARBONELL, Joan. *Obra completa*. Ed. Jaume Farrés Cobeta. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- FERRATÉ, Joan (1976). «Poesia, de Josep Carner: Ressenya i vindicació». *Els Marges*, núm. 8 (setembre), pàg. 15-32.
- (1977). *Lectura de "La terra gastada", de T. S. Eliot*. Barcelona: Edicions 62. "Cara i creu", 34.
- (1979). «Pròleg», pàg. 7-34. Dins: CARNER, Josep. *La primavera al poblet. Text de la primera edició (1935)*. Ed. Joan Ferraté. Barcelona: Edicions 62. "Els llibres de l'Escorpí. Poesia", 50.
- (1993). «Pròleg», pàg. 5-24. Dins: CARNER, Josep. *Auques i Ventalls. Text de la segona edició (1935)*. Ed. Joan Ferraté. Barcelona: Edicions 62. "Els llibres de l'Escorpí. Poesia", 39.
- (1994). *Papers sobre Josep Carner*. Barcelona: Empúries. "Biblioteca Universal Empúries", 70.
- FERRATER, Gabriel (1969). «Pròleg», pàg. 7-20. Dins: FOIX, J. V. *Els lloms transparents*. Barcelona: Edicions 62. "Cara i creu", 13.
- (1983a). *La poesia de Carles Riba. Cinc conferències*. Ed. Joan Ferraté. Barcelona: Edicions 62. "L'Escorpí", 39.
- (1983b). «Prefaci», pàg. 5-14. Dins: RIBA, Carles. *Versions de Hölderlin*. Barcelona: Edicions 62. "Els llibres de l'Escorpí. Poesia", 6.
- (1987). *Foix i el seu temps*. Ed. Joan Ferraté. Barcelona: Quaderns Crema. "Assaig minor", 1.
- (1991). «Pròleg», pàg. 7-26. Dins: CARNER, Josep. *Nabí*. Barcelona: Edicions 62. "Els llibres de l'Escorpí. Poesia", 4.

- FOIX, J. V. (1921). «La literatura. Algunes consideracions preliminars». *Monitor*, any 1, núm. 1 (20 de gener), pàg. 2.
- FOIX, J. V.; COMADIRA, Narcís (1985). *Diàlegs a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona i Laia. “Diàlegs a Barcelona”, 7.
- FORMOSA, Feliu (1981). «Pròleg», pàg. 7-35. Dins: VINYOLI, Joan. *Antologia poètica*. Barcelona: Proa. “Els llibres de l’Óssa menor”, 113.
- FRIEDRICH, Hugo (1999). *Structure de la poésie moderne*. Trad. Michel-François Demet. París: Librairie Générale Française. “Le livre de poche”, 555.
- GALAND-HALLYN, Perrine; HALLYN, Fernand (2001) (dir.). *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*. Ginebra: Droz.
- GALLOFRÉ, Maria Josepa (1991). *L’edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat. “Biblioteca Abat Oliba”, 99.
- GALVE, Ruth (1987). *Els fruits saborosos de Josep Carner*. Barcelona: Andros, 1987. “Guia de lectura”, 4.
- GARBISU BUESA, Margarita (2001). «La poesía según Jorge Guillén y Giuseppe Ungaretti. Un punto en común: Paul Valéry». *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, núm. 654 (juny), pàg. 9-13.
- GARCÉS, Tomàs (1976). «Notes sobre la poesia de Josep Sebastià Pons», pàg. 5-44. Dins: PONS, Josep Sebastià. *Obra poètica*. Barcelona: Edicions 62. “Clàssics catalans del segle XX”.
- GASSOL, Olívia (2011a). «*Nabí*, de Josep Carner», pàg. 47-82. Dins: Campillo, Maria (ed.). *Llegir l’exili*. Barcelona: Grup d’Estudis de Literatura Catalana Contemporània i L’Avenç. “Traces llibres”, 2.
- (2011b) (ed.). *Postguerra. Reinventant la tradició literària catalana*. Lleida: Punctum i Grup d’Estudis de Literatura Catalana Contemporània.
- GAUTIER, Théophile (1946). *La Préface de Mademoiselle de Maupin*. Ed. Georges Matoré. París: Droz.
- GAVAGNIN, Gabriella (1991). «*Gertrudis* o el “benifet inassolible”». *Els Marges*, núm. 43 (febrer), pàg. 87-94.
- (1995). «El procés cognitiu del jo narrador en el llenguatge de *Gertrudis* i *KRTU*». *Els Marges*, núm. 54 (desembre), pàg. 114-118.
- (2005). *Classicisme i Renaixement: una idea d’Itàlia durant el Noucentisme*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat. “Biblioteca Serra d’Or”, 338.

- (2006). «La via occitanofrancesa al petrarquisme de J. V. Foix». *Els Marges*, núm. 78 (hivern), pàg. 21-35.
- GIDE, André (1972). *Les nourritures terrestres suivi de Les nouvelles nourritures*. París: Gallimard. “Folio”, 117.
- GIMFERRER, Pere (1984). *La poesia de J. V. Foix*. Barcelona: Edicions 62. “Llibres a l’abast”, 115.
- GIRALT-MIRACLE, Daniel (1992) (dir.). *Avantguardes a Catalunya. 1906-1939. Protagonistes, tendències, esdeveniments*. Barcelona: Olimpíada Cultural / Fundació Caixa de Catalunya.
- GÓMEZ INGLADA, Pere (2007). «Salvador Dalí vist per J. V. Foix des de les pàgines de *La Publicitat*». *Revista de Girona*, núm. 244 (setembre-octubre), pàg. 43-47.
- (2008). «Henri Bergson en els articles de J. V. Foix». *Els Marges*, núm. 86 (tardor), pàg. 67-81.
- (2010). *Quinze anys de periodisme: les col·laboracions de J. V. Foix a La Publicitat (1922-1936)*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans. “Biblioteca Filològica”, LXV.
- GUERRERO, Manuel (1996). *J. V. Foix, investigador en poesia*. Barcelona: Empúries. “Biblioteca Universal Empúries”, 80.
- (2001). «El sud-realisme de J. V. Foix», pàg. 201-209. Dins: PONT, Jaume (ed.). *Surrealismo y literatura en España*. Lleida: Universitat de Lleida.
- GUILLÉN, Jorge (1983). «Más allá del soliloquio». Ed. Antonio Piedra. *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, núm. 17 (primavera), pàg. 5-28.
- (1999). *Obra en prosa*. Ed. Francisco J. Díaz de Castro. Barcelona: Tusquets. “Marginales”, 178.
- (2010). *Aire nuestro*. 2 vol. Ed. Óscar Barrero Pérez. Barcelona: Tusquets. “Fábula”, 306.
- GUITART I BLANCH, M. I. (2002). *Josep Sebastià Pons, 1925-1930. Materials per a un estudi*. Treball de recerca inèdit. Universitat Autònoma de Barcelona.
- GUSTÀ, Marina (1984). «Imatge de Josep Carner a través de les antologies poètiques». *Els Marges*, núm. 32 (setembre), pàg. 102-117.
- (1987). «Josep Carner», pàg. 153-212. Dins: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 9. Barcelona: Ariel.

- (2013). «El doctor Josep Carner. Sobre un malentès». *Els Marges*, núm. 100 (primavera), pàg. 75-85.
- HABERMAS, Jürgen (2006). «La modernidad, un proyecto incompleto», pàg. 19-36. Dins: FOSTER, Hal (ed.). *La posmodernidad*. Trad. Jordi Fibla. Barcelona: Kairós.
- HOMER (2001). *L'Odissea. Novament traslladada en versos catalans per Carles Riba*. Trad. C. Riba. Barcelona: La Magrana. “Butxaca”, 55.
- HYTIER, Jean (1970). *La poétique de Valéry*. París: Armand Colin.
- ISNENGI, Mario (1997). *Il mito della grande guerra*. Bolonya: Il Mulino. “Biblioteca storica”.
- ISLE-ADAM, Villiers de l' (2001). *Axel*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Ediciones del Bronce. “Clásicos del Bronce”, 28.
- JAKOBSON, Roman (1975). «Lingüística y poética», pàg. 347-395. Dins: JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral. “Biblioteca breve. Ciencias humanas”, 381.
- JAMMES, Francis (1967). *Le Deuil des Primevères 1898-1900*. París: Gallimard. “Poésie”.
- (1971). *De l'Angelus de l'aube à l'Angelus du soir 1888-1897*. París: Gallimard. “Poésie”.
- JARRETY, Michel (2008). *Paul Valéry*. París: Fayard.
- JUNYENT, Josep (1985). «“Joia”, en la poesia de Carles Riba». *Faig*, núm. 23-24 (maig), pàg. 91-162.
- KEATS, John (1977). *Letters of John Keats*. Ed. Robert Gittings. Oxford: Oxford University Press.
- KENNER, Hugh (1960). *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. Londres: W. H. Allen.
- LEAVIS, F. R. (1932). *New Bearings in English Poetry. A Study of the Contemporary Situation*. Londres: Chatto & Windus.
- LECOINTE, Jean (1993). *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*. Ginebra: Droz.
- LUIS, Leopoldo de; URRUTIA, Jorge (2008). «Introducción», pàg. 9-110. Dins: HERNÁNDEZ, Miguel. *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*. Madrid: Cátedra. “Letras Hispánicas”, 197.
- LUPERINI, Romano (1999). *Storia di Montale*. Roma: Laterza. “Biblioteca Univerale”, 374.

- MACIÀ, Xavier; SOLÀ, Pep (2006). *I cremo tot en cant. Actes del 1r Simposi Internacional Joan Vinyoli*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Biblioteca Abat Oliba", 271.
- MACLEISH, Archibald (1960). *Poetry and Experience*. Londres: The Bodley Head.
- MACRÍ, Oreste (1976). *La obra poética de Jorge Guillén*. Trad. Elsa Ventosa. Barcelona: Ariel. "Letras e ideas. Maior", 8.
- MALÉ I PEGUEROLES, Jordi (1993). «Pròleg», pàg. 7-24. Dins: RIBA, Carles. *Tres suites*. Barcelona: Edicions 62. "Els Llibres de l'Escorpí. Poesia", 160.
- (1994). «Lectura de KRTU, de J. V. Foix, a partir de J. V. Foix», pàg. 219-233. Dins: MASSOT I MUNTANER, Josep (coord). *Miscel·lània Germà Colón*. Vol. 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Estudis de Llengua i Literatura Catalanes", XXVIII.
- (1995a). *Carles Riba i el Noucentisme. Les idees literàries (1913-1920)*. Barcelona: La Magrana. "Els Orígens", 39.
- (1995b). "*Auques i Ventalls*" de Josep Carner. Barcelona: Empúries, 1995. "Les Naus d'Empúries. Quaderns de navegació", 18.
- (2001). *Poètica de Carles Riba. Els anys del postsimbolisme 1920-1938*. Barcelona: La Magrana. "Els Orígens", 53.
- (2006). *Carles Riba i la traducció*. Lleida: PUNCTUM i Grup d'estudis de traducció, recepció i literatura catalana. "Quaderns", 1.
- (2009). «Un poeta postsimbolista ben poc conegut: la reflexió amorosa a *La rosa de cristall* de Josep M. de Sagarra». *Caplletra*, núm. 47 (tardor), pàg. 9-40.
- MALLARMÉ, Stéphane (1945). *Œuvres complètes*. Ed. Henri Mondor i G. Jean-Aubry. París: Gallimard. "Bibliothèque de la Pléiade".
- MANENT, Albert (1987). «La recepció a Barcelona de l'obra de Josep Sebastià Pons (1910-1936)», pàg. 113-126. Dins CAMPS, C.; PETIT, J.-M. (ed.). *Josep Sebastià Pons. Actes du colloque de Montpellier 14 et 15 novembre 1986*. S. 1.: Centre d'Études Occitanes.
- (1988). *Josep Carner i el noucentisme. Vida, obra i llegenda*. Barcelona: Edicions 62. "Llibres a l'abast", 76.
- (1995). *Marià Manent. Biografia íntima i literària*. Barcelona: Planeta. "Col·lecció Ramon Llull. Sèrie Biografies i Memòries", 4.

- (2001). *Tomàs Garcés, entre l'Avantguarda i el Noucentisme*. Barcelona: Edicions 62. “Biografies i memòries”, 49.
- MANENT, Albert; POCA, Josep (2013). *Diccionari de pseudònims usats a Catalunya i a l'emigració*. Lleida: Pagès.
- MANENT, Marià (1938). «Una antologia poètica de Carles Riba». *Revista de Catalunya*, núm. 91 (octubre), pàg. 349-352.
- (2000). *Dietaris*. Ed. D. Sam Abrams. Barcelona: Edicions 62 i Diputació de Barcelona. “Clàssics Catalans”.
- MANN, Nicholas (1989). «Introducción», pàg. 17-120. Dins: PETRARCA, Francesco. *Cancionero*. vol. I. Ed. Gianfranco Contini. Trad. Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra. “Letras Universales”, 121-122.
- MARAGALL, Joan (1981). *Obres completes*. Vol. II: *Obra castellana*. Barcelona: Selecta. “Biblioteca perenne”, 4bis.
- MARÇAL, Maria Mercè (1985). «Introducció», pàg. 7-60. Dins ARDERIU, Clementina. *Contraclaror. Antologia poètica*. Ed. Maria Mercè Marçal. Barcelona: laSal. “Clàssiques Catalanes”, 6-7.
- MARFANY, Joan-Lluís (1975). *Aspectes del Modernisme*. Barcelona: Curial. “Biblioteca de cultura catalana”, 11.
- (1982). «Modernisme i noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural». *Els Marges*, núm. 26 (setembre), pàg. 31-42.
- (1986). «El Modernisme», «Assagistes i periodistes» i «Joan Maragall», pàg. 75-246. Dins: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 8. Barcelona: Ariel.
- (1988). «Modernisme i modernitat. Artistes i burgesia», pàg. 9-24. Dins: DIVERSOS AUTORS, *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. “Biblioteca Milà i Fontanals”, 9.
- MARRUGAT, Jordi (2002). «Formació i consolidació de la poètica de Pere Quart». *Els Marges*, núm. 69 (gener), pàg. 65-83.
- (2006). «L'herència romàntica en l'obra de Marià Manent». *Els Marges*, núm. 78 (hivern), pàg. 81-106.
- (2007). «Marià Manent, poeta invisible en els debats polítics i literaris de l'Europa dels anys 30», pàg. 305-317. Dins PANYELLA, Ramon (ed.). *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània. Actes del Congrés Internacional La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana*

- contemporània. Barcelona / Bellaterra, 26, 27 i 28 d'octubre de 2005. Lleida i Barcelona: PUNCTUM i Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània, 2007.*
- (2008). «Del peix, el mar i el vent com a representacions de l'home, el món i la vida en la poesia catalana contemporània (Carner, Riba, Manent, Rosselló-Pòrcel i Palau i Fabre)». *Llengua & Literatura*, núm. 19, pàg. 87-128.
- (2009a). *Marià Manent i la traducció*. Lleida: PUNCTUM i Grup d'estudis de traducció, recepció i literatura catalana. “Quaderns”, 4.
- (2009b). «Joaquim Folguera i J. V. Foix. Dos poetes al servei d'un projecte literari i polític (1915-1931)». *Estudis Romànics*, núm. XXXI, pàg. 219-260.
- (2010). «Noucentisme i modernitat. Una aproximació», pàg. 73-100. Dins: PANYELLA, Ramon (ed.). *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida: PUNCTUM i Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània.
- (2011). «Liquidació, emergència i continuïtat de la tradició poètica catalana moderna en la cultura pública del franquisme», pàg. 113-152. Dins: GASSOL BELLET, Olívia (ed.). *Postguerra. Reinventant la tradició literària catalana*. Lleida: Punctum.
- (2012). «Crisi i supervivència de la poesia moderna a Catalunya. Sobre la reconstrucció del sistema poètic català en la cultura pública de les dècades 1940 i 1950». *Els Marges*, núm. 98 (tardor), pàg. 44-74.
- (2013). «Josep Carner i Armand Obiols: amistat, cultura i política en la fàbrica de la Catalunya moderna», pàg. 7-110. Dins: OBIOLS, Armand; CARNER, Josep. *Cartes 1947-1953*. Ed. Jordi Marrugat. Sabadell: Fundació La Mirada.
- MARTÍ, Antoni (1998). *J. V. Foix o la solitud de l'escriptura*. Barcelona: Edicions 62. “Llibres a l'abast”, 318.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2009). «L'estrany temps del poeta Salvador Espriu», pàg. 7-19. Dins: ESPRIU, Salvador. *Cicle líric*. Ed. Víctor Martínez-Gil. Barcelona: Edicions 62. “La butxaca”.
- MAS I VIVES, Joan (2003). *Domini fosc (Assaigs sobre poesia)*. Palma i Barcelona: Universitat de les Illes Balears i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. “Biblioteca Miquel dels Sants Oliver”, 20.
- MEDINA, Jaume (1989). *Carles Riba (1893-1959)*. 2 vol. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. “Biblioteca Abat Oliba”, 71 i 74.

- (1994). *La plenitud poètica de Carles Riba. El període de les “Elegies de Bierville”*. Barcelona: Curial i Publicacions de l’Abadia de Montserrat. “Textos i Estudis de Cultura Catalana”, 42.
- (2000). *Estudis sobre Carles Riba*. Barcelona: Fundació Jaume Bofill i Ferro i Publicacions de l’Abadia de Montserrat. “Biblioteca Serra d’Or”, 238.
- MEDINA, Jaume; SULLÀ, Enric (1986) (ed.). *Actes del simposi Carles Riba*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat. “Biblioteca Milà i Fontanals”, 5.
- MICHAUD, Guy (1947). *Message poétique du Symbolisme*. 4 vol. París: Nizet.
- MIRALLES, Carles (1993). *Sobre Foix*. Barcelona: Quaderns Crema. “Assaig minor”, 7.
- MIRALLES, Carles; MALÉ, Jordi; PUJOL PARDELL, Jordi (2012) (ed.). *Actes del III Simposi Carles Riba*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans i Aula Carles Riba. “Biblioteca filològica”, LXIX.
- MOHINO I BALET, Abraham (1998). «La poesia de Rosa Leveroni a la llum de *Confessions i quaderns íntims*». *Serra d’Or*, núm. 462 (juny), pàg. 35-39.
- (2010). «Pòrtic a *Obra poètica completa*» i «Cronologia. Vida i obra de Rosa Leveroni i Valls», pàg. 9-50 i 475-494. Dins: LEVERONI, Rosa. *Obra poètica completa*. Ed. Abraham Mohino Balet. Girona: CCG. “Vincles”, 2.
- MOHINO I BALET, Abraham; PUJOL, Enric (1997). «Introducció», pàg. 7-36. Dins: LEVERONI, Rosa. *Confessions i quaderns íntims*. Ed. Enric Pujol i Abraham Mohino Balet. València: Eliseu Climent. “La unitat”, 169.
- MOISAN, Clément (1967). *Henri Bremond et la poésie pure*. París: Minard. “Lettres Modernes”, 11.
- MOLAS, Joaquim (1965). «La poesia de Josep Carner». *Serra d’Or*, núm. 2 (febrer), pàg. 26-33.
- (1969). «Pròleg», pàg. 5-16. Dins: ARDERIU, Clementina. *L’esperança, encara*. Barcelona: Edicions 62. “Antologia Catalana”, 55.
- (1974). «Notes sobre la prehistòria poètica de Carles Riba». *Els Marges*, núm. 1 (maig), pàg. 9-23.
- (1976). «El surrealisme a Catalunya. Notes per a la seva història (1924-1934)», pàg. 1-17. Dins: TATE, Robert Brian; YATES, Alan (ed.). *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Celebrat a Cambridge del 9 al 14 d’abril de 1973*. Oxford: The Dolphin Book.
- (1983) (ed.). *La literatura catalana d’avantguarda. 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch.

- (1987). «Els moviments d'avantguarda: Joan Salvat-Papasseit», pàg. 328-376. Dins: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 9. Barcelona: Ariel.
- (1995a). *Obra crítica I*. Barcelona: Edicions 62. “Clàssics catalans del segle XX”.
- (1995b) (ed.). *Manifestos d'avantguarda. Antologia*. Trad. Xavier Riu. Barcelona: Edicions 62. “Les millors obres de la literatura universal. Segle XX”, 99.
- (2005). *Les avantguardes literàries a Catalunya. Bibliografia i antologia crítica*. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- MONTESINOS GILBERT, Toni (1999). «La poesía como destino. (La herencia simbolista en *Cántico* de Jorge Guillén)». *El extramundi y los papeles de Ira Flavia*, núm. XX (hivern), pàg. 17-39.
- MONTSERRAT I TORRENTS, Josep (1998). «Introducció», pàg. 9-29. Dins: PLATÓ. *El banquet. Fedre*. Trad. Joan Leita. Ed. Josep Montserrat i Torrents. Barcelona: Edicions 62. “El Cangur”, 264.
- MORAL DE PRUDON, Montserrat (1976). «Epistolari de Bartomeu Rosselló-Pòrcel». *Randa*, núm. 4, pàg. 143-162.
- (1986). «De la presència de Jorge Guillén en la poesia catalana», pàg. 201-222. Dins: VENY, Joan; PUJALS, Joan M. (ed.). *Actes del setè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes. Tarragona-Salou, 1-5 octubre 1985*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MOSQUERA, Roberto (2008). *L'àngel adolescent. Vida i poesia de Bartomeu Rosselló-Pòrcel*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. “Biblioteca Miquel dels Sants Oliver”, 30.
- (2013). *Rosselló-Pòrcel. Vida i poesia*. Palma: Documenta Balear. “Menjavents”, 111.
- MURGADES, Josep (1976). «Assaig de revisió del Noucentisme». *Els Marges*, núm. 7 (juny), pàg. 35-53.
- (1984). «Repercussions de la guerra en la cultura». *L'Avenç*, núm. 69 (març), pàg. 74-79.
- (1986). «El Noucentisme», pàg. 99-114. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Catalanisme: història, política i cultura*. Barcelona: L'Avenç. “Clio”, 7.
- (1987). «El noucentisme» i «Eugeni d'Ors», pàg. 9-72 i 73-98. Dins: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 9. Barcelona: Ariel.

- (1988). «De l'arbitrarietat noucentista, encara». *Revista de Catalunya*, núm. 20 (juny), p. 53-67.
- (1993). «Estudi introductori», pàg. ix-cxii. Dins: ORS, Eugeni d'. *Lletres a Tina*. Ed. Josep Murgades. Barcelona: Quaderns Crema. "Obra catalana d'Eugeni d'Ors", VII.
- (1994a). «Apunt sobre noucentisme i traducció». *Els Marges*, núm. 50 (juny), pàg. 92-96.
- (1994b). «La Renaixença vista pel Noucentisme», pàg. 111-139. Dins: JORBA, Manuel; MOLAS, Joaquim; TAYADELLA, Antònia (ed.). *Actes del col·loqui internacional sobre la Renaixença (18-22 de desembre de 1984)*. Vol. II. Barcelona: Curial. "Estudis Universitaris Catalans", XXVIII.
- (1996). «Sinopsi de l'antinoucentisme històric». *Llengua & Literatura*, núm. 7, p. 105-127.
- (1997). «Usos del Noucentisme». *Els Marges*, núm. 58 (setembre), pàg. 73-92.
- (2002). «Definició territorial del Noucentisme», pàg. 25-43. Dins: DIVERSOS AUTORS. *El Noucentisme a Reus. Ideologia i literatura*. Reus: Centre de Lectura. "Assaig", 79.
- (2003). «La mediterraneïtat noucentista: plasmació estètica i coartada ètica», pàg. 43-62. Dins: ARNAU I SEGARRA, Pilar; BOVER I FONT, August (ed.). *La literatura i l'art en el seu context social*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Biblioteca Milà i Fontanals", 44.
- MURIÀ, Anna (2012). *L'obra de Bartra. Assaig d'aproximació*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Biblioteca Anna Murià", 6.
- OLIVA, Salvador (1984). «Per a una millor lectura de la poesia de Josep Carner». *Serra d'Or*, núm. 68 (febrer), pàg. 60-65.
- OLLÉ, Manel (1995). «*Lluna i llanterna*: represa de temes xinesos. De Bai Juyi a Josep Carner, passant per Arthur Waley», pàg. 133-150. Dins: SUBIRANA, Jaume (ed.). *Carneriana. Josep Carner, vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Proa.
- (2005). «La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent», pàg. 11-25. Dins: GIBERT, Miquel M.; ORTÍN, Marcel (ed.). *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939). I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: PUNCTUM i Grup d'estudis de traducció, recepció i literatura catalana.

- ORS, Eugeni d' (1982). *Glosari (selecció)*. Ed. J. Murgades. Barcelona: Edicions 62. "Les Millors Obres de la Literatura Catalana", 74.
- (1994). *Papers anteriors al Glosari*. A cura de Jordi Castellanos amb la col·laboració de Teresa Iribarren i Magda Alemany. Barcelona: Quaderns Crema. "Obra catalana d'Eugeni d'Ors", I.
- ORTÍN, Marcel (1986). «Sobre el progrés poètic de Josep Carner: anàlisi d'algunes variants d'*Els fruits saborosos*». *Reduccions*, núm. 29-30 (febrer-juny), pàg. 107-135.
- (1988). «Sovint les esperances que fan d'esquer són com la bella dama del tramvia». *Reduccions*, núm. 39 (novembre), pàg. 51-68.
- (1992). «Les traduccions de Josep Carner». *Catalan Review*, vol. VI, núm. 1-2, pàg. 401-419.
- (1996). *La prosa literària de Josep Carner*. Barcelona: Quaderns Crema. "Assaig", 18.
- (1997). «Josep Carner davant el micròfon. Les confidències a Ràdio Barcelona». *Serra d'Or*, núm. 448 (abril), pàg. 78-81.
- (2002). «Els Dickens de Josep Carner i els seus crítics». *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 7, pàg. 121-151.
- (2005). «Les faules de R. L. Stevenson traduïdes per Josep Carner (1927). Notes de lectura», pàg. 41-52. Dins: GIBERT, Miquel M.; ORTÍN, Marcel (ed.). *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres (1918-1939). I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: PUNCTUM i Grup d'estudis de traducció, recepció i literatura catalana.
- (2008). «Com si ho hagués dit l'heroi. Una lectura d'"Ulisses pensa en Itaca", de Josep Carner». *Reduccions*, núm. 91 (setembre), pàg. 133-140.
- (2009). «Llengua literària, teatre i traducció: les reflexions del primer Carner (1903-1910)», pàg. 105-124. Dins: ORTÍN, Marcel; PUJOL, Dídac (ed.). *Llengua literària i traducció (1890-1939). II Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*. Lleida: PUNCTUM i Grup d'estudis de traducció, recepció i literatura catalana.
- (2012). «Maragall en Josep Carner. El pròleg a la segona edició d'*Els fruits saborosos* (1928)», pàg. 337-352. Dins: CASALS, Glòria; TALAVERA, Meritxell (coord.). *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. "Congressos", 11.

- (2014). «L'argumentació de l'assagista: anàlisi retòrica de “Sucar-hi”, de Josep Carner». *Els Marges*, núm. 102 (hivern), pàg. 40-53.
- PANYELLA, Vinyet (1998). «Simona Gay, poeta rossellonesa». *Serra d'Or*, núm. 459 (març), pàg. 48-51.
- PARCERISAS, Francesc (1991). «Un poema de Carner», pàg. 13-19. Dins: PARCERISAS, Francesc. *L'objecte immediat*. Barcelona: Curial. “Biblioteca d'Els Marges / Crítica”, 2.
- PATER, Walter (1910). *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. Londres: MacMillan.
- PETRARCA, Francesco (1989). *Cancionero*. 2 vol. Ed. Gianfranco Contini. Trad. Jacobo Cortines. Madrid: Cátedra. “Letras Universales”, 121-122.
- PLA, Maurici (2003). *Sobre la imaginació analògica: Lautréamont, Breton, Roussel*. Barcelona: Quaderns Crema. “Assaig”, 35.
- PLA, Xavier (2012). «Presentació», pàg. vii-xxviii. Dins: ORS, Eugeni d'. *Gualba, la de mil veus*. Barcelona: Quaderns Crema. “Obra catalana d'Eugeni d'Ors”, IX.
- PLATÓ (1928). *Diàlegs, III. Ió. Hípias menor. Hípias major. Eutidem*. Trad. Joan Crexells. Ed. J. Serra Hunter i Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge. “Escriptors grecs”.
- (1931). *Diàlegs. Defensa de Sòcrates. Critó. Eutífron. Laques*. Trad. Joan Crexells. Ed. Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge. “Escriptors grecs”.
- (1998). *El banquet. Fedre*. Trad. Joan Leita. Ed. Josep Montserrat i Torrents. Barcelona: Edicions 62. “El Cangur”, 264.
- POE, Edgar Allan (2009). *Escritos sobre poesía y poética*. Trad. María Condor. Madrid: Hiperión. “Libros Hiperión”, 196.
- PONS, Margalida (1988). «Entre la flama i la fosca, Bartomeu Rosselló-Pòrcel». *Revista de Catalunya*, núm. 24 (novembre), pàg. 131-140.
- PORTINARI, Folco (1967). *Giuseppe Ungaretti*. Torí: Borla.
- PRAT, Enric; VILA, Pep (1991). «Pròleg», pàg. I-X. Dins: PONS, Josep Sebastià. *Prosa completa I*. Ed. Enric Prat i Pep Vila. Barcelona: Columna.
- PRUDON, Montserrat i altres (1997). *Els anys vint en els Països Catalans (Noucentisme / Avantguarda)*. *Primer Col·loqui Internacional de l'Associació Francesa de Catalanística. París 1996*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. “Biblioteca Milà i Fontanals”, 28.

- PUJOL PARDELL, Jordi (2013). «Poètica i revisió en Josep Carner (a propòsit de tres poemes)», pàg. 143-162. Dins: VENY-MESQUIDA, Joan R.; MALÉ, Jordi. *La filologia d'autor en els estudis literaris. Textos catalans dels segles XIX i XX. Homenatge a Josep Maria Pujol*. Lleida: Aula Màrius Torres i Pagès. “Trossos”, 6.
- RAYMOND, Marcel (1960). *De Baudelaire al surrealismo*. Trad. Juan José Domenchina. Mèxic: Fondo de Cultura Económica.
- RIBA, Carles (1988). *Obres completes I. Poesia*. Ed. Enric Sullà. Barcelona: Edicions 62. “Clàssics catalans del segle XX”.
- RIBÉ, Maria Carme (1983). “*La Revista*” (1915-1936). *La seva estructura. El seu contingut*. Barcelona: Barcino. “Publicacions de la ‘La Revista’. Segona sèrie”, 43.
- ROMAINS, Jules (1908). *La Vie unanime. Poème*. París: L'Abbaye.
- RILKE, Rainer Maria (2008). *Cartes a un jove poeta*. Trad. Ramon Farrés. Barcelona: Angle. “El far”, 9.
- (2010a). *Els quaderns de Malte Laurids Brigge*. Trad. Jordi Llovet. Barcelona: Viena. “El cercle de Viena”, 18.
- (2010b). *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*. Trad. E. Barjau. Madrid: Cátedra. “Letras universales”, 70.
- ROBINET DE CLERY, Adrien (1956). *Rilke traducteur*. Ginebra: Librairie de l'Université i Georg.
- ROIG ROSICH, Josep M. (1992). *La dictadura de Primo de Rivera a Catalunya. Un assaig de repressió cultural*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. “Biblioteca Abat Oliba”, 107.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1984). «Introducció. Jaume Agelet i Garriga, poeta essencial», pàg. 9-31. Dins: AGELET I GARRIGA, Jaume. *Poesies completes*. Vol. I. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs.
- (1993). “*Sol, i de dol*”, de J. V. Foix. Barcelona: Empúries. “Les Naus d'Empúries. Quaderns de Navegació”, 6.
- ROSSELLÓ BOVER, Pere (1989). «Notes sobre *Quadern de sonets*, de Bartomeu Rosselló-Pòrcel». *Estudis Baleàrics*, núm. 32 (març), pàg. 35-42.
- (2000) (ed.). *Bartomeu Rosselló-Pòrcel i Blai Bonet*. Palma i Barcelona: Universitat de les Illes Balears i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. “Biblioteca Miquel dels Sants Oliver”, 14.

- SAAVEDRA, Anna Maria de (2001). *Obra poètica 1919-1929*. Ed. Pilar Garcia-Sedas. Vilafranca del Penedès: Ramon Nadal.
- SALA, Jordi (2000). *L'estètica de Josep Carner. La poesia de tema amorós*. Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Textos i Estudis de Cultura Catalana", 73.
- SALA-VALLDAURA, Josep M. (1985). *Joan Vinyoli. Introducció a l'obra poètica*. Barcelona: Empúries. "Pal Major", 1.
- SALORD, Josefina (1982). «La poesia de Rosa Leveroni: la recança del somni impossible». *Faig*, núm. 17 (juny), pàg. 17-27.
- SAMSÓ, Joan (1994-1995). *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*. 2 vol. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. "Biblioteca Abat Oliba", 141 i 147.
- SANTAEULÀLIA, J. N. (1989). *Qüestió de mots. Del simbolisme a la poesia pura*. Barcelona: La Magrana. "Els Orígens", 25.
- SARRI I CAPDEVILA, Lluís (1995). «El *Ben Cofat i l'Altre* de Josep Carner i la poètica postsimbolista». *Serra d'Or*, núm. 426 (juny), pàg. 60-61.
- SCHILLER, Friedrich (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Trad. Jaime Feijóo i Jorge Seca. Barcelona: Anthropos. "Textos y documentos. Clásicos del Pensamiento y de las Ciencias", 8.
- SERRA I CASALS, Enric (1992). «L'obra de Pierre Reverdy a Catalunya». *Els Marges*, núm. 47 (desembre), pàg. 31-62.
- SERRALLONGA, Segimon (1983). «Del *Llibre d'amic* als *Cants d'Abelone*». *Reduccions*, núm. 20 (setembre), pàg. 57-64.
- SHELLEY, P. B. (1977). *Shelley's Poetry and Prose*. Ed. Donald H. Reiman i Sharon B. Powers. Nova York i Londres: Norton.
- SILES, Jaime (2003). «Introducción», pàg. XXI-LXXXV. Dins: ALBERTI, Rafael. *Antología poética*. Madrid: Espasa Calpe. "Austral", 278.
- SILVER, Kenneth E. (1991). *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale, 1914-1925*. Trad. Dennis Collins. París: Flammarion.
- SILVER, Philip W. (1994). «Introducción», pàg. 13-43. Dins: GUILLÉN, Jorge. *Mientras el aire es nuestro. Antología*. Ed. Philip W. Silver. Madrid: Cátedra. "Letras Hispánicas", 89.
- SKELTON, Robin (2000). «Introduction», pàg. 13-37. Dins: SKELTON, Robin (ed.). *Poetry of the Thirties*. Londres: Penguin. "Penguin Classics".

- SOLÀ, Alexis E. (1993). «Pròleg», pàg. 5-46. Dins: KAVAFIS, Konstandinos P. *Poemes*. Trad. Carles Riba. Barcelona: Curial. “Clàssics Curial”, 7.
- SOLÀ, Pep (2010). *La bastida dels somnis. Vida i obra de Joan Vinyoli*. Girona: CCG. “Biblioteca Fundació Valvi”, 16.
- SOLER, Valentí (2001). «Garcés, un crític amant de la poesia», pàg. 37-43. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Centenari Tomàs Garcés (1901-2001)*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes. “Cultura. Lletres”.
- (2010). *Tomàs Garcés: periodisme i crítica*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 2010. “Biblioteca Serra d’Or”, 427.
- (2012). «Introducció», pàg. 7-37. Dins: GARCÉS, Tomàs. *Obra completa*. Ed. Valentí Soler. Barcelona: Galàxia Gutenberg i Cercle de Lectors.
- SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni L. (ed.). *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*. Lleida: Punctum i Mimesi, 2011. “Poètiques”, 2.
- SPECTOR, Jack J. (2003). *Arte y escritura surrealistas (1919-1939). El oro del tiempo*. Trad. Pedro Navarro Serrano. Madrid: Síntesis. “El espíritu y la letra”, 16.
- SUBIRANA, Jaume (1995) (ed.). *Carneriana. Josep Carner, vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Proa.
- (2000). *Josep Carner: l’exili del mite (1945-1970)*. Barcelona: Edicions 62. “Biografies i Memòries”, 45.
- (2010). «Josep Carner», pàg. 336-348. Dins: BOU, Enric (dir.). *Panorama crític de la literatura catalana. Vol. V: Segle XX. Del modernisme a l’avantguarda*. Barcelona: Vicens Vives.
- SUBIRANA, Jaume; IZQUIERDO I LLOPIS, Oriol (1984). «*La paraula en el vent: paraula contra el vent*». *Serra d’Or*, núm. 293 (febrer), pàg. 11-13.
- SUBIRÀS I PUGIBET, Marçal (1997). «Les *Vint cançons*, de Tomàs Garcés, i el neopopularisme. Entre els “boscors de la retòrica” i els “camps oberts de l’emoció”». *Llengua & Literatura*, núm. 8, pàg. 171-188.
- (1999). «Dades sobre el postsimbolisme a Catalunya», pàg. 197-226. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Homenatge a Arthur Terry*. Vol. 2. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat. “Estudis de llengua i literatura catalanes”, XXXVIII.
- (2006). «Trinitat Catasús o la “claredat sonora” de la poesia». *Revista de Catalunya*, núm. 220 (setembre), pàg. 83-100.
- SULLÀ, Enric (1984a). «Pròleg», pàg. 5-15. Dins: RIBA, Carles. *Esbossos de versions de Rilke*. Barcelona: Edicions 62. “Els llibres de l’Escorpí. Poesia”, 84.

- (1984b). «D'una lectura comentada de *dues suites* per Carles Riba». *Reduccions*, núm. 23/24 (setembre-novembre), pàg. 101-110.
- (1987). «Carles Riba», pàg. 271-327. Dins: RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 9. Barcelona: Ariel.
- (1992). «El tema de la sinceritat a la poètica de Carles Riba. A propòsit de la conferència *Sinceritat i expressió literària*». *Els Marges*, núm. 46 (juliol), pàg. 87-94.
- (1993). *Una interpretació de les "Elegies de Bierville" de Carles Riba*. Barcelona: Empúries. "Les Naus d'Empúries. Quaderns de Navegació", 14.
- (1994) (ed.). *Poètica de la narració*. Barcelona: Empúries. "Les Naus d'Empúries. Brúixola", 2.
- (1995). «La capacitat negativa de Josep Carner», pàg. 223-239. Dins: SUBIRANA, Jaume (ed.). *Carneriana. Josep Carner, vint-i-cinc anys després*. Barcelona: Proa.
- TERMES, Josep (2003). *Història de Catalunya. Volum 6. De la Revolució de Setembre a la fi de la Guerra Civil (1868-1939)*. Barcelona: Edicions 62.
- TERRY, Arthur (1985a). «Sobre Riba», pàg. 15-93. Dins: TERRY, Arthur. *Sobre poesia catalana contemporània. Riba, Foix, Espriu*. Barcelona: Edicions 62. "Llibres a l'abast", 208.
- (1985b). «Sobre Foix», pàg. 95-135. Dins: TERRY, Arthur. *Sobre poesia catalana contemporània. Riba, Foix, Espriu*. Barcelona: Edicions 62. "Llibres a l'abast", 208.
- (1986). «La sinceritat de Carles Riba», pàg. 223-245. Dins: VENY, Joan; PUJALS, Joan M. (ed.). *Actes del setè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes. Tarragona-Salou, 1-5 octubre 1985*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1987). «La poesia catalana moderna dins el seu context europeu». *Revista de Catalunya*, núm. 4 (gener), pàg. 147-161.
- (1988). «Introducció: La poesia de Carles Riba», pàg. 5-47. Dins: RIBA, Carles. *Obres completes*. Vol. I: *Poesia*. Barcelona: Edicions 62. "Clàssics catalans del segle XX".
- (1995). «Carles Riba i la poesia europea del seu temps», pàg. 97-104. Dins: DIVERSOS AUTORS. *Actes del II Simposi Carles Riba (Carles Riba: 100 anys)*.

- Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat i Universitat Autònoma de Barcelona. "Biblioteca Milà i Fontanals", 21.
- TODOROV, Tzvetan (1971). *Poétique de la prose*. París: Seuil. "Poétique".
- TORRENS, James (1971). «T. S. Eliot and the Austere Poetics of Valéry». *Comparative Literature*, vol. XXIII (hivern, núm. 1), pàg. 1-17.
- UNGARETTI, Giuseppe (1959). «Ommagio», pàg. 342. Dins: DIVERSOS AUTORS. *L'obra de Josep Carner*. Barcelona: Selecta.
- (1992). *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Ed. Leone Piccioni. Milà: Oscar Mondadori. "Grandi classici", 28.
- (1993). *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*. Ed. Mario Diacono i Luciano Rebay. Milà: Arnaldo Mondadori. "I Meridiani".
- VALÉRY, Paul (1957). *Œuvres*. Vol. I. Ed. Jean Hytier. París: Gallimard. "Bibliothèque de la Pléiade".
- (1960). *Œuvres*. Vol. II. Ed. Jean Hytier. París: Gallimard. "Bibliothèque de la Pléiade".
- VALL I SOLAZ, F. Xavier (2001). *Sóller en el paisatgisme poètic mallorquí (de Pons i Gallarza a Rosselló-Pòrcel)*. Palma i Barcelona: Universitat de les Illes Balears i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, "Biblioteca Miquel dels Sants Oliver", 15.
- VALLCORBAPLANA, Jaume (1978). «Sobre l'evolució ideològica de Josep Maria Junoy (1906-1939)». *Els Marges*, núm. 13 (maig), pàg. 33-44.
- (1984). «Introducció», pàg. ix-cxviii. Dins: J. M. JUNOY. *Obra poètica*. Barcelona: Quaderns Crema. "Sèrie gran", 6.
- (1994). *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema. "Assaig minor", 9.
- VALLS, Miquela (1992). «Introducció», pàg. IX-XLII. Dins: GAY, Simona. *Obra poètica*. Ed. Miquela Valls. Barcelona: Columna.
- VENY-MESQUIDA, Joan R. (1993). «Introducció», pàg. 5-79. Dins: Foix, J. V. *Tocant a mà...* Ed. Joan R. Veny-Mesquida. Barcelona: Edicions 62. "Textual", 5.
- (2001). «J. V. Foix: l'avantguarda eclèctica», pàg. 211-219. Dins: PONT, Jaume (ed.). *Surrealismo y literatura en España*. Lleida: Universitat de Lleida.
- (2008). «J. V. Foix, u o divers? Sobre l'evolució (o no) de la poètica foixiana», pàg. 61-87. Dins: MALÉ, Jordi; VENY-MESQUIDA, Joan R. (ed.). *Les revistes literàries*

- a la Catalunya d'entreguerres. Crítica, recepció, traducció.* Lleida: Aula Màrius Torres i Pagès. "Trossos", 2.
- VINYOLI, Joan (2001). *Obra poètica completa.* Ed. Xavier Macià. Barcelona: Edicions 62 i Diputació de Barcelona. "Clàssics Catalans".
- WILLIAMSON, George (1974). *A reader's guide to T. S. Eliot. A poem-by-poem analysis.* Nova York: Octagon.
- WILSON, Edmund (1947). *Axel's Castle. A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930.* Nova York: Charles Scribner's Sons.
- WORDSWORTH, William (1991). «Preface», pàg. 241-272. Dins: WORDSWORTH; COLERIDGE. *Lyrical Ballads.* Ed. R. L. Brett i A. R. Jones. Londres: Routledge.
- WORDSWORTH; COLERIDGE (1991). *Lyrical Ballads.* Ed. R. L. Brett i A. R. Jones. Londres: Routledge.
- YEATS, W. B. (1957). *The Variorum Edition of the Poems of W. B. Yeats.* Ed. Peter Allt i Russell K. Alspach. Nova York: Macmillan.
- (1999). *Autobiographies.* Nova York: Scribner. "The Collected Works of W. B. Yeats", III.
- ZAMPA, Giorgio (1990). «Introduzione», pàg. IX-LIV. Dins: MONTALE, Eugenio. *Tutte le poesie.* Milà: Oscar Mondadori. "Grandi classici", 8.