

### 3.2.1.2. El mite de la inconstància de Junoy

És curiós el fet que cap dels dos canvis reals que experimentà el pensament de Josep Maria Junoy en aquesta època no és present, de manera oberta, en la seva conferència del 12 de juny de 1919. El primer, com ja hem vist, és el del pensament religiós, que evolucionà arran de la mort de la seva primera esposa i de la crisi personal que visqué durant el 1918. De jove, Junoy havia estat poc interessat en qüestions religioses, i havia donat un bon nombre de dibuixos anticlericals al *Papitu*,<sup>185</sup> però ja en publicar l'homenatge a Apollinaire a la revista *SIC* havia avançat cap a posicions catòliques, sobre les quals ironitzaren els seus contemporanis en les tertúlies barcelonines.<sup>186</sup>

L'altre canvi fa referència als interessos socials; Junoy es mostra molt preocupat, en aquesta època, per la funció educadora de l'art:

Un altre element venia a afegir-s'hi: la necessitat que l'art fos educador de la població sobre la qual es projectava, fet aquest que es veia impossible des del moment que aquell art es volia programàticament críptic.<sup>187</sup>

En proposar un art breu, sintètic i antisentimental, tant els autors francesos de l'*École Romane* com Junoy havien volgut fugir del didactisme que caracteritza bona part de la literatura del vuit-cents. Ara, però, l'autor català es planteja la possibilitat que l'art, sense allunyar-se del classicisme, també pugui tenir una

---

<sup>185</sup> VALLCORBA PLANA, Jaume. "Introducció". A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. lxxxij.

<sup>186</sup> Vegeu la nota 168 d'aquest capítol.

<sup>187</sup> VALLCORBA PLANA, Jaume. "Introducció". A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. cxij.

utilitat educadora. En l'article de 1926 "La Nova Revista", en què anunciava el llançament d'aquesta publicació, l'autor feia seves unes paraules de Joan Alcover:

Qui negarà que l'art (...) sense ésser moralista, pot ésser moral, i, sense ésser didàctic, pot ésser educador, i, sense desviar-se de la pròpia i exclusiva finalitat, pot ésser útil?<sup>188</sup>

El 1920 es caracteritzarà, per a Junoy, per la publicació d'un bon nombre de poemes a les pàgines del diari *El Dia* i d'*Amour et Paysage*. Els anys següents, tot i que també donarà a conèixer alguns poemes escadusserament, la seva activitat se centra fonamentalment en articles de crítica als diaris, en conferències públiques en què explica les seves posicions en matèria artística i en l'edició de *La Nova Revista*, publicació feta a imatge de la *Nouvelle Revue Française*. Totes aquestes activitats anaven encaminades a crear, efectivament, un públic educat en la sensibilitat clàssica.

En la conferència "Del present i del l'esdevenidor de l'espirit català", Junoy emprà alguna vegada el mot "didactisme", i ho fa just després de pronunciar el paràgraf següent:

Reconeixem que la Bellesa, que l'Art «són *misteriosos* com la Natura mateixa»; reconeixem també que en la consideració de la Bellesa, de l'Art i de la Natura, hi apareixen, sortosament, CLARES *regles capitalíssimes*, llegat de la Grècia immortal, a les quals *si no tot*, molt almenys es pot i es deu subordinar. La

---

<sup>188</sup> JUNOY, Josep Maria. "La Nova Revista". *La Veu de Catalunya*, núm. 9.484 (22 octubre 1926), p. 5.

imposició i la jerarquia d'aquestes regles és la base, en termes generals, de ço que hem anomenat, en el decurs d'aquesta conferència, tradició clàssica.<sup>189</sup>

En la versió publicada de la conferència, Junoy utilitza repetidament el recurs de la cursiva per subratllar el significat dels mots que considera claus; ara bé, és exclusivament en el cas del mot “clares” que fa ús de les majúscules. La claredat, doncs, és allò que més interessa destacar al Junoy d'aquesta conferència, preocupat com està per fer-se entendre.

Aquest desig de claredat empeny l'autor a simplificar els termes que hi utilitza i a fer-hi afirmacions contundents que, més que resultar orientadores, contribuïren a desorientar un públic que no s'acabava d'explicar com era possible que Junoy es declarés, de sobte, anticubista. Per exemple, els paràgrafs de la conferència que segueixen el que acabem de citar són els que contenen l'afirmació que “la *còpia* de les obres clàssiques més perfectes, presento que no és cosa tan perillosa com sembla”.<sup>190</sup> Junoy justifica la còpia perquè la considera una mesura útil, provisionalment, per contrarestar el desconcert que han originat les avantguardes; l'art dels museus esdevé, igual que la tradició catalana medieval, un referent inequívoc en un moment de confusió. Ara bé, creiem que aquesta afirmació no reflecteix el pensament de l'autor, que sempre definí l'Escola Mediterrània per oposició a l'art germànic, d'una banda, i a l'art academicista, de l'altra. En un desig d'evitar l'ambigüitat, Junoy dóna una regla didàctica, “profilàctica”, que simplifica excessivament la qüestió, s'aparta del seu pensament real i dóna peu a Joan Sacs a acusar-lo d’“academicista”.

---

<sup>189</sup> JUNOY, Josep Maria. “Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català”. *Op. cit.*, p. 24-25.

<sup>190</sup> Vegeu la nota 170 d'aquest capítol.

Semblantment, en aquesta conferència l'autor emprà dos termes amb un significat simplificat que, tenint en compte la seva trajectòria, resulten desconcertants: "Cubisme" i "França". Hem vist que Junoy s'apartà del Cubisme a causa del triomf de les propostes cubofuturistes, però que les seves reserves no eren pertinents en el cas de les obres cubistes originals. Tanmateix, aquí, per evitar qualsevol possible confusió, posa Cubisme i Cubofuturisme dins un mateix sac i ho descarta tot en bloc. El mateix passa amb França: la França de la qual l'autor propugna un distanciament és l'avantguardista, la que rep amb interès el Dadaisme i comença a gestar el moviment surrealista. Tanmateix, en el futur Junoy continuarà amb els ulls posats a la capital francesa, el pensament de Charles Maurras i l'Action Française i l'exemple dels autors que, després de l'experiència avantguardista, tornaren a posicions classicistes. En la conferència, novament, Junoy prefereix, però, no donar noms i distingir corrents, i propugna, de manera general, un allunyament de l'exemple francès i un retorn a les fonts catalanes, que no poden resultar ambigües per tal com, fins llavors, no han format part de la modernitat.

A "Del present i de l'esdevenidor..." Junoy intenta, sobretot, dir allò que creu que cal que digui, més que no pas allò que pensa. Dóna una sèrie de regles per dur a terme una gimnàstica estètica, una purga, que farà possible reconduir la situació provocada per les avantguardes. Des d'aquest punt de vista, resulta il·luminador llegir la conferència "El singular Arúspex de Castelló d'Empúries", en què Junoy critica Eugeni d'Ors per haver denunciat la suposada buidor de la Catalunya de l'any 1922. La conferència va precedida de la següent citació de Maurras:

Prevoir certains fleaux, les prevoir en public de ce ton, sarcastique, amer et degagé, equivaut à les preparer.<sup>191</sup>

I, efectivament, la crítica que Junoy dirigeix a Ors no se centra en la veritat o la falsedat continguda en la seva conferència, sinó en la irresponsabilitat de pronunciar-la, per tal com considera que afirmar que Catalunya és un país buit culturalment només serveix per contribuir a aquesta buidor. Sembla, llegint la conferència de Junoy, que l'autor estigui d'acord amb el punt de vista d'Ors, perquè no arriba a contradir-ne la tesi fonamental; tanmateix li censura vivament la irresponsabilitat de les paraules pronunciades a Castelló d'Empúries. I és que les actituds d'Ors i de Junoy en el marc de Catalunya foren pràcticament oposades en aquests moments: mentre Ors optà per donar la situació per perduda i marxar cap a Madrid després de trencar la baralla, Junoy s'inclinà per assumir un paper de responsabilitat que sovint resultà incòmode.

L'exemple més clar d'aquesta responsabilitat adoptada per Junoy, el trobem en la necrològica dedicada a Guillaume Apollinaire en la revista *SIC*. Un text d'aquestes característiques no pot ser sinó laudatori, però Junoy l'aprofità per recordar que Apollinaire era potser un déu, però només un déu menor, rector de veritats relatives. Junoy devia ser conscient de la poca delicadesa del seu gest, però en aquell moment devia pensar que una lloança pura de l'autor francès podia donar lloc a equívocs, i preferí actuar amb poc tacte abans que ser malinterpretat.

Per tant, quan llegim el Junoy crític i teoritzador d'aquesta època, cal que no ho fem de manera ingènua, prenent les seves afirmacions com un reflex

---

<sup>191</sup> JUNOY, Josep Maria. "El singular arúspex de Castelló d'Empúries". *Conferències de combat*. Barcelona: Editorial Catalana, 1923, p. 31.

transparent del seu pensament. Cal buscar entre línies què hi ha darrere les intervencions públiques, i complementar en altres articles o conferències els punts de vista que enriqueixen els que trobem manifestats en un lloc concret. Llegit d'aquesta manera informada, el pensament de Junoy dels anys vint se'ns mostra com un tot força coherent, i les contradiccions — aparents o reals— del seu discurs, o bé entre aquest i la producció d'haikús, queden explicades de manera força plausible.

#### 3.2.1.2.1. L'ús del francès

La primera de les contradiccions que cal comentar, que afecta decisivament la producció d'haikús de Junoy, és l'ús que hi féu de la llengua francesa. I és potser la més difícil d'explicar en termes teòrics, perquè quin sentit té que Junoy afirmi que cal que Catalunya s'aparti de l'exemple francès i busqui la inspiració en les pròpies arrels si un bon nombre de les seves aportacions poètiques després de la “conversió” són en la llengua del país veí?

Junoy publicà *Amour et Paysage* amb la indicació “traduit du catalan” a la portada, però, com Vallcorba ha comentat en diverses ocasions, no és possible d'acceptar com a bona aquesta afirmació. Els poemes que apareixien escrits en català a l'àlbum de Soledad Martínez amb data de 1918 o bé que foren publicats al diari *El Dia* en aquesta llengua al llarg de 1920, es mantenen en català a *Amour et Paysage*, per bé que reduïts a tres versos; els publicats originalment en francès a *El Dia*, són també en francès a *Amour et Paysage*. Si Junoy hagués escrit realment

els poemes en català i després els hagués traduïts al francès, els hauria traduïts tots, i no solament vint-i-cinc dels trenta que integren el volum.

Vallcorba dóna dues explicacions diferents perquè Junoy escrivís bona part dels haikús d'*Amour et Paysage* en francès. La primera en la tesi de llicenciatura:

No crec que haguem de fer cas de l'afegit "traduit du catalan" sota el títol d'*Amour et Paysage*. Certament, aquests textos van ser compostats directament en francès, com ens ho prova, no solament els successius canvis de l'estructura simètrica a la formulació haikú en la mateixa llengua, sinó també el manuscrit, trobat a l'arxiu Junoy, titulat "haï-kaïs catalans" on, a part d'algun inèdit, s'hi reproduïxen els catalans d'*Amour et Paysage* (...). Aquell "traduit du catalan", doncs, voldria ser l'afirmació de l'existència d'una literatura catalana, d'una petita falsedat dirigida a fer conèixer aquesta i a posar-la a nivell de literatura nacional i universal, tal i com havia fet amb les cròniques de literatura catalana a diaris francesos i amb la traducció i edició francesa —sota la seva cerca i promoció— d'algunes de les seves obres, com el "Guynemer".<sup>192</sup>

La segona, que pel fet d'aparèixer en la introducció a l'*Obra poètica* podríem considera definitiva, és força diferent, i hi pesen més els motius personals de l'autor:

De tota manera, la seva carrera "en vers" s'encetava amb un llibre el noranta per cent dels poemes del qual estaven escrits en francès. I, alhora, s'afirmaven "traduits du catalan", de manera que l'ambigüitat no pot deixar de remarcar-se.

---

<sup>192</sup> VALLCORBA PLANA, Jaume. *La poesia de Josep Maria Junoy: uns textos i algunes perspectives de lectura*. Op. cit., p. 157.

¿Per quin motiu i amb quin objecte Junoy feia aquells jocs de mans? Sospito que la raó era que se sentia incòmode a Barcelona, i pensava en la possibilitat de marxar. Certament i amb molt poques excepcions, el seu canvi de rumb no va ser comprès. Els atacs no es van fer esperar, i es manifestaren més per la banda de no prendre-se'l seriosament —el seu nom, com hem vist, s'anava associant a la mutabilitat imprevisible i a la ventosa variabilitat. (...).

No fóra estrany doncs que, connectat com estava amb el món parisenc, tingués el pensament d'instal·lar-se a París com a escriptor de llengua francesa. El llibre d'haikús podia ser la prova de foc de la seva acceptació com a tal, preparada ja pels *Troços*, el *Guynemer* i les lloances que aquells textos havien merescut entre un reduït grup d'élite parisenc.<sup>193</sup>

En el fons, ambdues explicacions són, a banda de plausibles, compatibles, per tal com es refereixen a dos fets diferents: la primera, a per què Junoy presentà *Amour et Paysage* com un llibre traduït del català, i la segona, a per què l'autor va escriure la majoria dels poemes en francès. La hipòtesi que Junoy volgués contribuir al coneixement de la literatura catalana a França recordant als lectors d'aquest país que *Amour et Paysage* era un llibre català, i no francès, és coherent amb el discurs del Junoy d'aquests moments, en el sentit que suposa una reivindicació de la cultura catalana en oposició a la francesa. Tanmateix, resulta difícil de justificar una aportació d'aquest tipus a canvi de deixar d'escriure *Amour et Paysage* en català.

De la segona citació cal acceptar el fet que *Amour et Paysage*, escrit, com ho està, en francès, sembla concebut més per als lectors francesos que per als catalans. És potser un xic agosarat deduir d'aquest fet que Junoy considerava la

---

<sup>193</sup> VALLCORBA PLANA, Jaume. "Introducció". A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. xcix-c.



possibilitat d'instal·lar-se a França i exercir-hi de poeta, però és cert que, publicant el llibre en francès amb una nota indicadora de la procedència catalana, Junoy reforçava la imatge que s'havia anat creant d'autor català que podia realitzar aportacions a la literatura i la cultura francesa de l'alçada de l'"Oda a Guynemer", *Troços* o altres poemes o articles de crítica. En el cas de Junoy, reivindicar la catalanitat a París podia equivaler a fer notar la personalitat pròpia, i a manifestar un distanciament o autonomia, i no servilisme, envers el món cultural francès. Al capdavall, és aquesta la posició d'independència que Junoy reivindica per als catalans en aquests moments.

Conscients que ens movem en un terreny on no és possible d'anar més enllà de la hipòtesi més o menys ben informada, voldríem suggerir una interpretació per a l'ús de la llengua francesa i per a la nota "traduit du catalan" d'*Amour et Paysage* que s'adequa a les dades que hem manejat en aquest treball.

En primer lloc, és possible que l'explicació per a l'ús del francès no s'hagi de buscar en les esperances per al futur, sinó en el passat immediat. A partir de 1918 i fins a 1920, Junoy, vidu de la primera esposa i encara no casat amb la segona, va residir llargues temporades a París. Els primers poemes relacionables amb l'haikú són datats el 1918, i és ben possible, per les característiques que presenten els de cinc versos, que comentarem en la secció següent, que comencés a conrear l'haikú arran de la lectura de l'antologia de literatura japonesa de Michel Revon.<sup>194</sup> A París, aquests anys, el poeta català devia compartir l'interès per aquesta forma amb els col·legues francesos —sabem que coneixia Couchoud, a qui dedicà "Encara, tres fragments inèdits *d'Amour et Paysage*", i la revista *Le*

---

<sup>194</sup> Vegeu la secció 2.2.3. d'aquest treball.

*Pampre* el cità com a autor d'haikús en francès—. <sup>195</sup> És ben possible que, igual que els altres poetes francesos, dugués sovint a les tertúlies assaigs d'haikús amb la intenció de comentar-los.

En aquest moment, doncs, Junoy llegia haikús (i tankes) en francès, i en parlava —suposem— amb autors francesos. No tenint tampoc l'incentiu de publicar, a causa de les reserves que experimentava davant de la crisi del Cubisme, ni segurament la possibilitat de compartir a Catalunya els seus assaigs amb altres autors que conreessin la forma, perquè la moda de l'haikú encara no hi havia arribat, seria ben lògic que escrivís els poemes en francès. Tot i que, quan l'ocasió o la inspiració li ho feien avinent, també podia escriure'n en català, sense que això suposés cap problema.

Quan, més endavant, Junoy es va plantejar la possibilitat de publicar un llibre d'haikús, sí que va haver de decidir què fer amb el corpus amb què comptava, que devia estar integrat majoritàriament per poemes en francès. Una possibilitat hauria estat eliminar els poemes escrits en català, com “Nit de lluna” o “La Cendrosa”, o bé mirar de traduir-los al francès, i publicar un llibre constituït exclusivament per poemes en aquesta llengua. O bé a l'inrevés: traduir tots els poemes al català. L'opció de la traducció era força complicada, perquè els jocs fònics són freqüents en els haikús (“l'amor est un fou et faux paysage”, “une vache tachetée”...) <sup>196</sup> i de vegades resulten essencials. Sigui per aquest motiu o per algun altre, Junoy va renunciar a la possibilitat d'uniformitzar la llengua del volum d'haikús.

---

<sup>195</sup> DUBOIS, J.; LE NESTOUR, P. *Op. cit.*

<sup>196</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 71 i 76.

La solució que adoptà finalment en donar forma a *Amour et Paysage* fou la de respectar la llengua en què estaven escrits els poemes, i el resultat, que el francès hi té un pes molt més important. La presència de cinc poemes en català hauria de bastar perquè els lectors francesos —i, naturalment, els catalans— s’adonessin de la procedència del llibre, però Junoy volgué certificar la seva catalanitat i introduí la nota “traduit du catalan”. Vist així, aquesta nota esdevé pràcticament una declaració de principis.

I quins són aquests principis declarats a la portada d’*Amour et Paysage*? Els defensats en la conferència de l’Ateneu Barcelonès del 12 de juny de 1919. En el fons, no es tracta de si els poemes són traduïts del català o no: el que l’autor vol indicar clarament és que, a banda de la llengua en què són escrits, els poemes són catalans, catalans de soca-rel. Amb l’adjectiu “catalan” imprès a la portada del llibre, Junoy manifesta que els referents de la seva aportació no s’han de buscar en la França del moment —com, en el fons, cal fer-ho, i estem fent en aquest treball—, sinó en la saba incontaminada de la tradició catalana. Igual que el peu d’impremta “Llibreria Nacional Catalana” de *Poemes i Cal·ligrames*, publicat el mateix 1920, la nota d’*Amour et Paysage* vol cridar l’atenció dels lectors sobre la nova actitud nacionalista, lligada a la pròpia tradició, del Junoy postcubista.

Si el 1920 Junoy hagués començat a treballar en un llibre d’haikús sense cap corpus previ, probablement hauria emprat tan sols la llengua catalana. Un fet que recolza aquesta afirmació és que tots els poemes que va publicar després de l’aparició d’*Amour et Paysage* fins a la postguerra, a banda dels fragments inèdits d’aquest llibre i del poema “Jenny”,<sup>197</sup> que havien estat escrits anteriorment, són

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 113.

escrits en català. Fins i tot “Fi de paisatge”, que és, de manera força evident, una reformulació dels poemes centrals d’*Amour et Paysage* (els que van de la pàgina 89 a la 94 de l’*Obra poètica*), és escrit en català. L’existència d’un projecte com els “Hai-kaïs catalans” apunta en el mateix sentit.

La qüestió de la llengua que Junoy utilitzà en els haikús està íntimament relacionada amb la següent que volem tractar: la de com justificava, en un moment en què reivindicava la tradició catalana més pura, el conreu d’una forma de procedència oriental.

### 3.2.1.2.2. L’encaix de l’haikú en la tradició occidental

Fou uns anys més tard, a “Orient? Occident?”, un dels articles que escriví per defensar-se de les crítiques de volubilitat i incoherència que se li dirigien des dels cercles literaris i les tertúlies barcelonines, que Junoy defensà específicament la compatibilitat del conreu de la forma de l’haikú i l’estètica mediterrànica.<sup>198</sup> Tanmateix, ja a la conferència “Del present i de l’esdevenidor de l’esperit català” s’havia referit, d’una manera general, al conflicte, real o aparent, entre orientalisme i mediterranisme:

Una vegada proposada i acceptada sa determinació clàssica, res no podrà ja fer mal a l’esperit català. Ans al contrari, tot li farà bé. Amb aquesta garantia de fonaments establerta, és llavors que podrem gronxar-nos amb tota delícia i

---

<sup>198</sup> JUNOY, Josep Maria. “Orient? Occident?”. *Op. cit.*

*immunitat* de l'Orient a l'Occident, del Nord al Sud, de l'Antiguitat a la Modernitat extremes.<sup>199</sup>

Aquest comentari, pronunciat entre els més abrandats i simples sobre la nació catalana, va passar inadvertit per a la majoria de la gent, però reflecteix amb claredat l'actitud de Junoy. Allò que el crític i poeta cerca en les arrels catalanes és “immunitat”: un punt de referència per salvaguardar els valors clàssics i evitar que les influències foranes de signe divers tinguin un efecte desestabilitzador. Junoy no s'oposa a la presència d'aquestes influències, ans les considera enriquidores, però vol deixar clar el paper secundari que han de tenir respecte a l'esperit català, que serà l'element bàsic per a la conformació de l'estètica mediterrània. La “determinació clàssica” ha de constituir el “fonament”; les visites a diverses tradicions orientals i occidentals, germàniques i africanes, arcaïques i contemporànies, aportaran el deliciós balanceig, el sal-i-pebre. Junoy defensa, aquests anys, un art localista, però no d'un localisme tancat i empobridor, sinó d'aspiracions universals, obert a totes les influències enriquidores.

És en l'assaig *El gran art local d'En Joaquim Sunyer*, que va publicar el 1925 per rebatre la tesi orsiana que la grandesa de Sunyer residia en el caràcter universal de la seva obra, on Junoy exposa de manera més clara la seva opinió sobre aquesta qüestió. L'assaig comença amb una evocació dels anys que l'autor va compartir amb el pintor a la capital francesa. Sunyer s'hi havia format com a pintor i havia assolit un nivell considerable de perfecció, però després d'una estada a Catalunya, Junoy constatà un canvi transcendental en la seva pintura:

---

<sup>199</sup> JUNOY, Josep Maria. “Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català”. *Op. cit.*, p. 23-24.

Era, senzillament, el “coup de foudre”, el retop fortíssim, el xoc transcendental de l’home que, per damunt de tota voluntat política preestablerta, per una llei misteriosa de determinisme racial i estètic, havia tocat, instintivament, de cor i de peus a terra, a la terra dels seus vius i dels seus morts, a la seva terra.

L’home desarrelat, l’artista errabund, després de nou llargs anys d’absència, s’havia retrobat amb la seva ànima, que no s’havia mogut, en el fons, mai del seu lloc, i que, un dia o altre, havia, fatalment, d’imposar-li, fos allà on fos, vingués d’allà on vingués, un just i definitiu retorn.”<sup>200</sup>

El canvi que havia experimentat Sunyer no era pas d’ordre tècnic. El pintor havia recuperat les arrels, s’havia posat en contacte amb les seves fonts vitals i havia esdevingut “realment ell”. Mots com “determinisme”, “instintivament” i “terra” —“de peus a terra” o “la terra dels seus vius i dels seus morts”— deixen ben clar que Junoy considerava que aquesta evolució de Sunyer no havia estat gratuïta, sinó que responia a unes lleis universals, indefugibles. Al seu parer, si un artista del sud d’Europa —Sunyer, ell mateix, o qualsevol altre— s’aparta de la tradició del classicisme mediterrani, corre el perill de produir un art desarrelat, excessivament intel·lectualista —tal com succeí als autors que es llançaren a l’aventura cubista, que Junoy acabà abandonant per aquestes raons—.

És fonamental, i molt aclaridora, la distinció entre cosmopolitisme i universalisme, en els termes següents:

És en aquest nostre petit recó, humil·liat, avui, i dividit, de mediterrani patrimoni occidental, on havem d’iniciar, amb tota la natura que ens envolta a l’ajut, la gran resistència contra el cosmopolitisme bord i confussionari i la degenerada

---

<sup>200</sup> JUNOY, Josep Maria. *El gran art local d’En Joaquim Sunyer*. Barcelona: Edicions Joan Merli, 1925, p. 4.

anarquia estètica que s'estenen, com una allau, per les riques planures dels pobles més intel·lectualment civilitzats.<sup>201</sup>

Car per a ésser veritablement universals —(universals, he dit, no cosmopolites, a la Picasso)— cal ésser abans, millor dit, cal ésser al mateix temps “locals”.<sup>202</sup>

L'art “cosmopolita” és aquell acceptat arreu sense ser d'enlloc. És un art sense arrels, fet amb l'intel·lecte però sense el cor, concebut per a ser ben rebut, més que no pas per a expressar la veritat íntima de l'artista. El representant d'aquest tipus d'art “bord” i “confusionari” és Picasso, artista que l'any 1912 Junoy defensava perquè el considerava el màxim exponent del Cubisme novell i que ara critica per la mateixa raó. Aquest tipus d'art i d'artistes són perjudicials perquè, no basant-se en referents inamovibles, com són els de la pròpia tradició estètica, resulten desorientadors.

L'art universal és aquell que esdevé pertinent a través de l'exploració de les pròpies arrels. El seu èxit, a diferència del de l'obra cosmopolita, que es mesura per la popularitat, rau en el grau d'efectivitat i pertinença dels valors locals, que pel fet de ser humans poden resultar universals. Les aportacions de les obres universals es remeten a una tradició concreta, i per tant són orientadores, clares, inequívokes —didàctiques—; les de les obres cosmopolites són meres elucubracions, exhibicions de brillantor que no menen enlloc, i desorienten el públic que les rep.

---

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 12

La valoració positiva de l'obra de Sunyer es basa en la part personal, “localista”, del pintor, i li retreu el que té de “cosmopolita”, de capitulació davant les modes desnaturalitzades:

Però l'època —que ha estat, fins ara, el seu principal mestre— és molt dolenta; estèticament, sobretot, és una època d'una absurditat i d'una inexemplaritat inenarrables.

Tot, o quasi bé tot el que és de l'època en l'obra d'En Sunyer, és inferior, és impur, impotent. La part bona és la del seu geni pictòric particular.

I, sobretot —diem-ho sense falsa vergonya i sense hipòcrits eufemismes— el que és bò o ha d'ésser bò de debò, en l'obra d'En Sunyer, és l'aire, és la terra, és la raça que l'han engendrada i que l'han perfumada.<sup>203</sup>

Cal dir, per la significació que té per a la nostra tesi, que els elements que Junoy valora en la poesia de Salvat-Papasseit són els mateixos que lloa dels quadres de Sunyer:

En Salvat-Papasseit ha sacrificat —sacrifica encara— a la desena musa absurda de la novetat per la novetat.

Es la part —al nostre entendre— caduca de la seva obra.

El que més probabilitats té, en canvi de restar definitiu és, precisament, allò que fou per ell concebut i executat no direm contra l'època, però sí sense la coacció de l'època.<sup>204</sup>

---

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>204</sup> JUNOY, Josep Maria. “Pròleg”. A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Joan Salvat-Papasseit*. Barcelona: Edicions Lira, 1923, p. 8.



El caràcter localista de l'obra d'art ha de servir per garantir la solidesa dels fonaments de la producció artística, la seva autenticitat i perdurabilitat, però no ha de resultar empobridor:

Aquest “localisme”, en un esperit vulgar, en un cor empetitit, en un artista sense ales o d'ales aixelades, fôra, sens dubte, un “localisme” pintorescament lamentable, un “localisme” sense cotització seriosa, un “localisme” francament pejoratiu.

En Joaquim Sunyer n'ha fet, en canvi, el nervi principal, l'eix fonamental, el bloc angular del seu art.

Ha elevat el gènere a la seva màxima elevació.

L'ha dignificat.

El “localisme” del seu art ha servit a En Sunyer, en primer lloc, de fortalesa o de trinxera defensiva, contra els cosmopolitismes corruptors (...) <sup>205</sup>

És molt reveladora, aquí, la denominació de “fortalesa” o “trinxera defensiva” que es dona a l'art localista. Perquè, cal no oblidar-ho, el que Junoy pretén amb la defensa de la tradició catalana no és res més que trobar una protecció davant de la influència “cosmopolita” que ve de París. Les seves proclames localistes responen a una inquietud profilàctica i educadora motivada per l'ensulsiada cubista.

L'article “Orient? Occident?” planteja la mateixa qüestió des d'un punt de vista més general, tot i que parteix de dos exemples molt concrets:

---

<sup>205</sup> JUNOY, Josep Maria. *El gran art local d'En Joaquim Sunyer. Op. cit.*, p. 10.

(...) .... I tot plegat podria molt ben començar per una petita discussió entre uns quants erudits establint la superioritat poètica d'un hai-kai de disset síl·labes de Buson o de Basho sobre un sonet de catorze línies del Petrarca; establint la superioritat d'un branca de prunera en flor de Wang-Wei sobre l'escola d'Atenes o de Rafael. (...).

La Internacional de la Intel·ligència i de la Sensibilitat —diguin el que vulguin els filòsofs, els artistes i els escriptors signadors de manifestos— és la més difícil, la més falsa, la més impossible de les internacionals.<sup>206</sup>

És possible, ens pregunta Junoy, crear un art deslligat completament de les seves arrels, intel·ligible en qualsevol lloc del món per qualsevol persona, sigui quina sigui la tradició estètica en què s'ha format la seva sensibilitat? La pregunta no és gratuïta, sinó que ve donada pel progrés tècnic i material de tot el món:

El món, però, gosàriem a dir, es va arrodonint cada dia.

Les relacions de totes menes, les categories de totes menes, les il·lusions i els desenganys de totes menes es van multiplicant.

Una marxa immensa de comunicacions materials i immaterials, visibles i invisibles, relliga la totalitat dels continents, les nacions, els pobles (...).

Les influències, les ensenyances, les endòsmosis són i seran cada dia més nombroses i variades.<sup>207</sup>

Fins aleshores, les diverses tradicions culturals s'havien desenvolupat d'una manera més o menys autònoma, i l'intercanvi d'influències tenia un pes molt menor que en els temps en què Junoy escrivia aquest article, poc després, recordem-ho, de la Primera Guerra Mundial. El coneixement mutu, cada vegada

---

<sup>206</sup> JUNOY, Josep Maria. "Orient? Occident?". *Op. cit.*, p. 152. ■

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 153. ■

més gran, entre aquestes tradicions diverses suggeria la possibilitat d'arribar a una síntesi cultural en què qualsevol autor, des de qualsevol cultura, es pogués dirigir als amants de l'art de tot el món. En el context europeu això havia esdevingut ja una realitat, i moviments com l'Impressionisme, el Cubisme o el Futurisme foren seguits per creadors i degustadors de diversos països.

La resposta que Junoy mateix dóna és, com hem vist, que una “Internacional de la Intel·ligència i la Sensibilitat” no és pas possible. Els exemples de què parteix estan molt ben triats, perquè per a gairebé tots els lectors la possibilitat de situar un haikú de només disset síl·labes o el dibuix d'una branca de prunera al costat de les produccions de Petrarca o de Rafael devia semblar irrisòria. I, tanmateix, si dues cultures mil·lenàries han definit el seu cànon estètic amb obres com aquestes és perquè les consideren centrals per a la representació de la seva sensibilitat.

Junoy nega la possibilitat de crear un art universal —amb el sentit positiu que hem vist que donava al terme— a causa de les diferències entre les diverses tradicions artístiques. Com a exemple, compara la tradició xinesa amb l'occidental —la tradició llatina, més exactament— i assenyala que la impersonalitat de la primera i la humanitat de la segona són mútuament excloents:

Una obra mestra de pintura xinesa, d'una bona època —de l'època Tang o de l'època Song— representa i suggereix tot allò que pugui haver-hi de grandios i de serenament reposant en la personalitat, diríem-ne impersonal. L'home no és el centre de la composició. L'ànima és escampada arreu, per les muntanyes, pels arbres, pels rierols, sense cap tendenciosa humana preferència.

En la correspondència de Nicolau Pussin, trobem, en canvi, implícitament expressada, l'essència del nostre art clàssic occidental.

“El que demanava Pussin —diu un escoliasta— als marbres grecs i a la columna Trajana, durant la seva estada a Itàlia, no eren tan sols motius de forma i temes de composició, sinó una certa manera d'èsser un home.”

L'home al bell mig —i president— el gran tapís de la creació.(...) <sup>208</sup>

Aquestes diferències fonamentals fan que una sensibilitat oriental no pugui acabar d'entendre mai del tot les aportacions occidentals, i a l'inrevés:

Un veritable oriental cultivat, pot llegir i apreciar l'arquitectura poètica d'una “Divina Comèdia”, posem per cas. Mai del tot, i sense treure'n, per tant, tot el profit. Li és impossible de donar-li el tomb completament i, sobretot, d'endinsar-s'hi pedra tallada endins.

A un occidental refinat, entusiasta de l'Orient, què li resta després d'haver volgut fruir un instant d'un epigrama de Buson o de Basho, o d'una elegia de To-fou o de Li-Tai-Pe?

Tot el més una mica de pols multicolor a la punta dels dits.

Car el papalló, missatge fugitiu, s'és envolat —per parlar com l'hai-kai, famós—vers la seva adreça de flors. <sup>209</sup>

Podem gaudir, ens diu Junoy, de les obres d'una cultura aliena, podem arribar a comprendre-les de manera força plausible, però al capdavall, a causa de la seva irremeiable alteritat, ens serà gairebé impossible d'aconseguir-ne una

---

<sup>208</sup> Ibidem, p. 157.

<sup>209</sup> Ibidem, p. 157. La darrera frase de la citació fa referència al següent haikú de Jules Renard que Couchoud cita a *Sages et poètes d'Asie* com a exemple d'haikú occidental:

cette billet doux  
plié en deux  
cherche une adresse de fleurs.

(COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie*, Op. cit., p. 131).

comprensió íntima, veritable. El que ens en quedarà, al final, es només una mica de “pols multicolor”, és a dir, una emoció superficial i una impressió fugissera a la retina o l’oïda (l’adjectiu “multicolor” s’ha d’interpretar, aquí, de la mateixa manera que els adjectius cromàtics d’*Arte & Artistas*); el sentit profund, últim, se’ns farà sempre escàpol.

És per això, segons Junoy, que l’efecte de les relacions entre tradicions culturals diferents no és pas la fusió, sinó tot el contrari:

En el decurs de la història de l’art i de la literatura, és fàcil d’assenyalar un cert nombre de moments on l’Orient i l’Occident en són inter-influenciats.

El curiós i significatiu de l’afer és que, gairebé sempre, aquestes mutuels influències han servit per precisar més, per palesar més, per ratificar més llurs respectives caracteritzacions originals.

Les essències, però, [no] han estat intercanviades.

No han pogut, no poden, no podran ésser mai intercanviades.<sup>210</sup>

És aquí on rau l’esperança de Junoy: que tot aquest devessall d’influències que la modernitat ha imposat a la cultura catalana i occidental en general serveixi per reafirmar encara més els valors propis. Conscient que encimbellar-se de manera intransigent en els bastions de la tradició occidental seria una actitud inútil, proposa una altra estratègia: “hem de vinclar-nos però no rompre’ns”.<sup>211</sup> Cal, doncs, intentar assimilar les influències sobre la base de la tradició pròpia, la del classicisme occidental, que sortirà, d’aquesta manera, reforçada; cal, tot i que

---

<sup>210</sup> JUNOY, Josep Maria. “Orient? Occident?”. *Op. cit.*, p. 157. |

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 153.

en aquesta article no és expressat en aquests termes, aspirar a produir obres “universals”, i no pas “cosmopolites”.

A “Orient? Occident?”, Junoy s’expressa en termes generals, i no intenta justificar en cap moment el conreu de l’haikú. Tanmateix, no resulta pas difícil relacionar el pensament teòric amb la producció poètica d’aquest moment.

Segons el que exposa en l’article, l’apropament a formes o temes d’altres cultures no tindria, en principi, res d’objectable; el que seria injustificable fóra escriure haikús imitant servilment els models japonesos, produint obres que s’apartessin dels valors del classicisme occidental. Com comentarem en la secció 3.2.2 d’aquest treball, Junoy s’esforçà per conduir l’haikú cap als camins familiars de la tradició mediterrània, mitjançant la manipulació del format de tres versos per convertir-los en quatre o cinc, o bé, cenyint-se a la forma de tres versos, buscant-hi aquell equilibri clàssic entre idees i imatges, formes i colors, objectivitat i subjectivitat.

De moment, aquí ens bastarà constatar que Junoy no va anomenar “haikai” els seus haikús fins que no començà a publicar-ne en castellà, ja després de la Guerra Civil i en una situació completament diferent de la dels primers anys vint. Vallcorba, en la introducció a l’*Obra poètica*, dóna, com a títol del darrer conjunt d’haikús en català que va donar a conèixer, “Fi de paisatge. Cinc hai-kais inèdits”,<sup>212</sup> però en consultar l’original aparegut a *Quaderns de Poesia*, no hem pogut constatar la presència de la precisió “cinc hai-kais inèdits”. Sí que és cert que el títol dels “Hai-kaïs catalans” conté el mot “haikai”, però, a banda que és

---

<sup>212</sup> VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. cxvi.

impossible de dir quan foren escrits exactament, no foren mai publicats, i per tant aquest títol pot ser provisional, i no se li pot atribuir la mateixa significació que als de les obres editades.

És evident que Junoy treballava amb la forma de l'haikú, i que els lectors relacionaven els seus poemes amb aquesta forma oriental, però, tot i així, evità l'ús del terme "haikai" en relació amb la seva producció. A més, en publicar haikús, Junoy s'esforçà per deixar-ne ben clar el caràcter "occidental". Ja hem comentat la importància de la nota "traduit du catalan" de la portada d'*Amour et Paysage*; l'adjectiu "català" torna a aparèixer en el títol, provisional o no, d'"Haikais catalans", i els reculls d'haikús en castellà contenen, tots, referències geogràfiques o d'altre tipus que els relacionen inequívocament amb la cultura occidental: *Fin de paysage (Doce haikais de Occidente)*, "Hai-Kais de Castilla" i "Hai-Kais de Navidad: Cuatro estaciones".<sup>213</sup>

També l'article de Tomàs Garcés publicat a *El Dia* amb motiu de l'aparició de *Poemes i Cal·ligrames*<sup>214</sup> i el de Millàs-Raurell que acompanyà els "Sis trossos inèdits d'*Amour et Paysage*" a *La Revista*<sup>215</sup> relacionen els poemes de Junoy amb l'haikú, però estableixen una distinció clara entre ambdós. Garcés, que se centra en el comentari d'"Arc-en-cel", el primer "haikú" de cinc versos que publicà Junoy, fa notar que

En Junoy no ha fet *haikai* encara, ni s'ha entretingut gens amb l'inexhaurible poesia del poble. Però pot fer-ho, si vol. L'*Arc-en-cel*, i altres poemes no recollits en el volum, ho proven.

---

<sup>213</sup> Vegeu les notes 16, 17 i 18 d'aquest capítol.

<sup>214</sup> GARCÉS, Tomàs. *Op. cit.*

<sup>215</sup> MILLÀS-RAURELL, Josep. *Op. cit.*

(...) J.-M. Junoy és de segur l'únic dels poetes catalans qui podria produir *haikai*, dignament.<sup>216</sup>

L'article de Millàs-Raurell comenta la qüestió amb més deteniment, en part perquè és escrit després de l'aparició d'*Amour et Paysage*. En citem un fragment força extens:

Quant a la forma dels poemes: com podrien convence's aquests lleugers ecoistes i aquests crítics cercadors d'analogies que els poemets d'En Junoy no tenen res que els faci semblants als Haï-Kaï?

Els Haï-Kaï, forma de una mena de poema japonès de la setzena centúria, té efectivament tres frases com aqueixos poemes d'*Amour et Paysage*, però les síl·labes que corresponen a cada una d'aquestes frases són 5, 7, i 5. Ultra la forma, l'Haï-Kaï accepta formes familiars i té una valor popular, tant que els famosos Haï-Kaï de Baçô són coneguts àdhuc pels pastors.

És clar que els poemes d'*Amour et Paysage* com els susdits poemets japonesos tendeixen a la màxima concisió, però també van a aquesta mateixa fi els tanka i els haïboun, i per tant essent sols diferenciats per la forma aquests tres gèneres literaris nipons no és apropiat titllar d'haï-kaï una forma que no és això ni cap d'aquelles dues formes.

El poemeta més curt pot tenir una valor literària, malgrat l'opinió de Sotei Kinsouï. I no sols té aquesta valor a través d'un esperit d'orient, sinó també elaborat per una intel·ligència occidental. Vegi's sinó aquest haï-kaï —genuí haï kaï— la més curta de les formes poètiques, que un amic caríssim escrigué:

Flor que es marci?

No. Papelló que voles

---

<sup>216</sup> GARCÉS, Tomàs. *Op. cit.*, p. 7.



Ets tu, sospir.

Això és un veritable haï-kai; totes les altres coses que corren per aquí i que es titllen petulantment d'aquesta manera són formes inventades per cada autor.<sup>217</sup>

El segon paràgraf sembla insinuar que cal reservar la denominació d'“haikai” per als poemes japonesos que fan ús de les disset síl·labes preceptives —a “Orient? Occident?” Junoy també es referia als “hai-kai de disset síl·labes de Buson o de Basho”— i que s'insereixen en una tradició popular en què les expressions de llengua familiar són acceptades. El sol fet que un poema tingui tres versos no el converteix automàticament en un haikú.

El poeta occidental, per tant, enfrontat amb la forma de l'haikú, té dues possibilitats: o bé imitar la manera japonesa, produint haikús “genuïns” des de la seva occidentalitat —l'exemple que se'ns dona recorda molt el famós haikú de Moritake—, o bé, com fa Junoy a *Amour et Paysage*, partir d'aquesta forma per escriure poemes de tres versos de naturalesa molt diferent, que no és propi de designar haikús. Millàs-Raurell aprofita l'avinantesa per deixar clar que tampoc no són haikús els poemes de tres versos que corrien per les tertúlies literàries barcelonines en aquell moment.

Quan hem citat aquest mateix article per explicar la popularització de l'haikú a Catalunya durant els anys 1920 i 1921 hem dit que és difícil adscriure el que presenta Millàs-Raurell a algun autor en concret.<sup>218</sup> Podem, però, formular una hipòtesi: l'“amic caríssim” autor d'aquest haikú podia haver estat, molt plausiblement, el mateix Junoy —que ha “Orient? Occident?” també feia

---

<sup>217</sup> MILLÀS-RAURELL, Josep. *Op. cit.*, p. 71.

<sup>218</sup> Vegeu la nota 200 del segon capítol.

referència a un “papelló” i una “flor” que apareixien en un haikú—. És ben possible que, en fer a mans dels editors de *La Revista* els “Sis trossos inèdits d’*Amour et Paysage*” que foren publicats amb aquest article de Millàs-Raurell, Junoy tingués una conversa amb el comentarista i parlessin sobre *Amour et Paysage* i sobre l’interès de Junoy per l’haikú, i que l’excubista lliurés també aquest haikú “exemplar”. Perquè en la citació d’aquest haikú s’endevina, altre cop, la inquietud didactista de Junoy en aquests moments.

És per això que l’article de Millàs-Raurell, com també el de Tomàs Garcés, resulta molt valuós per conèixer el pensament del poeta respecte de l’haikú. Junoy utilitzà les crítiques de *Poemes i Cal·ligrames* i d’*Amour et Paysage* d’aquests dos periodistes per exposar els seus punts de vista i aclarir allò que els seus haikús volien. Una lectura atenta de tots dos articles fa evident que ambdós comentaristes disposaven d’informació de primera mà sobre les obres i el pensament de l’autor (per exemple, Tomàs Garcés coneixia els poemes de quatre i cinc versos que encara no s’havien publicat a *El Dia*), la qual cosa els permetia de parlar amb coneixement de causa. Cap d’ells no es limita a transcriure allò que el poeta li dicta, ja que tant Garcés com Millàs-Raurell inclouen notes crítiques, però donen una informació preciosa per escatir l’estètica junoïniana de l’haikú.

En definitiva, Junoy deixa ben clar que els seus haikús no ho són en el sentit estricte, i que cal adscriure’ls a la tradició literària occidental, per molt que l’origen de la forma sigui oriental. Precisament, l’haikú és la forma que li permet de tornar a la terra, de posar-se en contacte amb les pròpies arrels i crear un art “localista” amb aspiracions universals. El fet que l’haikú fos en la tradició japonesa una forma “popular”, que lligava els habitants del país a la terra i la

cultura, devia constituir un alicient addicional per a Junoy. Tant Garcés com Millàs-Raurell insisteixen en el caràcter popular de l'haikú al Japó, i aquesta coincidència reflecteix, ben segurament, les inquietuds del nostre poeta en aquest moments en què una de les seves principals aspiracions, potser la principal, és dirigir-se al poble català per reconduir-ne els gustos de tornada cap a la pròpia tradició.

### 3.2.1.2.3. L'haikú, forma popular

És lògic que Junoy s'interessés per una forma de caràcter popular en un moment que desitjava sintonitzar amb la massa del públic lector. En comentar la història de la literatura japonesa d'Aston i l'assaig "Les épigrammes lyriques du Japon" de Couchoud en el segon capítol, hem fet notar que tots dos autors es referien a la popularitat que havia assolit l'haikú en la tradició japonesa, i que tant Garcés com Millàs-Raurell ho remarquen. Per tant, Junoy coneixia, i valorava, la vocació popular de l'haikú.

Ara bé: què entenia, exactament, per "popular"? Perquè si bé és cert que l'haikú va esdevenir al segle XVII una forma de gran èxit, la seva naturalesa és molt diferent de la de la cançó tradicional, anònima; gairebé tots els haikús es publicaven, i es publiquen, amb el nom de l'autor, i són fruit d'una creació meditada i conscient, "cultura".

Tornarem a citar, per cercar una resposta a aquest interrogant, un fragment d'Aston que ja hem reproduït en el primer capítol d'aquest treball i que resulta molt il·luminador:


(...) Sa popularité cependant est indéniable. Le nom de Baçô était connu même des bergers. Il eut dix disciples, qui à leur tour firent des élèves dont les noms sont légion. Des conférences mensuelles étaient faites régulièrement dans les grandes villes et les provinces, par des amateurs de *haikai* et il y avait des professeurs qui gagnaient leur vie à pratiquer cet art.<sup>219</sup>

És aquí, pensem, on rau l'interès de Junoy per l'haikú: no en el fet que és una forma popular, sinó que és “popularitzable”, i que li pot servir per adreçar-se a un gran nombre de gent. El somni del Junoy dels primers anys vint, que com Bashô i els seus deixebles féu moltes conferències per donar a conèixer els seus punts de vista, és escampar les seves idees estètiques per tot Catalunya, tal com els autors d'haikús havien fet amb aquesta forma al Japó del segle XVII. I l'haikú, que ja s'havia demostrat útil en aquest sentit una vegada, i que havia adquirit una popularitat del tot nova a la França contemporània, semblava una eina escaient.

En les dues ocasions que Junoy es refereix a la forma de l'haikú en l'article “Orient? Occident?”, hi associa alhora els noms de Buson i de Bashô.<sup>220</sup> La lectura dels seus haikús, en què l'aspecte visual és tant important, indueix a pensar que l'autor mediterrani preferia, com Couchoud, els haikús de Buson, però és ben fàcil de deduir, també, que en l'aspecte personal estava més a prop de Bashô. Amb el gir que havia experimentat l'any 1918 cap a posicions cristianes

---

<sup>219</sup> Vegeu la nota 109 del segon capítol.

<sup>220</sup> JUNOY, Josep Maria. “Orient? Occident?”. *Op. cit.*, p. 152 i 157. 

cada vegada més ortodoxes, Junoy es devia sentir identificat amb Bashô, per a qui el conreu de l'haikú era indestruïble de la seva religiositat budista i de l'experiència del zen.

L'autor català no es va referir directament en cap ocasió a l'exemple de Bashô com a inspirador. Però va ser, sens dubte, en qualitat de director de *La Nova Revista* que concebé un projecte que no es va arribar a dur a terme, el d'una col·lecció que s'hauria hagut de titular "Orient i Extrem-Orient", que va ser anunciada de la manera següent:

Els volums de la nostre col·lecció *Orient i Extrem-Orient*, seran de distints papers i de format diferent. Hi haurà des del llibre, diguem-ne miniatura, fins el gros àlbum en octau, i fins i tot en quart. El contingut serà literari o plàstic, indistintament.

El primer volum de la col·lecció serà, com anunciarem, una bella antologia de *Poesia xinesa antiga*, adaptada al català per Marian Manén, amb il·lustracions, en color, de Marlet.

Seguirà una mena de biografia dramàtica del gran "haikaïsta", japonès Bashô i, després, un poema de St. Jhon Perse, pseudònim d'un jove diplomàtic francès que habita a la Xina des de fa alguns anys, on reviu aquelles gents i aquells paisatges de profund misteri.<sup>221</sup>

Si bé s'ofereix poca informació del llibre sobre Bashô, la descripció de "biografia dramàtica" és ja força reveladora: a Junoy li cridava l'atenció, d'aquest autor, la relació entre la producció poètica i la vida, entre les "veritats relatives" i les "absolutes". Més endavant, quan comentarem el sentit d'*Amour et Paysage*,

---

<sup>221</sup> "Orient i Extrem-Orient". *La Nova Revista*, núm. 21 (setembre 1928), p. 91.

ens serà útil de fer-ho recordant els diaris de viatge de Bashô, en què la prosa poètica que descriu els seus recorreguts per tot el Japó s'alterna amb els haikús que cristal·litzen líricament les seves experiències.

A banda de la utilitat per a fer proselitisme, l'haikú en tenia una altra de fonamental: la combinació equilibrada de llibertat i de restricció que imposava en l'escriptura de poemes. L'haikú, sobretot tal com el practicaven els francesos en aquells moments, sense donar gaire importància al còmput sil·làbic, és una forma amb poques restriccions tècniques: cal que tingui tres versos (i Junoy, recordem-ho, n'arriba a substituir un per una línia de punts), i poc més. Tanmateix, un bon haikú se sol cenyir a un esquema discursiu força determinat, que en general cal respectar si hom vol obtenir un resultat plausible, i imposa un tipus d'escriptura breu i sintètica que se'n pot considerar una característica essencial.

En un moment de desconcert estètic com el que seguí a la fi de la Primera Guerra Mundial i a la crisi del Cubisme, aquesta combinació de llibertat i restriccions convertia l'haikú en un exercici molt escaient per cercar nous camins lírics sense el perill de perdre el rumb. En el moment en què triomfava a França, l'haikú era una forma innovadora, d'avançada, però que se cenyia a una tradició prèvia, per bé que exòtica; és per això que es popularitzà entre les files de l'Avantguardisme moderat, que volia evitar els errors estètics —l'aproximació al Futurisme, principalment— en què s'havia caigut en els anys precedents.<sup>222</sup>

Aquest caràcter moderat de l'haikú era de gran interès per a Junoy, que en aquests moments cercava, sobretot, l'equilibri, un equilibri entre moltes coses: entre l'expressió d'idees i l'expressió de sentiments, entre l'avantguarda i

---

<sup>222</sup> Vegeu la nota 1 d'aquest mateix capítol.

l'academicisme, entre la fidelitat a les pròpies arrels (expressades mitjançant el retorn a la pàtria, tan física com cultural) i l'assimilació de les influències estrangeres (l'oriental, en aquest cas). L'haikú, doncs, no solament era una forma susceptible d'arribar amb una relativa facilitat al públic lector, sinó que, a més, assegurava que el missatge que transmetria seria pertinent.

Junoy veia en l'haikú un “punt dolç” d'equilibri entre les diverses dicotomies estètiques davant les quals s'havia de posicionar. Serà d'aquesta noció de “punt dolç”, que Junoy presentà a “Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català” i Tomàs Garcés recollí en comentar *Poemes i Cal·ligrames*, que partirem per analitzar, en l'apartat següent, què era, exactament, allò que Josep Maria Junoy es proposava d'acomplir en els seus haikús.

### 3.2.2. L'haikú, reflex de la posició estètica de Junoy

#### 3.2.2.1. L'haikú, “punt dolç” de l'evolució de Junoy

*Poemes i Cal·ligrames*, que aparegué amb peu d'impremta del 25 de juny de 1920, conté el primer haikú, o acostament a l'haikú, que Josep Maria Junoy va fer públic per via impresa: “Arc-en-cel”. El volum era editat per la Llibreria Nacional Catalana, dels germans Salvat-Papasseit, i fou objecte d'un article, que ja hem esmentat, de Tomàs Garcés, titulat “La trajectòria del Junoy”. Aquest article de Garcés, que era estret amic de Joan Salvat-Papasseit i que ben possiblement hi havia compartit hores i converses durant el procés d'impressió de

*Poemes i Cal·ligrames* i coneixia, per tant, de primera mà les idees de Junoy, repassa la trajectòria de l'autor fins aquell moment i n'anuncia, o potser hauríem de dir que en reclama, una futura dedicació al conreu de l'haikú.

Llegit tenint en compte les idees estètiques del Junoy d'aquest moment, es fa difícil passar per alt el caràcter que té de defensa de la seva trajectòria; així mateix, s'hi fa evident una voluntat de promocionar-ne els nous poemes. Aquesta intenció publicitària queda fins a cert punt explicitada per la inclusió, al final de la pàgina, d'un anunci de la Llibreria Nacional Catalana, amb l'adreça i el telèfon. La tria de la persona que fa la crítica, un amic de l'editor, i també la del mitjà en què apareix, el diari *El Dia*, a la secció "Noucents", en la qual Junoy ja havia publicat el seu poema-manifest "Data" al final de l'any precedent i publicaria, durant 1920, diverses variacions de quatre i cinc versos sobre l'haikú, també revelen el caràcter de tribuna pública que per a Junoy tenia l'article.

No volem dir, amb això, que Junoy "dictés" l'article, per tal com Garcés no s'hi estalvia algun apunt crític, com quan afirma:

(...) J.-M. Junoy no será mai un poeta clàssic, amb síl·labes mesurades i amb rima. Li falten quasi totes les condicions per a ésser-ho, i l'assaig que en els "Poemes i Cal·ligrames" n'ofereix és d'una absoluta insignificància.<sup>223</sup>

O com quan sosté que els resultats de les seves variacions sobre l'haikú "no són tan breus ni tan rics com els *haikai*".<sup>224</sup> Tanmateix, és evident que Garcés hi invita a fer una lectura positiva de *Poemes i Cal·ligrames*, valorant la trajectòria que reflecteixen les seves pàgines i les noves vies poètiques que apunten. Aquesta

---

<sup>223</sup> GARCÉS, Tomàs. *Op. cit.*

<sup>224</sup> *Ibidem.*



lectura orientadora, didàctica, resulta d'una afinitat sorprenent amb l'actitud del Junoy postcubista.

Garcés comença amb una referència a la ruptura de Junoy amb el Cubisme, que fa que la seva trajectòria resulti “als ulls de algú massa accidentada” (llegim-hi, per exemple, en aquest “algú”, Joan Sacs, que havia publicat a la mateixa secció “Noucents” un article en què criticava Junoy després de la seva conferència del 12 de juny de 1919):<sup>225</sup>

(...) D'ençà que Apollinaire escrigué aqueixes paraules [les de la carta-prefaci de *Poemes i Cal·ligrames*], algunes coses importants s'han esdevingut: entre altres la defecció del Junoy, allunyat ja de la novíssima “plástica poética”.

Del *Guynemer* a la traducció d'uns versos de Malherbe hi ha un xic de distància, que no pot, correctament, saltar-se d'un bot. J.-M. Junoy, qui és un home i un poeta correcte fins el dandysme, ha seguit la trajectòria a petites passes harmòniques. (...) <sup>226</sup>

El segon paràgraf, l'inici del qual és inclòs en el fragment que acabem de citar, especifica succintament quina és aquesta “trajectòria a petites passes harmòniques” que fa inadequat parlar d'incoherència o volubilitat: la que va del Cubisme representat per la carta-prefaci de Guillaume Apollinaire que encapçala el volum, i que és una prova de l'èxit de Junoy com a cal·ligramista, a la traducció d'una estrofa de Malherbe que el tanca i que és “el resultat del penediment classicista”.

---

<sup>225</sup> SACS, Joan. *Op. cit.*

<sup>226</sup> GARCÉS, Tomàs. *Op. cit.*

Examinant amb atenció els poemes i cal·ligrames que integren l'obra es fa evident la voluntat de Junoy de plasmar-hi la seva trajectòria, i el fet que hi inclogui dos cal·ligrames que ja havien format part de *Troços* (“Un amic”, titulat “Pierre Ynglada” a *Troços*, i “Estela”, que al llibre anterior es titulava “Estela angular”)<sup>227</sup> demostra la voluntat que la panoràmica presentada fos al més completa possible. Un altre fet que cal tenir en compte en llegir *Poemes i Cal·ligrames* és que, quan fou possible, Junoy hi va llimar, o eliminar, els elements futuristes (per exemple, el fragment musical del futurista Balilla Pratella del cal·ligrama “Eufòria” queda substituït per un vers escrit, i l’adjectiu “angular”, per les connotacions d’excentricitat que té, desapareix del títol d’“Estela angular”).<sup>228</sup> Per tant, tot i que en el llibre podem relacionar alguns poemes amb el moment cubofuturista de Junoy, l’autor, en donar-ne una versió definitiva, va voler acostar-los a l’ortodòxia cubista i, per tant, classicista en el sentit més ampli del terme.

La carta-prefaci d’Apollinaire, en què el poeta afirmava: “Je me suis félicité d’avoir imaginé cette plastique poétique, à laquelle vous fournissez son premier chef d’oeuvre”,<sup>229</sup> és el punt de partida de l’evolució que presenta el llibre, i correspon al moment de triomf, assolit amb l’“Oda a Guynemer”, de Junoy en el camp de les “veritats relatives” del Cubisme. Certament, la postal, més que carta, d’Apollinaire, és de l’any 1918, i fa referència a un poema del 1917; examinant les dates d’escriptura dels poemes i cal·ligrames —tots l’especifiquen—, hom s’adona que l’ordenació no és cronològica, sinó que s’ha

---

<sup>227</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 23, 29, 48 i 54.

<sup>228</sup> Sobre aquestes modificacions, vegeu VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, xciv-xcv.

<sup>229</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 47.

fet per definir una evolució que no es correspon, exactament, amb la composició dels poemes.

Els primers quatre poemes del llibre (“Un amic”, “C<sub>2</sub>H<sub>2</sub>”, “Zig-zag” i “Oda a Guynemer”), tot i presentar algun tret futurista (per exemple, el tema, si bé no el tractament, de “C<sub>2</sub>H<sub>2</sub>” és força acostat al Futurisme, i en l’“Oda a Guynemer” Junoy assajà l’ús dels “mots en llibertat”),<sup>230</sup> es poden qualificar de plenament cubistes. Corresponen a un moment de plenitud, motivada per la fermesa de la posició estètica de Junoy, que és explicitada en la cinquena composició, “Art poètica”, una mena de manifest poètic que Vallcorba comenta en els termes següents:

Crec que cal entendre aquest text a partir dels “diàlegs núnics” que Pierre Albert-Birot estampà a “SIC”. “Z”, en aquells diàlegs, era l’artista modern, defensor de l’art actual; “A”, per contra, era el personatge lligat a les formes estàtiques i acadèmiques. Així doncs el poema és, sense cap mena de dubte, una vindicació de la recerca per sobre el conformisme, però no deixa de ser tampoc conscient del lligam que uneix –o que hauria d’unir– les dues actituds. Separades, certament, i amb la recerca al cap, però unides per una línia de punts, la tradició que basteix l’edifici, als fonaments del qual es troba el que “A” vol defensar. L’art poètica, doncs, es basa en la recerca que té sempre present el deute amb la seva tradició i les seves bases.<sup>231</sup>

Per tant, els cinc primers poemes, o cal·ligrames, del llibre, corresponen a un moment de plenitud cubista en què l’aventura de la modernitat s’assenta sobre

---

<sup>230</sup> Vegeu la relació que el “Correo de las Letras y de las Artes” establí entre l’“Oda a Guynemer” i els mots en llibertat a *La publicidad*, núm. 13.971 (23 febrer 1918), p. 1.

<sup>231</sup> VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. xcvi.

una sòlida base clàssica, i el màxim assoliment de la qual és l'“Oda a Guynemer”. En aquesta primera meitat del llibre el to predominant és de serenitat i placidesa —fins i tot en l'“Oda a Guynemer”, de tema bèl·lic—, tal com exigien tant l'estètica cubista com la classicista.

En canvi, en els dos cal·ligrames següents la gènesi cubofuturista, tot i les modificacions que Junoy hi introdueix respecte de les primeres versions publicades, ja és evident: tant en el títol i la forma d'espiral d'entusiasme d'“Eufòria” com en la referència al pintor i escultor futurista Boccioni i a la seva “plàstica múltiple d'incisos paroxistes”.<sup>232</sup> Aquests dos poemes, contraposats al que els precedeix, “Art poètica”, es poden interpretar en clau de crítica al Cubisme, o, més exactament, al Cubisme desorientat que s'allunya del classicisme. “Eufòria”, en el context de *Poemes i Cal·ligrames*, es pot llegir com una crítica al desenfrè, o “paroxisme”, dels futuristes, que els menà per dreceres allunyades del classicisme mediterrani. “Estela” conté també el mateix tipus de crítica al Futurisme, més explícita que en el cas d'“Eufòria”, i per la contraposició que estableix entre la “llatzarosa matèria nostra” i la “vida depurada transfusió del seu esperit a la llum pristina i giravoltanta” recorda la necrològica que Junoy dedicà a Guillaume Apollinaire en la revista *SIC*. Aquesta contraposició entre matèria i esperit, que remet a la de “veritats relatives” i “veritats absolutes”, juntament amb el caràcter de necrològica del text, anuncia la liquidació de l'aventura cubista que arrenca de la carta-prefaci d'Apollinaire i es fa efectiva en el penúltim poema del recull, “Data”.

---

<sup>232</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 54 i 55.

El següent és “Arc-en-cel”, que queda, doncs, enclavat entre l’anunci de la fi del Cubisme que representa “Estela” i la ruptura manifesta amb aquest moviment que presenta “Data”; d’aquí que, en el comentari de *Poemes i Cal·ligrames*, Garcés l’identifiqui com el punt equidistant entre les posicions cubistes i les classicistes. Atesa la significació d’aquest poema en el nostre estudi, deixem el comentari per més endavant, quan haurem acabat d’exposar la visió general que duem a terme.

“Data” certifica, com dèiem, la ruptura amb el Cubisme, i cal interpretar-lo, com fa notar Vallcorba, en clau de manifest sintètic a l’estil dels de Guillaume Apollinaire:<sup>233</sup>

enorme  
xarolat hipopòtam  
del Zoological Park de Londres  
12 setembre 1911  
que respongueres al meu qüestionari kantià  
amb un esglaiador badall  
abim<sup>234</sup>

“Data”, publicat per primera vegada el 8 de novembre de 1919 a *El Dia*, presenta, de manera lírica i sintètica, la censura al Cubisme que Junoy havia exposat a la conferència “Del present i de l’esdevenidor de l’esperit català”. La referència temporal remet al moment que Junoy, després de descobrir el Cubisme a Ceret, emprengué un viatge per Europa per conèixer-ne les últimes produccions:

---

<sup>233</sup> VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p.cij.

<sup>234</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 56.

Si ens fixem però en la data del poema, veurem tot d'una que l'avorriment de l'animal davant el qüestionari del cas es produí aquell estiu precís en què Junoy, sortit ja de Ceret i en viatge per Europa, se sentia més entusiasmat pel cubisme.<sup>235</sup>

Per tant, quan Junoy es dirigeix a l'hipopòtam per sotmetre'l al qüestionari kantianà, es comporta com el neòfit del Cubisme que és, i comet l'error que després retraurà a aquest moviment: s'hi adreça exclusivament per la via de la intel·ligència. L'hipopòtam, que simbolitza la realitat sobre l'existència de la qual tan llargament especulà Kant, és “enorme” i “xarolat”, és a dir, pot ser abordat des de la materialitat sensible (“enorme”) i des de l'efecte emocional que provoca (“xarolat”: recordem la càrrega subjectiva que els adjectius cromàtics tenen en Junoy). L'autor, però, n'obvia aquestes característiques amb el seu qüestionari germànic, i acaba “matant” d'avorriment l'animal, o sigui, negant-ne la realitat que efectivament té. Recorrem a una frase de la conferència de Junoy: “les idees maten les imatges”.<sup>236</sup> La foscor de l’“abim” que clou el poema és, segons Junoy, el lloc on mena l'intel·lectualisme cubista, i contrasta amb la lluminositat dels somnis que a “Arc-en-cel” s'acabava fent escàpola.

El darrer poema del recull, “Per una font”, és la traducció d'una estrofa d'Henri Malherbe, i presenta la via de salvació del carreró sense sortida on Junoy considera que ha conduït l'experiència cubista:

Mira, passant, d'eixa fontana

L'aigua que corre prestament;

---

<sup>235</sup> VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica*. *Op. cit.*, p. xciiij.

<sup>236</sup> JUNOY, Josep Maria. “Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català”. *Op. cit.*, p. 20.

Així també la vida humana,

Car sols hi ha Déu que és permanent.<sup>237</sup>

Junoy ja no diposita la seva fe en els credos artístics, que tenen un valor inevitablement efímer, sinó en els religiosos. No es conforma amb la liquidació de l'aventura cubista que duia a terme a “Data”, sinó que va més enllà i substitueix les “veritats relatives” i efímeres per les “veritats absolutes”, que considera permanents.

Garcés desqualifica aquesta estrofa traduïda afirmant que es tracta d'un assaig de classicisme amb rima i còmput sil·làbic “d'una absoluta insignificància”. Tanmateix, la significació de “Per una font” és més vital que no pas artística, i més que com un dels poemes que integren el volum s'ha de llegir com una mena de postfaci que dona resposta, simètricament, a la carta-prefaci d'Apollinaire.

Llegida amb una certa distància, aquesta estrofa no és, quant al contingut, gaire diferent de molts dels haikús d'*Amour et Paysage*: un vianant troba un element de la naturalesa en el qual es veu reflectit. Aquest tipus de projecció del jo en la naturalesa és molt característica de l'haikú clàssic japonès. El que no trobarem ni en els haikús d'*Amour et Paysage* ni en els de la tradició japonesa seran versos com el quart d'aquesta estrofa (“Car sols hi ha Déu que és permanent”), que no procedeix de l'experiència viscuda sinó que enuncia una llei de tipus universal al qual l'autor remet l'experiència que presenta el poema. De fet, no hi trobarem ni tant sols un vers com el tercer (“Així també la vida humana”), que fa explícita la identificació entre l'autor i l'objecte, ja que els

---

<sup>237</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 57.

haikús solen deixar aquestes comparacions implícites (Rodríguez-Izquierdo parla de “comparación interna”),<sup>238</sup> perquè sigui el lector qui les desenvolupi.

L'estrofa “Per una font” és il·luminadora respecte els haikús junoinians no perquè n'expliqui els elements que hi són presents, sinó perquè ens en dóna una clau interpretativa que roman a l'ombra a *Amour et Paysage*: les conviccions religioses de Junoy, aquelles “veritats absolutes” que hem comentat llargament. Els haikús de Junoy són poemes de l'experiència, que presenten, tant individualment com mitjançant l'articulació en cicles més o menys complexos, fets viscuts (de manera real o imaginària, tant li fa) per l'autor. Si en els poemes de l'etapa cubista Junoy aspirava a assolir-hi la immortalitat, per a ell mateix o per a la seva obra, situant-se per sobre de les circumstàncies concretes que els inspiraren, en els haikús actua ben altrament: la seva intenció és reflectir una experiència concreta, personal. Quan comentarem, més endavant, el sentit d'*Amour et Paysage*, veurem com els poemes s'integren en un cicle força ben articulat conceptualment, però això no els fa perdre el caràcter de poemes concrets, lligats a l'experiència d'on neixen. L'eix que articula *Amour et Paysage* marca un desenvolupament temporal que té com a contrapunt implícit unes creences religioses que Junoy considera segures i eternes.

“Arc-en-cel”, doncs, es presenta enclavat en una sèrie de poemes que reflecteixen l'evolució estètica de Junoy des de l'optimisme cubista fins al classicisme i el catolicisme més estrictes. En comentar-la hem dit que l’“arc-en-cel” podia fer referència a algun tipus d'experiència onírica o amorosa, però ara, veient el context en què fou presentat, podem ser més concrets: l’“arc-en-cel”

---

<sup>238</sup> RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 74-76.



simbolitza el Cubisme, o l'avantguarda en general. El poema presenta el moment de desencant del poeta, que s'adona que les promeses que havia cregut veure en el moviment cubista han resultat ser només un miratge, o un somni. Si en la tanka que hem relacionat amb "Arc-en-cel" Ono no Komachi afirma que, si hagués sabut que somiava, no s'hauria despertat, al poema de Junoy el contrast entre realitat i somni es planteja en termes diferents: l'"arc-en-cel" del vers central —el Cubisme— s'esvaeix perquè no forma part de la realitat, perquè és un mer producte del somni de l'autor, mentre que les "ratlles multicolors" del pijama són reals, visibles; els fonaments de l'"arc-en-cel" no es troben en la realitat, sinó en l'especulació de la ment —l'intel·lectualisme d'arrel romàntica—.

Això no obstant, si "Arc-en-cel" marca la fi del Cubisme, també insinua un nou punt de partida: el retorn a la realitat —a la terra, la pàtria, etc.— que proporciona un referent inequívoc, que aquí és simbolitzat pel "pijama a ratlles multicolors". Com hem vist, per a Junoy l'ideal artístic combina de manera proporcionada objectivitat —els versos primer i cinquè— i subjectivitat —el vers central—, i en aquest sentit "Arc-en-cel" és un poema exemplar, que s'adiu amb l'estructura dels de cinc versos publicats a *El Dia* i que comentarem en la secció 3.2.2.2.1. La referència al "pijama a ratlles multicolors" queda justificada, des del punt de vista d'aquesta estètica, per la necessitat de proporcionar una "àncora" al poema, de lligar-lo a algun element objectiu que faci de contrapès i serveixi de referència a l'esclat cromàtic —és a dir, sentimental—, de la composició.

És per aquest equilibri entre subjectivitat i objectivitat, entre Cubisme i classicisme, que Tomàs Garcés considerarà que "amb l'*Arc-en-cel*, el poeta

s'apropa al centre de gravetat, al punt dolç”<sup>239</sup> de *Poemes i Cal·ligrames*. La noció de “punt dolç” havia estat utilitzada pel mateix Junoy en la conferència “Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català”:

Per ara, fins a nova ordre, creiem que la Bellesa és una *idea* que es té de *sentir*.  
Tot consisteix en trobar el punt dolç, resultant d'un feliç, alat contacte entre la veritat subjectiva i les veritats objectives.<sup>240</sup>

Garcés podia conèixer aquest concepte de “punt dolç” per la versió de la conferència de Junoy que havia estat publicada a la revista *Terramar*<sup>241</sup> (el volum *Conferències de combat* encara no havia aparegut), o bé per les converses amb l'autor. Podem considerar que era el mateix Junoy qui veia en l'haikú un “punt dolç” d'equilibri entre subjectivitat i objectivitat, és a dir, una garantia de respecte de l'equilibri clàssic. L'haikú, així, era com “l'aigua al vi”, la moderació que frenava l'entusiasme de l'artista quan esdevenia excessiu.<sup>242</sup> Per la situació d'“Arc-en-cel” a *Poemes i Cal·ligrames* —abans de “Data”, i no després— l'haikú també sembla ser, als ulls de Junoy, una forma equidistant entre Cubisme i classicisme.

De tota manera, com hem comentat en tractar la glosa “Elogi del coet” en el primer capítol d'aquest treball, la forma de l'haikú havia estat qüestionada per Eugeni d'Ors, l'ideòleg del Noucentisme. Junoy va exposar el seu punt de vista

---

<sup>239</sup> GARCÉS, Tomàs. *Op. cit.*

<sup>240</sup> JUNOY, Josep Maria. “Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català”. *Op. cit.*, p. 24.

<sup>241</sup> JUNOY, Josep Maria. “Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català especialment aplicat a les lletres i les arts”. Conferència d'en Josep M. Junoy a l'Ateneu”. *Terramar*, núm. 1 i 2 (31 juliol 1919), p. 3-8; núm. 3 i 4 (31 agost 1919), p. 6-12.

<sup>242</sup> Vegeu aquesta màxima citada a VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p.c.

sobre aquest assumpte, novament amb un esperit molt didàctic, en la sèrie de poemes que va publicar a *El Dia* entre l'aparició de *Poemes i Cal·ligrames* i d'*Amour et Paysage*. Considerem aquesta qüestió en l'apartat següent.

Abans de tancar el comentari de *Poemes i Cal·ligrames* i d'"Arc-en-cel", voldríem apuntar encara una possibilitat difícil de comprovar però força plausible. D'on prové la imatge de l'"arc-en-cel", tan evocadora, que Junoy emprà per simbolitzar el Cubisme? Doncs, probablement, del títol de la revista que Joan Salvat-Papasseit va publicar el 1918, en col·laboració amb Barradas i Torres-Garcia: *Arc Voltaic*.<sup>243</sup> A diferència d'*Un Enemic del Poble*, *Arc Voltaic* responia a les posicions estrictament d'avantguarda dels seus promotors, i per tant és possible que Junoy, que en comentà l'aparició —i també la manca de continuïtat, que atribuï a la incapacitat de Salvat-Papasseit per cedir terreny en el control de la publicació—, en prengué el concepte de l'"arc" per representar tot el moviment avantguardista, i l'efímer de les seves consecucions. No volem dir, amb això, que el poema "Arc-en-cel" faci cap referència a Salvat-Papasseit o al seu grup de col·laboradors; simplement, devia passar que l'aparició de la revista encara era recent quan Junoy va concebre aquest poema, i, de manera més o menys natural, la imatge passà a ocupar-ne el centre. És ben possible, també, que en escriure'l, Junoy no ho fes pensant a publicar-lo, i quan finalment s'hi decidí, el 1920, el que podia haver-se llegit l'any 1918 com una referència o una crítica implícita, apareixia més aviat, per als lectors que arribessin a relacionar el poema amb la revista, com una mera coincidència.

---

<sup>243</sup> *Arc Voltaic*, núm. 1 (febrer 1918).

### 3.2.2.2. Els poemes d'*El Dia*, una introducció als haikús de Junoy

Dèiem que Tomàs Garcés dedica la meitat, aproximadament, de l'article "La trajectòria del Junoy" a exposar la coherència de l'evolució poètica de Junoy, reflectida a *Poemes i Cal·ligrames*. La segona part se centra en l'elogi del poder d'evocació dels poemes, que Garcés veu com a característica també de la poesia popular. D'aquí el comentarista dedueix que "J.-M. Junoy és de segur l'únic dels poetes catalans qui podria produir *haikai*, dignament", pel fet que l'haikú és una forma popular i de gran força evocadora. Si la primera part de l'article tractava del passat de Junoy, la segona posa la mirada en el futur.

Garcés relaciona "Arc-en-cel" amb la forma de l'haikú —el parentesc no devia ser evident als ulls de tothom—, i en fa un comentari breu però que planteja algunes qüestions clau sobre els poemes següents que Junoy donà a conèixer a les pàgines d'*El Dia*:

La poesia més suggeridora, més evocadora, més feta de dolces reticències, l'*haikai*, és poesia popular. El Junoy no ha fet *haikai* encara, ni s'ha entretingut gens amb l'inexhaurible poesia del poble. Però pot fer-ho, si vol. L'*Arc-en-cel*, i altres poemes no recollits en el volum, ho proven. No són tan breus ni tan rics com els *haikais*, coets lluminosos que es perden sense una fi certa. Tenen, no obstant, amb ells el parentiu de la gràcia, de l'aparent fragilitat. Encara, un rezel academicista fa que els poemes japonitzants del Junoy es donguin. Per qué? per qué aquest intent de ofegar el lliure exàmen, el lliure acabament?<sup>244</sup>

---

<sup>244</sup> GARCÉS, Tomàs. *Op. cit.*

Sembla difícil no veure en aquestes línies una certa actitud propagandística, un desig de crear expectació entorn dels poemes nous de Junoy. Però Garcés va més enllà d'això: el que planteja és una qüestió d'ordre estètic.

La definició dels haikús com “coets lluminosos que es perden sense una fi certa” remet, clarament, a la glosa “Elogi del coet”, comentada en el primer capítol d'aquest treball, en què Eugeni d'Ors posava en dubte la validesa d'aquesta forma, pel contrast del seu caràcter “unilateral” amb el ritme “arquitectural i simètric” del sonet, forma clàssica per excel·lència.<sup>245</sup> Garcés, que valora en l'haikú precisament el caràcter suggeridor que fa que resulti poc “arquitectural i simètric”, posa en relació les reticències orsianes amb els recels de Junoy i formula la pregunta clau: “per qué aquest intent de ofegar el lliure exàmen, el lliure acabament?”

La pregunta resulta enormement orientadora per a la lectura dels poemes de Junoy publicats a continuació a *El Dia*, ja que invita els lectors a reflexionar sobre el sentit que hi tenen les repeticions de versos, i sobre com aquestes repeticions reconduïxen l'evocació típica de l'haikú cap a drecceres més “academicistes”. Seria ingenu pensar que la qüestió va ser formulada de manera innocent: en el fons és el Junoy didactista, preocupat perquè els lectors l'entenguin correctament, qui la planteja al públic lector.

El fragment citat també demostra que Garcés coneixia els altres poemes de quatre i cinc versos donats a conèixer per Junoy posteriorment en la secció “Noucents” d'*El Dia*, o bé d'altres de similars, i sembla impossible de no veure l'article com una preparació, un pòrtic, per a la sèrie que formen aquests poemes

---

<sup>245</sup> ORS, Eugeni d'. *Glosari 1906-1907. Op. cit.*, p. 164.

—“La Cendrosa”, “Nit de lluna”, “Cinq petits poèmes”—. “La Cendrosa” ja s’havia publicat una setmana abans que l’article de Garcés, el dia 3 de juliol, però aquest fet pot ser fortuït, motivat per raons alienes a la voluntat de Garcés o de Junoy.

Aquesta sèrie, doncs, que té com a punt de partida (explícit gràcies a l’article de Garcés) l’“Arc-en-cel” de *Poemes i Cal·ligrames*, constitueix una aproximació gradual a la forma de l’haikú d’*Amour et Paysage* a través dels cinc versos dels poemes “La Cendrosa” i “Nit de lluna” i dels quatre dels “Cinq petits poèmes”. La relació d’aquestes variacions de quatre i cinc versos amb la forma tripartita de l’haikú no solament queda evidenciada pels comentaris de l’article de Garcés, sinó també pel fet que, reduïts a tres versos, els poemes d’*El Dia* van acabar formant part d’*Amour et Paysage*.

Podem entendre, per tant, els poemes que Junoy publicà a *El Dia* durant el 1920 con una reflexió sobre l’haikú: una reflexió que ens resulta preciosa per esbrinar la idea que tenia de la forma. L’anàlisi de les manipulacions junoinianes de l’haikú és bàsica per comprendre els haikús que va escriure.

Aquestes manipulacions han estat comentades força breument per les poques persones que s’hi han acostat: Joaquim Molas, Jaume Vallcorba i Enric Balaguer. Les opinions d’aquests autors han expressat un punt de vista general, i no intenten donar una resposta a la qüestió tal com nosaltres l’hem plantejada. Per exemple, a la *Història de la literatura catalana*, l’espai que Molas pot dedicar a Junoy només li permet enumerar els diversos models de repetició que trobem en els seus haikús (l’enumeració no es limita als poemes d’*El Dia*):

Junoy (...) sotmeté el hai-kú a una sèrie de variacions que, a grans trets, podríem resumir en els punts següents: 1) ampliació simètrica, o no, de tres a cinc versos; 2) ampliació a quatre o, al contrari, 3) reducció a dos i, finalment, 4) dissolució sense perdre l'estructura paradigmàtica, en un discurs en prosa.<sup>246</sup>

En l'estudi *La literatura catalana d'avantguarda, 1916-1938* fa ús del símil amb el joc del mirall barroc per explicar aquestes repeticions, si bé sense aprofundir-hi gaire.<sup>247</sup>

En la "Introducció" a l'*Obra poètica* de Josep Maria Junoy, Vallcorba suggereix que allò que volia el poeta era destacar el lirisme dels versos centrals:

Es fa difícil ara de saber si Junoy simetritzà el poema per tal d'"occidentalitzar-lo" o bé per altres raons. Començats aquests experiments el 1918, contemporanis de poemes de factura avantguardista, mai no sabrem quina cosa pogué empènyer Junoy a transformar l'haikú d'una manera tan peculiar, per bé que sembla com si volgués tancar en una capseta de versos el central, portador de l'espurna poètica pura, el que en la tradició de l'haikú japonès s'anomena el "giretxi", i la idea agafa un xic de consistència en veure com, dels set poemes d'"El Dia", els cinc darrers només repeteixen simètricament el primer vers, i els dos centrals no es repeteixen, dos versos que tenen aquella característica de concentració gradual per explotar finalment en la sorpresa lírica de què parlàvem.<sup>248</sup>

Quan comentarem, en els subapartats següents, les formes de cinc i quatre versos, veurem que la nostra explicació no és gaire diferent de la de Vallcorba, per bé que no farem ús del concepte de "giretxi".

<sup>246</sup> MOLAS, Joaquim (coord.), *Història de la literatura catalana. Vol. IX. Op. cit.*, p. 341.

<sup>247</sup> MOLAS, Joaquim, *La literatura catalana d'avantguarda, 1916-1938. Op. cit.*, p.47.

<sup>248</sup> VALLCORBA PLANA, Jaume. "Introducció". A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. xcviij.

Enric Balaguer, que a *Ressonàncies orientals* recolza la seva lectura dels haikús de Junoy en l'estudi de Vallcorba, fa el pas endavant que Vallcorba deixa suspès en l'aire:

L'experimentació de Junoy sembla obeir a una voluntat de buscar una forma pròpia —occidental— per a l'estrofa japonesa. Tot i que Jaume Vallcorba, estudiós de l'obra del poeta, es mostra prudent a l'hora de ponderar l'objectiu últim de Junoy (...), no crec que puguem avaluar l'assaig d'una altra manera (...). El gust per la simetria és un dels elements que caracteritzen la cultura occidental enfront de l'oriental, com ho recordà Junoy en un dels seus textos teòrics a què farem referència més endavant.<sup>249</sup>

Curiosament, en la tesi de llicenciatura Vallcorba també havia afirmat que aquestes manipulacions s'encaminaven a crear una forma simètrica i occidentalitzada,<sup>250</sup> però en la introducció a l'obra poètica llima l'afirmació, com si un aprofundiment en l'estudi de la qüestió li hagués suggerit que potser el punt de vista que havia exposat no era del tot plausible.

Sigui com sigui, el fet que la forma resultant d'aquestes manipulacions fos simètrica no podia sinó agradar Junoy, advocat de l'estètica mediterrània i classicista. Tanmateix, cal veure l'"occidentalització" més com una conseqüència que no pas com un fi de les repeticions. En els apartats següents comentem les formes de cinc i quatre versos dels poemes d'*El Dia* a partir del plantejament més concret de Tomàs Garcés: per què Junoy constreny el poder d'evocació de l'haikú,

---

<sup>249</sup> BALAGUER, Enric. *Op. cit.* p. 74-75.

<sup>250</sup> VALLCORBA PLANA, Jaume, *Josep Maria Junoy: uns textos i algunes perspectives de lectura. Op. cit.*, p. 138.



que n'és la màxima font de riquesa, “ofegant-ne” l'acabament per mitjà de la repetició del primer o dels dos primers versos?

### 3.2.2.2.1. Els poemes de cinc versos

En primer lloc, cal tenir en compte que l'estructura de cinc versos de “La Cendrosa” i “Nit de lluna” no va ser creada expressament per a les pàgines d'*El Dia*, com es desprèn de la inclusió d’“Arc-en-cel” a *Poemes i Cal·ligrames* i de la presència d'alguns d'aquests poemes a l'àlbum de Soledad Martínez amb data de 1918. Aquí, doncs, aquesta estructura no ens interessa per la novetat compositiva, sinó per la significació que té el fet que Junoy volgués insistir-hi precisament en aquest moment, quan de ben segur ja havia concebut *Amour et Paysage* i ja havia assajat de reduir aquests poemes als tres versos preceptius de l'haikú. Òbviament, també és ben possible que el poeta volgués treure més rendiment públic de la forma amb què havia treballat durant el 1918, i que per això, no content amb donar a conèixer “Arc-en-cel”, utilitzés les pàgines del diari terrassenc per publicar altres mostres del seu treball, però aquesta raó no és incompatible, ans tot el contrari, amb el projecte didàctic sobre l'haikú que en aquests moments emprèn Junoy.

En analitzar “Arc-en-cel”, “La Cendrosa”, “Nit de lluna” i “Translúcid”, hem fet notar que Junoy s'inspirava en els mots pivot de la lírica clàssica japonesa, que havia conegut el 1918 per mitjà de l'antologia de literatura japonesa de Revon. A “Nit de lluna” la influència dels mots pivot deixa un rastre evident en

l'estructura sintagmàtica del text, la segmentació del qual revela la presència d'un joc de pivotació molt suggerent: “nit de lluna” / “lluna estesa” / “estesa per la mar” / “mar salada” / “salada escata” / “escata de sirena”, etc.

Tanmateix, no és aquesta construcció sintàctica basada en el model dels mots pivot —o *kennyôghenn*, segons la terminologia emprada per Revon— allò que defineix essencialment l'estructura dels poemes de cinc versos, sinó el contrast que s'estableix entre el vers central i els versos primer i cinquè. El desdoblament, i la pivotació consegüent, dels dos significats d'un mot que trobem en la tanka clàssica es versiona en aquests poemes en la dissociació d'objectivitat (versos primer i cinquè) i subjectivitat (vers central). Així, per exemple, a “La Cendrosa” el primer vers (“solitària en la penombra s'esfulla una poncella”) descriu, força objectivament, la situació que viu la Cendrosa, mentre que el tercer (“trista rosada”) ens en dóna una versió plena de sentiment. A “Nit de lluna” passa el mateix: el primer vers (“nit de lluna”) no podria pas tenir un caràcter més descriptiu i escuet, mentre que el central (“escata de sirena”), tot i expressar el mateix, ho fa en uns termes profundament evocadors. En tots dos casos, el vers segon (i quart, en ser repetit) introdueix la nota emocional que, sumada a la descripció objectiva del primer vers, dóna com a resultat l'eclosió sentimental del tercer vers. A “La Cendrosa” l'emoció s'introdueix mitjançant el verb “iritzar”, que indica color i, com és característic de Junoy, sentiment; a “Nit de lluna” és l'adjectiu “salada”, en aquest cas gustatiu, el que acostava la imatge de la lluna al subjecte poètic i transforma la visió panoràmica en una sensació íntima, subjectiva.

Com fa notar Vallcorba en la introducció a l'*Obra poètica* de Junoy, els versos centrals són els que contenen l'“espurna poètica” de la composició. Ara, al poeta li ha interessat contrapesar l'emotivitat del vers central amb l'objectivitat del primer i el darrer. El resultat és que la forma junoiniana presenta l'equilibri clàssic entre objectivitat i subjectivitat, alhora que una tensió interna entre aquests dos pols que estructura el conjunt i li dóna un caràcter concèntric —el joc poètic, l'anar i venir del procés de lectura queda reclòs en l'interior del poema—, aliè a l'haikú japonès, en què l'experiència poètica es projecta, gairebé s'imposa, sobre el lector.

A més de la distinció entre objectivitat i subjectivitat que Junoy introdueix en la forma de l'haikú, també cal parar esment al tractament que hi fa del temps. L'estructura dels poemes de cinc versos serveix per presentar experiències subjectives que parteixen de la realitat objectiva i que hi tornen a fer cap; són moments de somieig o expansió sentimental, dels quals Junoy ens indica l'acabament amb la repetició, invertits, dels dos primers versos. El resultat és un procés d'“anada i tornada”, a diferència del dels haikús japonesos, que són només d'“anada”, i que deixen immers el lector en l'experiència poètica.

Aquest tancament del curs del poema també es pot llegir d'una manera addicional: el poeta sembla voler establir una distinció entre el temps cronològic i el temps poemàtic. La repetició dels versos inicials es pot entendre com una intervenció del poeta per evitar que el lector quedi atrapat per la nota subjectiva del tercer vers, i reconduir la lectura cap a un punt de vista més distanciat, més objectiu. Idealment, un haikú intenta presentar els fets tal com s'esdevenen realment, fent, fins i tot, si és possible, que l'ordre de les paraules reflecteixi el

dels incidents naturals. Junoy segueix aquest curs natural en els tres primers versos, però després, defensor com és de l'art clàssic mediterrani i occidental, s'aparta de la imitació de la naturalesa i manipula l'experiència presentada en un temps propi, el de l'obra literària, que ja no té per què dependre o imitar el temps natural. Per molt que els haikús de Junoy puguin ser "realistes" i reflectir els esdeveniments tal com es produeixen, l'autor ens recorda que el temps de l'obra d'art no és pas el natural, i que vida i lectura progressen d'una manera diferent.

#### 3.2.2.2.2. "Cinq petits poèmes"

Si bé formalment només s'hi ha eliminat la repetició del segon vers, els poemes de quatre versos que integren el cicle "Cinq petits poèmes" ja no recorden tant la tanka clàssica, i sí, en canvi, l'haikú, amb el seu efecte de lleugeresa. Alhora, la polarització d'objectivitat i subjectivitat dels poemes anteriors es fa menys evident, i va més lligada a la reflexió sobre el temps poètic.

El primer vers continua presentant l'element objectiu, i el tercer, la nota subjectiva; el segon vers bascula entre el primer i el tercer, unint-los tots dos però generant una lectura lleugerament diferent segons si s'associa amb el primer o amb el tercer.

Si en els poemes de cinc versos observàvem una contraposició entre objectivitat i subjectivitat, aquí s'insisteix més aviat en la idea de fusió d'ambdós elements, fusió a la qual s'arriba a través de la lectura del poema. Per exemple, en el cas de "Jeune nageur", el primer vers és objectiu, i juntament amb el segon

presenta una imatge de joventut i vitalitat, d'optimisme: “jeune nageur / qui fends l'onde bleue d'un bras couleru safran”. El tercer vers expressa el neguit de l'observador per la seva sort, ja que el jove només té un braç (un de visible, en el poema), mentre que el pop en té vuit: “qui fends l'onde bleue d'un bras couleur safran / prends garde à la pievre!” Si, com hem proposat en comentar el poema, veiem en el nedador la figura de Leandre, sabem que la premonició negativa de la veu poètica s'acabarà acomplint, i que el jove finirà en les aigües que ara sembla domenyar.

La conseqüència d'aquesta evolució és que el “jeune nageur” del primer vers és ben diferent del del quart: tot i que literalment són idèntics, el quart vers té un significat més complex, enriquit com està per la nota subjectiva que aporten els versos centrals. És a dir, el quart constitueix la suma del significat i les connotacions dels anteriors.

Això mateix s'esdevé en els altres poemes del cicle: la “barca joiosa lliscant pel cobalt” és més rica d'evocacions en el quart vers que en el primer; el “défaillant” de “Maquillage” té un significat purament físic en el primer, i sentimental en la repetició, com també passa amb l’“en exil!” del poema següent, i “el cocktail d'oubli” acaba esdevenint un beuratge per recordar allò que es volia oblidar.

En repetir el primer vers al final del poema, Junoy invita el lector a tornar al punt inicial de la lectura i veure com l'experiència lectora ha transformat el text, que adquireix, en la segona lectura, un significat més ric i complex. El que en els poemes de cinc versos era tensió estàtica entre pols oposats és ara fusió

d'elements dinàmics. La distinció entre temps cronològic i temps literari és molt semblant, però ara la qüestió temporal apareix focalitzada de manera més evident.

La reflexió sobre el temps no solament es realitza en cada un dels poemes, sinó també en el conjunt, que té caràcter de cicle. Hi ha un eix que els articula i que fa que l'ordre en què apareixen no es pugui alterar sense modificar-ne el sentit global. D'una banda, hi ha la qüestió estacional: els dos primers poemes són clarament d'estiu, per la lluminositat i el tema marítim que presenten, mentre que els altres tres estan deslligats del cicle de les estacions, situats en escenaris urbans. També passem del dia a la nit, i d'espais oberts a espais tancats. "En exil" trenca una mica la linealitat, però ho fa en la mesura que constitueix una evocació melancònica dels elements naturals. D'altra banda, trobem una progressió des de la plenitud amorosa fins al desencantament i, fins i tot, la degradació de l'amant: "Barca joiosa" està carregada d'esperances amoroses; a "Jeune nageur" s'insinua la possibilitat que l'empresa acabi fracassant; "Maquillage" presenta la passió en tota la seva intensitat, gairebé anguniosa; "En exil" tracta ja de l'enyor de l'amor perdut, o llunyà; "Cocktail d'oubli" retrata l'amant desfet per la pèrdua irremissible de l'estimada.

Aquest eix temporal anuncia el que trobarem a *Amour et Paysage*, més ampliat i matisat a causa del nombre més gran de poemes que l'integren, però bàsicament igual. L'ordre d'aquests cinc poemes de quatre versos a *Amour et Paysage*, on apareixen reduïts a tres versos i de vegades amb algunes modificacions, és diferent que a "Cinq petits poèmes", però la progressió del conjunt és bàsicament la mateixa que en aquest cicle més breu.

### 3.2.2.2.3. Els haikús “occidentalitzats” de Junoy

Quan publicà *Amour et Paysage*, Junoy imprimí només un poema per pàgina, disposant cada haikú al capdamunt de la plana i deixant l’espai sobrant en blanc. Insinuava, així, que el text era només el punt de partida de la lectura, i que el lector havia de dedicar temps al poema, rellegint-lo diverses vegades i organitzant la multitud de significats i sensacions que feia néixer.

Així, Junoy deixava en mans del lector la responsabilitat de la lectura, que ell havia guiat explícitament en els poemes d’*El Dia* mitjançant repeticions de versos que paucaven el desenvolupament de les evocacions generades. El lector que hagués llegit amb atenció les versions de quatre i cinc versos podia tenir una idea força concreta de quina era la proposta de l’autor.

Hem vist que Junoy distingia, en aquells poemes, entre visió objectiva i visió subjectiva, que eren aplicades a la vegada sobre el mateix motiu poètic, ja fos per crear una tensió entre totes dues (en els poemes de cinc versos) o per fusionar-les (en els de quatre). En els haikús d’*Amour et Paysage* caldrà buscar també aquests punts de vista, fins i tot quan no siguin evidents. Per exemple, Kozue Kobayashi<sup>251</sup> posa el poema següent com a exemple d’haikú de caràcter molt “japonès” a causa de la força visual i de l’objectivitat aparent:

au milieu de la prairie verte  
une vache tachetée  
aux mamelles roses<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> KOBAYASHI, Kozue. *Op. cit.*, p. 107.

<sup>252</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 76.

Tanmateix, en aquesta presumpta objectivitat, cal cercar-hi una nota subjectiva, i la clau interpretativa, com hem vist en analitzar el poema, la podem trobar en una de les proses d'*El gris i el cadmi*, “Pels blatars pairals”:

Un esbart d'ànecs ix d'un rec diamantí; dos porcells furguen en un clot fangós;  
passa una vaca rossa precedida d'una noieta bruna que porta un cantiret de llauna  
a la mà.<sup>253</sup>

La vaca no està sola al prat, sinó que hi ha una noia bruna que l'acompanya, i que crida l'atenció del poeta. Tot això, evidentment, al poema no es diu, o es diu d'una manera més indirecta. Al centre del poema trobem la doble al·literació dental i fricativa “vache tachetée”, que descriu magníficament les taques de la vaca però que també es pot llegir en clau moral: el poeta se sent atret per aquesta noieta jove i bruna.

De fet, coneixent el pensament estètic de Junoy, n'hauríem tingut prou notant la presència de dos adjectius cromàtics (“verte” i “roses”) i d'un tercer que implica color (“tachetée”) per captar-ne la càrrega emotiva. Això mateix s'esdevé en molts dels poemes d'*Amour et Paysage* i de les seves continuacions, on l'ús del color és recurrent. En la tesi de llicenciatura, Vallcorba formulava la hipòtesi que els motius cromàtics, a *Amour et Paysage*, substituïen el tema estacional característic de l'haikú japonès, per tal com la sensibilitat europea està menys acostada a la naturalesa que la japonesa.<sup>254</sup> Ara bé, l'estacionalitat no és pas

---

<sup>253</sup> JUNOY, Josep Maria. *El gris i el cadmi*. *Op. cit.*, p. 48.

<sup>254</sup> VALLCORBA PLANA, Jaume, *Josep Maria Junoy: uns textos i algunes perspectives de lectura*. *Op. cit.*, p. 170.



absent d'aquest volum; ben al contrari, hi té un paper força destacat, que comentarem en la secció següent.

L'ús del color revela, tot al llarg del llibre, la presència de sentiments intensos, i és contrapesat per un esforç constant d'objectivació visual i conceptual, que de vegades fa que la nota sentimental sigui difícil, fins i tot, de detectar, com passa a “au milieu de la prairie verte”; aquesta doble aproximació també és evident a les proses d'*El gris i el cadmi*, que en ocasions comparteixen motiu poètic amb haikús d'*Amour et Paysage*. Manuel de Montoliu considerarà que el tractament en aquest llibre de les descripcions de paisatge era “cubista”,<sup>255</sup> per tal com el paisatge era geometritzat i reduït als elements essencials. En aquest sentit, tant les proses d'*El gris i el cadmi* com els haikús d'*Amour et Paysage* poden ser descrits amb les parelles de contraris que el mateix Junoy utilitzava per evocar l'equilibri característic del classicisme mediterrani al llibre *Arte & Artistas* l'any 1912: idees i sentiments, intel·ligència i sensacions, línia i color.

Així, doncs, el lector de Junoy, en acostar-se als seus haikús, sabia que havia de partir d'aquesta tensió, o distinció, entre objectivitat i subjectivitat que tots els poemes contenien. També sabia, gràcies als poemes d'*El Dia*, la importància que el temps té en l'haikú, i també que Junoy no li demanava una lectura lineal, passiva, sinó, ben al contrari, una lectura activa i intel·ligent, que arrenqués del poema totes les seves evocacions, i que enriqueís la significació de cadascun relacionant-lo amb els altres que formaven part del mateix cicle.

És a dir, Junoy havia respost, des de les pàgines d'*El Dia*, al problema plantejat per Ors a la glosa “Elogi del coet” i reprès per Tomàs Garcés: el de la

---

<sup>255</sup> MONTOLIU, Manuel de. *Breviari crític II. 1925-1926*. Barcelona: Biblioteca Balmes, 1929, p. 168-169.

*unilateralitat* de la forma de l'haikú. Havia acceptat que l'interès d'aquesta forma se centrava en la força evocativa, però havia rebutjat l'afirmació que aquesta evocació es perdia "sense una fi certa". No solament havia indicat com esperava que els lectors organitzessin les ressonàncies que els seus haikús feien néixer, sinó que proporcionava un marc perfectament definit per enquadrar-les. La forma de l'haikú tal com la descriu Junoy entra de ple en l'ortodòxia noucentista, la qual cosa, de retruc, confirma que l'escriptura d'haikús representa més una continuïtat que no una ruptura amb l'escriptura cubista (i, per tant, d'aspiracions clàssiques) anterior.

Aquesta concepció de l'haikú que exposa Junoy prové de "Les épigrammes lyriques du Japon" de Couchoud, concretament de la part dedicada a haikús de paisatge:

Cette vision, bien entendu, est toujours celle d'un œil particulier. Sous le détail noté perce l'intérêt qui le fit noter entre tant d'autres. Les trois touches décèlent l'intention qui les assembla. Inévitablement elles laissent poindre le sentiment frivole ou sérieux qui les anima, l'émotion grave ou fine qui fut celle d'un homme et d'un instant. En ce sens, un haïkaï est un état d'âme.<sup>256</sup>

Car és això el que Junoy es proposa amb els seus haikús: presentar un dibuix de tres traços breus del qual emergeixi, gradualment, l'estat d'ànim des del qual fou creat. Certament, Couchoud es refereix als haikús japonesos, en els quals la progressió sentimental o subjectiva queda oberta al final, mentre que Junoy

---

<sup>256</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie. Op. cit.*, p. 81.

prefereix limitar-la des de l'escriptura del poema i preservar, així, l'equilibri entre objectivitat i subjectivitat. Junoy vol compartir una experiència personal amb els lectors, i no tindria sentit deixar oberta l'evocació encetada pel poema; els seus haikús no presenten solament motius de paisatge, sinó també una manera personal de veure les coses, tal com ho fan, segons Couchoud, els haikús japonesos:

Les paysages qui se succèdent dans un album d'épigrammes (...) nous révèlent encore une façon particulière de voir toutes ces choses, un sentiment original de la nature, les habitudes d'œil et la pente des rêves d'un peuple peintre.<sup>257</sup>

És evident que Junoy va llegir amb molta atenció l'assaig de Couchoud, especialment la part dedicada als haikús paisatgístics, per bé que sembla que posà més atenció als conceptes en sí mateixos que als haikús a què feien referència. La concepció de l'haikú que presentà a les pàgines d'*El Dia* i que plasmà a *Amour et Paysage* (el títol del llibre pot estar inspirat, perfectament, pel text de Couchoud) deu molt al poeta i estudiós francès.

Couchoud també mencionà, en aquesta part del seu assaig a què fem referència, la importància del tema del temps en l'haikú:

A l'arrière-plan d'un haikai passe souvent l'impression instantanée de la fuite du temps. Plus sensibles peut-être que nous à la brièveté de la vie, les Japonais sont attentifs à en noter les imperceptibles étapes. Ils fixent la mémoire d'une heure, d'un instant.<sup>258</sup>

---

<sup>257</sup> Ibidem, p. 81-82.

<sup>258</sup> Ibidem, p. 88.

I és això, exactament, el que Junoy es proposa de fer a *Amour et Paysage*: reflectir la fugacitat del temps tot fixant, mitjançant la forma de l'haikú, la memòria de les experiències viscudes.

### 3.2.2.3. L'haikú, expressió de l'impermanent

El 31 de maig de 1920, Carles Riba, qui més tard ironitzà sobre la publicació del llibre d'haikús de Junoy, li envià des de Florència una targeta postal amb el text següent:

La història de la poesia catalana començarà amb aquell poeta que el primer hagi aplicat a la seva poesia les exigències d'*una art de l'espai*, més que d'*una art del temps*.<sup>259</sup>

Malhauradament no s'ha conservat la carta o la postal de Junoy que motivà aquesta resposta de Riba, però tampoc no és difícil d'imaginar l'afirmació que contenia: que la història de la poesia catalana començaria amb aquell poeta que aplicués a la seva poesia les exigències d'"una art del temps".

No ens hauria de sorprendre, després d'estudiar les preocupacions de Junoy en aquesta època i analitzar la sèrie de poemes publicats a *El Dia*, trobar en algun racó aquesta afirmació escrita del puny i lletra del poeta mediterranista. La necrològica a Guillaume Apollinaire de la revista *SIC* ja deixava clara la posició amb què Junoy emergia de la crisi que experimentà el 1918: les veritats absolutes,

---

<sup>259</sup> RIBA, Carles. *Cartes de Carles Riba I: 1910-1938. Op. cit.*, p. 62.

eternes i inamovibles, s'identificaven amb les de la religió catòlica; les veritats artístiques eren relatives, subjectes a l'acció anihiladora del pas del temps. En la mateixa mesura que Junoy cercava seguretat en el Déu cristià, és explicable que la seva producció poètica comencés a reflectir la caducitat de les coses humanes.

En comentar la traducció “Per una font” de Malherbe que tanca *Poemes i Cal·ligrames*, dèiem que, en els haikús d'*Amour et Paysage*, no hi trobàvem afirmacions generals com la del quart vers del poema (“car sols hi ha Déu que és permanent”). Els haikús junoinians presenten experiències o incidents que adquireixen el seu significat ple quan s'insereixen en un cicle poemàtic concret, i, al seu torn, les progressions temporals que defineixen aquests cicles tenen com a contrapunt implícit, des del punt de vista de la poètica de l'autor, l'atemporalitat o eternitat de les veritats religioses.

La tradició de la lírica japonesa, i especialment de l'haikú, resultat d'una estètica de l'èfimer, es presta magníficament a la intenció de Junoy de reflectir el pas del temps en l'escriptura poètica. Els haikús japonesos no solament reflecteixen sovint, per separat, la “impression instantanée de la fuite du temps” de què parlava Couchoud en el seu assaig,<sup>260</sup> sinó que, en conjunt, s'han adscrit, com abans ja ho havia fet la tanka clàssica de temes de la naturalesa, al cicle temporal definit pel pas de les estacions:

Les haïkaï dans les recueils sont généralement distribués par saisons. Il n'y en a presque aucun qui n'ait, dans le cours de l'année, sa place certaine. C'est ce qui fait leur lien solide. Ils sont unis par le même fil que le collier des jours. Leur discontinuité se conforme au rythme sûr des métamorphoses. Leur éparpillement

---

<sup>260</sup> Vegeu la nota 258 d'aquest capítol.

est jeté sur un ordre inflexible; il est emporté et orienté, comme le flot même des apparences, par la loi de l'éternel retour.<sup>261</sup>

Junoy versiona de manera força personal aquest cicle estacional a *Amour et Paysage* per donar compte del pas del temps, i ho fa amb un to que en general és força similar al de la literatura japonesa, en la qual la bellesa va sovint unida al dolor que provoca la seva pèrdua:

Nous touchons ici à un caractère de la race. Ce qui semble précieux au Japonais ce n'est pas la joie mais une fine souffrance allégée et spiritualisée par la poésie. Faut-il voir, là encore, l'influence de la foi bouddhique, —foi et charité sans espérance,— qui met la douleur jusque dans son paradis et qui ne connaît pas d'Église triomphante? L'ancienne poésie des uta exprime à satiété les enchantements de la tristesse. Elle dit à quel moment la plainte des pins dans le vent est le plus désespérée. De l'amour elle n'apprécie que les peines, de la nature que la face de larmes. Moins exclusive, la poésie des haïkaï glisse pourtant à la même pente.<sup>262</sup>

El dolor de Junoy davant la fugacitat de la bellesa no es basa, com en l'haikú japonès, en la mirada budista del món, sinó en la cristiana, i, el límit de la seva identificació amb la naturalesa, el marca la fe en el Déu catòlic. Això no obstant, el sentiment de dolor davant la consciència de la caducitat de la bellesa és molt similar, sovint, al dels clàssics japonesos. *Amour et Paysage*, que sorgeix de la crisi artística i personal que Junoy va viure el 1918 amb la desil·lusió de l'empresa cubista i la mort de la primera esposa, és un llibre obscur i pessimista, on tot el

---

<sup>261</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie. Op. cit.*, p. 92.

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 86.

que és bell sembla condemnat a morir, i l'optimisme dels primers poemes es va velant gradualment fins arribar a adquirir notes d'angoixa que semblen només trobar una sortida en les referències religioses que van apareixent en els darrers.

Abans de comentar el sentit últim d'*Amour et Paysage* és potser el moment de donar resposta a la qüestió que formulàvem al començament d'aquest capítol: deixant a part el fet que Junoy havia trencat oficialment amb el moviment cubista en la conferència del 12 de juny de 1919, podem considerar “cubistes” els seus haikús?

L'article de Tomàs Garcés i la sèrie de poemes d'*El Dia* transmeten un missatge molt clar: entre els cal·ligrames cubistes i els haikús posteriors, cal veure-hi més una continuïtat que no pas una ruptura. Certament, Junoy abandona l'ús de la forma més característica del Cubisme literari, el cal·ligrama, i la substitueix per la de l'haikú, però amb les manipulacions de quatre i cinc versos a què la sotmet demostra que li pot servir per produir obres d'esperit clàssic. Els seus haikús són equilibrats, gràcies al diàleg intern que hi estableixen la mirada objectiva i la subjectiva, i també tenen el caràcter d'obra closa, replegada sobre si mateixa, perquè Junoy acota la trajectòria que tracen les seves evocacions amb aquest diàleg entre objectivitat i subjectivitat. També són sintètics i idealitzadors —Junoy no s'hi mostra un observador passiu de la realitat, no es limita a enregistrar les impressions sensorials i sentimentals que en rep—, tal com el moviment noucentista exigia de l'obra d'art.

Ara bé, els haikús de Junoy no són poemes “arbitraris” en el sentit orsià, no tenen l'autonomia respecte de la realitat que Ors, Junoy i altres autors noucentistes i cubistes preconitzaven en el terreny artístic. *Amour et Paysage* i les

seves continuacions reflecteixen —com ho fa l'haikú japonès, d'altra banda— l'experiència concreta de l'autor. Hem dit que Junoy no hi formula principis generals com el que clou "Per una font": això passa perquè els poemes no tenen sentit deslligats de l'experiència personal, d'allò concret a què es refereix.

No volem dir, és clar, que els seus haikús caiguin en el "pecat" *fin de siècle* de l'anecdotesme: Junoy sempre mira de donar una significació profunda als poemes. Les maneres amb què escriu en aquest moment són les mateixes amb què es guanyà el respecte de Guillaume Apollinaire, el referent de tots els escriptors cubistes. Tanmateix, el Junoy que dona a conèixer *Amour et Paysage* ha renunciat a "crear" (utilitzem aquest verb amb el sentit que li donaren els avantguardistes, en oposició a "imitar") obres d'art que transcendeixin el curs del temps, per tal com ha passat a considerar que tota empresa humana és efímera, i en els poemes ara intenta reflectir el trànsit de la vida humana, tal com ell l'ha viscuda.

Perquè, com comentarem a continuació, *Amour et Paysage* es pot llegir com un diari de la crisi que va viure Junoy a partir de l'any 1918; està estretament lligat a les seves circumstàncies vitals. Per més gran que sigui l'afinitat dels seus haikús amb els preceptes clàssics i cubistes exposats a *Arte & Artistas* i amb els seus cal·ligrames, uns poemes d'aquesta naturalesa, tan vinculats als avatars que els van fer néixer, difícilment es poden descriure com a cubistes.



### 3.2.2.3.1. *Amour et Paysage*, testimoni de la crisi de Junoy

Per bé que, de primer, resulta difícil d'establir la correspondència, una lectura atenta de *Poemes i Cal·ligrames* i d'*Amour et Paysage* fa evident que l'eix i el tema que els articula són els mateixos. *Poemes i Cal·ligrames* presentava una panoràmica de l'evolució poètica de Junoy, des del Cubisme simbolitzat per la carta d'Apollinaire fins al classicisme de l'estrofa de Malherbe; *Amour et Paysage* retrata la mateixa evolució de manera més crítica i en termes més lírics. El canvi de to es pot explicar pel fet que el primer llibre té un caràcter metaliterari més explícit, des del moment que va encapçalat per un elogi de la producció de Junoy i conté diversos poemes ("Art poètica", "Data") que es poden considerar com a manifestos; per aquest motiu, és també més autònom. En canvi, *Amour et Paysage* se centra en els aspectes més sentimentals, o lírics, de la qüestió, i el lector ha de cercar les manifestacions programàtiques de l'autor en els articles i les conferències que pronuncià en aquesta època.

"Arc-en-cel" no es relaciona únicament amb *Amour et Paysage* per l'ús de la forma de l'haikú, sinó també pel contingut. Vèiem que l'experiència de tons onírics o amorosos que es troben en el centre d'aquest poema es podia identificar amb el Cubisme; a *Amour et Paysage*, podem llegir-hi el mateix tema, per bé que plantejat en termes més generals, menys centrats en la qüestió purament literària o artística. "Arc-en-cel" és el germen d'*Amour et Paysage*, i la breu ensonyació que presenta és l'origen del cicle ricament estructurat del llibre d'haikús.

Hi ha dos aspectes fonamentals que defineixen l'evolució del poemari: l'estacionalitat i el tema amorós. La funció que tenen és diferent.

L'element estacional marca la progressió temporal en la primera part del llibre, però també té la funció de dividir-lo en tres blocs força diferenciats: un primer bloc que, deixant de banda el poema "Préface", comprèn des d'"habillés d'azur" a "poudré de clair de lune" (pàgines 72-88 de l'*Obra poètica*); un segon que va d'"al través del temps i de l'espai" a "les mains flévreusement enlacées" (pàgines 89-94) i un tercer que conté els sis darrers poemes (pàgines 95-100).

El primer bloc és integrat per disset poemes que, pel contingut, cal situar en un marc estival o de principi de tardor. Els primers poemes podrien ser de final de primavera o d'estiu, i després ja se'n presenten alguns que se situen inequívocament a l'agost o a final de l'estiu: "ce matin d'août la claire rivière ondoyante" (p. 80) i "sous la pluie d'été". L'ocellet que s'esgargamella a "sur la branche vernie" (p. 85) ho fa sense para esment en la imminència de la tardor, i els tres darrers poemes ("mais en exil", "hautes montagnes couronnées de sapins" i "poudré de clair de lune", p. 86-88), tot i que són difícils de situar estacionalment per les referències que contenen, semblen correspondre al moment de tornada de les vacances, quan l'estiu ja s'ha acabat. Gairebé tots transcorren durant el dia, de manera que la nota predominant del conjunt és d'una gran lluminositat i optimisme; l'excepció més notable és el darrer, "poudré de clair de lune", que fa de transició amb l'atmosfera molt més fosca del bloc següent.

Dins d'aquesta primera part hi trobem poemes que formen subgrups ben definits. Així, per exemple, els dos poemes d'agost ("ce matin d'août dans la claire rivière ondoyante" i "sous la pluie d'été", p. 80-81) apareixen junts; a continuació n'hi ha tres situats al mar ("o la llunyana barca lliscant pel cobalt", "hardi nageur" i "nit de lluna", p. 82-84); tanquen el bloc els tres poemes sobre

l'allunyament dels escenaris naturals (“mais en exil”, “hautes montages couronnées de sapins” i “poudré de clair de lune”, p. 86-88).

Després d'aquest primer bloc, que correspon als poemes en què hi ha un contacte directe amb la natura i en què el temps verbal predominant és el present, en el següent irromp el passat (“j'ai caressé ta flottante chevelure de cressons bleus”, p. 90, i “sous les lucioles”, p. 92) i els escenaris urbans (“parfois comme le matelot ivre qui tangué”, p. 91). Apareixen encara escenaris naturals (“j'ai caressée...”, “sous le lucioles” i “douce voix”, p. 93), però són recordats o evocats. Així mateix, el moment del dia ha variat: hem passat del dia a la nit.

El tercer bloc comença amb “en l'asfalt gris”, que podem relacionar amb la primera prosa d'*El gris i el cadmi*, titulada “Més enllà del l'asfalt”:

Les estacions de l'any són poc albiradores des de la gran urbs.

La llisa crosta de l'asfalt hi dissimula arreu el panteig natural i directe de la terra.

Cal endinsar-se ravals enfora, per meditar i fruit el ritme periòdic de l'hivern i de l'estiu, de la primavera i de la tardor.<sup>263</sup>

Aquí, els poemes ja estan completament deslligats del cicle de la natura, i tenen lloc en sales tancades i de nit (“pensée”, p. 96, “entre deux fox-trot”, p. 97, “malgré le jazz-band”, p. 98). En els dos darrers, “un volier blanc qui s'éloigne vers l'inconnu” i “tendre lierre” (p. 99-100), la natura torna a fer acte de presència, coincidint amb la “mort moral” del poeta, i apunten una possible via de sortida a la situació d'alienació.

---

<sup>263</sup> JUNOY, Josep Maria. *El gris i el cadmi. Op. cit.*, p. 11.

L'eix estacional, per tant, té un doble joc: d'una banda, segueix el curs de les estacions; de l'altra, juga amb la presència o absència dels motius naturals. Aquest contrast entre presència i absència de motius o referents naturals és una aportació personal de Junoy, i el podem relacionar, per interpretar-ne el significat, amb l'article sobre el retorn de Frank Burty a la natura i la figuració, a la realitat objectiva dels clàssics.<sup>264</sup> De la mateixa manera que en aquell article de la revista *Troços* Junoy lloava la determinació de Burty de tornar a la representació de la natura per no perdre de vista l'esperit del classicisme mediterrani, a *Amour et Paysage* l'alienació respecte del cicle estacional i la substitució de la llum solar per la lunar i, més tard, per la de les bombetes dels locals nocturns, li serveix per significar l'allunyament progressiu que el Cubisme —ell mateix en tant que creador cubista— experimentà respecte dels ideals del classicisme mediterrani. En aquest sentit, és perfectament plausible parlar de “degradació” del subjecte poètic, que acaba morint figuradament en el penúltim poema, i renaixent, presumiblement a l'ortodòxia classicista, en l'últim.

El tema amorós és l'altre que serveix per definir la progressió del poemari, i es pot llegir de manera semblant al de l'estacionalitat: el moment de plenitud amorosa correspon al de plenitud clàssica del Cubisme, i el decandiment gradual d'aquesta plenitud es relaciona amb l'allunyament del Cubisme dels ideals clàssics.

Els primers poemes, fins a “au milieu de la prairie verte” (p. 76) es presten a una lectura en clau amorosa, i corresponen a un moment de plenitud en què no s'endevinen fissures. És a partir de “dans un coin de jardin...” (p. 77) i “solitària

---

<sup>264</sup> Vegeu la nota 164 d'aquest capítol.

en el capvespre s'esfulla una rosa" (p. 78) que es comencen a insinuar els primers conflictes, més en forma de premonició o d'inquietud respecte del futur que de conflicte real. Si acceptem la hipòtesi que aquests poemes descriuen un període d'estiueig, i que "mais en exil" i els dos següents (p. 86-88) corresponen al moment d'acabament de les vacances i de tornada a casa, és possible que allò que preocupi el jo poemàtic sigui la imminència d'aquesta tornada i la inevitable separació de l'estimada. "Hardi nageur" (p. 83) i "sur la branche vernie" (p. 85) es poden llegir perfectament en aquest sentit, així com els tres poemes finals del primer bloc ("mais en exil", "hautes montagnes couronnées de sapins" i "poudré de clair de lune"), que corresponen als primers moments de la separació.

El segon bloc definit per l'estacionalitat va emmarcat per dos poemes que fan referència explícitament a la separació de l'estimada i a la intensitat del record:

al través del temps i de l'espai  
tèbia encara la mà de la teva mà  
curull l'esguard encara del teu esguard<sup>265</sup>

les mains flévreusement enlacées  
les yeux en naufrage dans les yeux  
l'âme en lambeaux<sup>266</sup>

En aquests poemes l'estimada és evocada en els escenaris naturals on el jo poètic l'havia coneguda, o bé cercada infructuosament pels carrers de mal nom de

---

<sup>265</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 89.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 94.

la ciutat. Tot i que la situació objectiva de separació dels amants no varia en aquests poemes, l'estat d'ànim del protagonista sí que ho fa: mentre que al primer la imatge de l'estimada és una evocació conscient, i el sentiment que s'hi associa és el de melangia, al darrer el poeta té "l'âme en lambeaux", i l'estimada s'ha convertit en una presència irreal però obsessiva. Més endavant, Junoy va treballar aquest grup de poemes fins a publicar-los novament amb el títol de "Fi de paisatge", i la progressió s'hi percep més clarament; l'estimada esdevé una presència cada vegada més intensa i acostada al poeta, però alhora es va esvanint fins a esdevenir, només, un "fantasma d'olor":

Fantasma d'olor

En la tenebra espessa del jardí:

Una mà oberta de gardènia.<sup>267</sup>

Aquest és el moment de pèrdua de contacte del poeta amb la realitat, el moment en què la seva ment passa d'alimentar-se de la realitat material que l'envolta a generar les obsessions que provocaran el seu descarrilament en la darrera part del poemari. Aquest nucli central correspon a l'allunyament del Cubisme respecte dels referents naturals i sentimentals que li havien fet possible d'experimentar la plenitud reflectida a l'inici del poemari, i els poemes comencen a reflectir el tipus de pensament que té un cervell actiu que no extreu, però, les seves idees del món, i que té per tant quelcom de monstruós, de deshumanitzat.

Els darrers poemes presenten aquesta deshumanització del protagonista, que ha perdut el nord i recorre bars i sales de ball per intentar apagar el defici de

---

<sup>267</sup> Ibidem, p. 143.

l'esperit amb begudes i dones. En tots aquests poemes, menys en un, es menciona el “cor” o “cœur” del poeta, que sembla haver-se convertit en una màquina autònoma que l'obliga a actuar, però que no està lligada als sentiments: es tracta d'un cor desconnectat de la realitat (“en l'asfalt gris / un petit cor escarlata / rebotant”, p. 95), que funciona malament (“j'entends toujours le bruit de mon coeur / dépareillé”, p. 98) i que acaba convertit en runes (“grim pant tardif autour de mon coeur / délabré!”, p. 100). Fent servir una expressió salvatiana que es referia a les avantguardes castellanques, podríem dir que aquest “cor” del final d'*Amour et Paysage* és un “tramvia sense molles”.<sup>268</sup>

El desenllaç final es produeix quan l'esperit i el cor del poeta se separen, i el cor queda completament buit:

un voilier blanc qui s'éloigne ver l'inconnu  
et mon cœur gisant sur le sable  
comme un coquillage vide<sup>269</sup>

Aquest moment correspon a aquell en què, a “Arc-en-cel”, el poeta es desperta i s'adona que allò que havia contemplat en la foscor de l'habitació havia estat només un somni; és el moment de desil·lusió íntima en què Junoy descarta el Cubisme com a vehicle vàlid i el deixa enrere, “comme un coquillage vide”, perquè aquesta és l'única via que li permetrà recuperar un punt de referència sòlid i experimentar una nova florida:

---

<sup>268</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots-propis i altres proses*. 3a ed. Barcelona: Edicions 62, 1977, p. 93.

<sup>269</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 99.

tendre lierre  
grim pant tardif autour de mon cœur  
délabré!<sup>270</sup>

L'heura representa el món natural que trobàvem al principi del llibre i al qual el poeta retorna després de fracassar. Aquesta planta també es pot entendre com una representació dels valors del classicisme mediterrani, amb una validesa intemporal i per sobre de qualsevol empresa personal. L'heura tardoral simbolitza la possibilitat de Junoy, en la maduresa, d'iniciar una nova etapa dins de les coordenades del classicisme.

El sentit últim d'*Amour et Paysage*, per tant, no és gaire diferent del de *Poemes i Cal·ligrames*, per bé que el to és força diferent, més líric, i l'articulació més complexa. Tots dos llibres se centren, bàsicament, en el retrat de la trajectòria del Cubisme, des de la plenitud clàssica fins al descarrilament provocat pel desacord entre cor i intel·ligència.

Això no obstant, *Amour et Paysage* dedica, proporcionalment, molta més atenció a l'etapa de crisi que no pas a la de plenitud, i en això és força diferent del volum anterior; en conseqüència, el to també és més obscur i pessimista. Caldria preguntar-se per què.

Quan hem comentat la trajectòria de Junoy com a crític d'art i autor poètic, hem fet notar que els anys que dedicà a defensar la causa cubista coincideixen, a grans trets, amb els del seu primer matrimoni, amb Amàlia Cánovas Quero. Si a *Amour et Paysage* el Cubisme és presentat en forma d'una relació amorosa, és perquè va unit al record de la primera esposa.

---

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 100.



El volum es pot llegir també com una evocació i un tribut a Amàlia Cánovas: s’hi descriuen els moments de felicitat del matrimoni, la por d’una possible separació, la separació efectiva, el dolor que es va convertint en paroxisme. La “tendra heura” que s’abraça al “cor tardoral” del poeta no és cap altra que la segona esposa del poeta, Josefa Ricart, força més jove que ell. Junoy publicà el llibre, dedicat implícitament al record de la primera esposa, just abans de casar-se amb Josefa, el 2 de desembre de 1920, i anar de viatge de noces a Sóller, ciutat on també havia fet el primer. Per tant, l’“amour” del títol del volum no s’ha de llegir només en sentit figurat, sinó que també es presta a una lectura literal.

Cal comentar, finalment, la qüestió del títol i de la proposta poètica que presenta *Amour et Paysage*. Vallcorba, quan a la introducció a l’*Obra poètica* parla d’*El gris i el cadmi*, relaciona aquest llibre amb altres dos de Moréas en els termes següents:

No em sembla agosarat de veure, en l’origen d’aquest llibre, el model de Jean Moréas i els seus *Esquisses et souvenirs* i, sobretot, *Paysages et sentiments* —títol aquest que, remodelat, havia de donar aquell *Amour et Paysage* junoinià. Els textos, sintètics i fortament arquitecturitzats (...) tendeixen al domini líric de l’emoció mantenint-se fidels a la pròpia ànima (...)<sup>271</sup>

---

<sup>271</sup> VALLCORBA PLANA, Jaume, *Josep Maria Junoy: uns textos i algunes perspectives de lectura. Op. cit.*, p. cix.

Aquesta filiació és totalment plausible, i el mateix Junoy cita una frase de Jean Moréas (“Que veut-il, que veut-il, ce coeur?...”)<sup>272</sup> a la portada d’*Amour et Paysage*. El poeta francès fou un referent per al català durant tota la seva trajectòria, i l’esperit en què són escrits els haikús del volum és semblant al preconitzat pel fundador de l’*École Romane* i defensat, més tard, per Junoy. Aquí mirarem de complementar aquest parentesc apuntat amb el de la lírica japonesa, que serví de punt de partida per al poeta català. No hem d’oblidar que, compartint la portada del llibre amb la cita de Moréas, n’hi ha una altra a la tradició nipona:

Je brûle  
De cette flamme irréalisable  
Du mont Fouji,  
Que les diux même ne peuvent éteindre.  
En vain, ô ma fumée!<sup>273</sup>

En aquest poema, que Junoy va llegir en una nota a peu de pàgina al pròleg del *Kôkinshû* que apareixia a l’antologia de Revon, hi trobem la fusió de naturalesa i sentiments que apareix constantment en la lírica japonesa i que serveix de punt de partida per a *Amour et Paysage*. El primer poema del recull, “Préface”, fa encara més explícita l’aproximació de Junoy als motius paisagístics:

hélas!  
l’amour est un fou et faux paysage...  
—quand même!<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 70.

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 70.

A *Amour et Paysage* Junoy expressarà els seus estats d'ànim en forma de retrats de paisatge. La identificació entre sentiments i paisatge s'indica amb dos adjectius molt semblants fònicament, “fou” i “faux”, que, situats entre els dos mots clau del poemari, “amour” et “paysage”, tendeixen a fondre's en una sola unitat semàntica. El joc fònic de “fou” i “faux” remet a l'ús dels mots pivots que caracteritza la tanka clàssica japonesa, que Junoy coneixia bé gràcies, sobretot, a l'antologia de literatura japonesa de Revon.<sup>275</sup> Així, “Préface” invita el lector a buscar un doble sentit als poemes d'*Amour et Paysage*, tal com hauria de fer amb els mots pivots japonesos: un sentit objectiu, físic, que queda expressat en termes paisagístics, i un sentit subjectiu, sentimental, relacionat amb els avatars amorosos —o literaris— del subjecte poètic.

La fusió de sentiments i paisatge està inspirada, molt de prop, en la lírica japonesa. Cal dir, però, que l'actitud de Junoy se'n distancia força: la tanka clàssica tendeix a fondre els elements del poema creant un tot indivisible, mentre que el poeta mediterranista buscarà sempre de distingir-los. Per a ell l'ús de motius naturals o visuals és una eina per objectivar els sentiments, per conduir els poemes cap a un equilibri clàssic. La seva actitud, més que dels autors japonesos, és a prop de l'admirat Cézanne, tal com el presenta Ors en una glosa de l'any 1906:

(...) fer de son art un altíssim mur, pera evitar que, contrariament al impuls natural, la sentimentalitat propia vessés sobre'ls objectes. —En lloc de fer del paisatge un estat d'ànima, Cézanne feu de l'ànima un estat de paisatge.<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>275</sup> Vegeu la nota 141 del segon capítol.

<sup>276</sup> ORS, Eugeni d'. *Glosari 1906-1907. Op. cit.*, p. 297.

Junoy a *Amour et Paysage* no ens descriu les emocions que la contemplació del paisatge li produeix, sinó que fa servir els motius naturals —o urbans, de fet— per expressar, en termes objectivats, els sentiments.

Aquest plantejament poètic és el que fa néixer la tensió “clàssica” entre objectivitat i subjectivitat que trobem a *Amour et Paysage*, i el que distingeix aquest llibre de les proses poètiques de “Les quatre estacions” d’*El gris i el cadmi*. En aquestes proses, Junoy sí que descriu les emocions que la contemplació del paisatge li desperta, però ho fa afinant-les, contraposant-les a la corporeïtat del paisatge, no perdent mai de vista el punt de partida visual. Aquesta actitud queda explicitada en el poema “Una olivera a Sóller”, publicat a la revista *Ciutat* el mateix any que *El gris i el cadmi*, i que es pot llegir en clau de manifest:

Corporeïtat subtil de la branca  
—grisa verda— en la llum clara  
empataïada al matí, a la tarda daurada;  
corporeïtat subtil de la branca  
—grisa verda— en la llum clara.<sup>277</sup>

No costa pas gaire d’identificar el punt de partida d’aquest poema en la mateixa font que forní el marc en què es desenvolupen els haikús d’*Amour et Paysage*: la part dedicada als haikús de paisatge de “Les épigrammes lyriques du Japon”, de Couchoud. De fet, el poema de Junoy és gairebé una citació encoberta:

---

<sup>277</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 131.

Ils suivent les nuances changeantes de l'air, nacré le matin, rose le soir, doré au printemps, rougissant en juin comme les fleurs de pêcher, opaque en hiver comme un vieux miroir de métal.<sup>278</sup>

Resulta difícil no veure aquesta part de l'assaig de Couchoud, que hem citat ja diverses vegades per explicar algunes característiques d'*Amour et Paysage*, la font d'inspiració del llibre, inspiració enriquida, evidentment, per altres referents de l'estètica junoiniana. En el text de Couchoud no solament trobem, exposada amb gran claredat, la identificació entre sentiments i paisatge, sinó també l'estat d'ànim que caracteritza gran part dels haikús japonesos, i especialment els de Bashô:

Alors que ses yeux sont moins occupés, son cœur savoure un exquis serrement. La monotonie des campagnes neigeuses, le flou des éclairages lunaires le pénètrent d'une tristesse suave. La nature se met à l'unisson de son âme inquiète.<sup>279</sup>

D'aquesta manera, la lírica japonesa, en els termes exposats per Couchoud, aporta l'element "paysage" del binomi amor-paisatge. Un paisatge que genera un marc doble, el físic i el temporal, per tal com el desenvolupament estacional—present en els llibres francesos que comentàvem en el primer capítol d'aquesta tesi, i també en el fragment de Couchoud a què ara ens referim— és utilitzat per marcar l'evolució de la història, especialment en el primer bloc de poemes.

---

<sup>278</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie. Op. cit.*, p. 89.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 83.

L'altre element del binomi, l'"amour" del títol, és personal de l'autor: correspon a l'aventura cubista i al matrimoni amb Amàlia Cánovas. Tanmateix, la lírica japonesa també aporta instruments per a la representació d'aquest element: la utilització de motius naturals per a expressar-lo, i el concepte, que Junoy converteix en imatge visual, del "cor", que és central en la lírica japonesa. El poeta català coneixia aquest concepte tan freqüent en la tanka clàssica gràcies, fonamentalment, a l'antologia de Revon (que inclou el pròleg del *Kokinshū*, en què el tema del cor té una gran importància, i que l'antologista il·lustra amb tankes com la que encapçala l'edició d'*Amour et Paysage*), però també gràcies a l'assaig de Couchoud, que fa diverses referències al cor del *haijin* per explicar els seus sentiments davant la bellesa efímera de les estacions.

Definit aquest marc poètic, Junoy hi desenvolupa un tipus d'escriptura que podem relacionar tant amb la dels cortesans japonesos de l'època Heian com amb la dels autors d'haikús. El tema amorós és pràcticament absent de l'haikú clàssic japonès, però, en canvi, és central en la tanka, que s'usà a bastament en l'època Heian per formalitzar les relacions amoroses entre els membres de la noblesa. Especialment la primera part del llibre, en què es descriuen incidents amorosos que només en una lectura profunda, informada, associem a un únic personatge femení, fa pensar, per exemple, en un Narihira Ariwara, el noble protagonista d'*Els contes d'Ise*. En aquesta obra les nombroses trobades amoroses del personatge amb diverses dames queden reflectides en els poemes que els amants s'han intercanviat, i serveixen finalment per explicar la seva vida, tal com passa, a *Amour et Paysage*, amb els haikús de Junoy.

De tota manera, el model que l'autor sembla tenir per a l'escriptura d'haikús no és cap altre que “el gran haikaïsta japonès Bashô”, del qual anys més tard, com a director de *La Nova Revista*, intentarà publicar una biografia dramàtica. En parlar, en la secció 3.2.1.2.3., de l'haikú com a forma popular, hem assenyalat l'admiració que Junoy sentia pel Bashô conferenciant que, amb els seus viatges i els dels seus deixebles per tot el Japó, havia aconseguit de popularitzar l'haikú entre totes les classes socials.

Però, ben segurament, no era tan sols el Bashô conferenciant el que admirava Junoy: també era el Bashô que practicava meditació zen i cercava ascèticament la il·luminació, i el Bashô que viatjava per tots els racons del Japó i enregistrava les seves anades i vingudes en diaris de viatge escrits en una combinació de prosa i vers coneguda com *haibun*. Junoy, que sovint partí d'unes mateixes impressions de paisatge per escriure haikús d'*Amour et Paysage* i proses poètiques d'*El gris i el cadmi*, preferí de treballar vers i prosa per separat, però tant el llibre en vers com el volum en prosa tenen una afinitat considerable amb la literatura de l'experiència que ens ha llegat Bashô. Especialmet *Amour et Paysage* es presta a ser llegit com els diaris de viatges del poeta japonès, que li serviren, sens dubte, de referència.

Un dels motius pels quals Junoy parlà tant poc del gran poeta japonès és, molt possiblement, la gran admiració que li professava. Insistir massa en la seva figura hauria, potser, desorientat els lectors —hauria estat poc didàctic—. D'altra banda, també hauria pogut convertir el poeta en centre d'encara més crítiques i ironies de les que rebé al principi dels anys vint, perquè és fàcil d'imaginar els

somriures en adonar-se de quin era el somni de Junoy amb *Amour et Paysage*:  
convertir-se en el Bashô català.



## 4. Joan Salvat-Papasseit

Els autors que han comentat el conreu de l'haikú en català (Molas, Vallcorba, Balaguer, etc.)<sup>1</sup> han afirmat que Josep Maria Junoy en fou l'introduïdor a Catalunya. Junoy, expert oficial en tota novetat francesa, fou sens dubte el primer autor català que s'interessà per aquesta forma, amb la qual començà a experimentar el 1918. Tanmateix, *Poemes i Cal·ligrames*, on apareixia la primera mostra dels seus experiments, no sortí a la llum fins el mes de juny de 1920, i *Amour et Paysage*, el volum que conté poemes que ja es poden classificar inequívocament com haikús, devia sortir a final de novembre o potser ja el mes de desembre. En una carta a un amic seu datada a final de novembre d'aquell any, Carles Riba comentava que la plaqueta d'*Amour et Paysage* era a la impremta.<sup>2</sup> Les "Vibracions" de Salvat-Papasseit van aparèixer a *La Revista* del 16 de novembre d'aquell any,<sup>3</sup> i és per tant molt possible que els primers haikús catalans publicats no fossin de Junoy, sinó de Salvat-Papasseit.

---

<sup>1</sup> Vegeu, per exemple, MOLAS, Joaquim. "Pròleg". SALVAT-PAPASSEIT, Joan. A: *Poesies completes*. *Op. cit.*, p. 20; VALLCORBA, Jaume. "L'avantguardisme de Joan Salvat-Papasseit". *Butlletí dels Mestres*, núm. 237-238 (març-maig 1994), p. 15; BALAGUER, Enric. *Ressonàncies orientals. Budisme, taoisme i literatura*. *Op. cit.*, p. 73-74.

<sup>2</sup> Vegeu la nota 4 del segon capítol.

<sup>3</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan, "Vibracions". *Op. cit.*, p. 323.

La qüestió de qui fou el primer a publicar haikús pròpiament dits degué dependre, en últim terme, dels avatars editorials, i no paga la pena d'entretenir-s'hi gaire. Segurament Junoy fou el primer a conèixer la forma i interessar-s'hi, i és possible que Salvat hi entrés en contacte per mitjà d'ell. Salvat pogué tractar personalment Junoy a les Galeries Laietanes, on dirigia la secció de llibres i on es reunia el grup de *La Revista*, del qual el poeta afrancesat formava part.<sup>4</sup> L'autor de les "Vibracions" admirava Junoy, de qui parlà elogiosament a l'article "La ploma d'Aristarc"<sup>5</sup> i a qui dedicà el darrer dels *Poemes en ondes hertzianes*, titulat "El record d'una «fuga» de Bach".<sup>6</sup> La relació que s'establí entre ambdós fou la de mestre i deixeble: quan, el 1923, la col·lecció "Els Poetes d'Ara" volgué publicar una antologia de Salvat, el poeta sol·licità a Junoy que n'escrivís el pròleg,<sup>7</sup> i Junoy hi accedí fent-hi un comentari elogiós però un punt condescendent, en què considerava Salvat una "mena de troç preciós del cor esberlat del gran Maragall".<sup>8</sup>

No hi ha cap dubte que Salvat-Papasseit coneixia els haikús de Junoy, i que els coneixia de primera mà: fou la seva Llibreria Nacional Catalana, amb seu també a les Galeries Laietanes, la que va publicar *Poemes i Cal·ligrames*. El poeta, a més, era amic i col·laborador<sup>9</sup> de Joaquim Ventalló, el responsable de la secció "Noucents" d'*El Dia*, i l'aparició en aquest diari de l'article del seu amic Garcés sobre *Poemes i Cal·ligrames* fou, possiblement, iniciativa seva. I, atès que Salvat-Papasseit rebia *El Dia* —per bé que sovint amb un retard que li semblava

---

<sup>4</sup> BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís. "Introducció". A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *La gesta dels estels. El poema de la rosa als llavis*. Barcelona: Curial, 1997, p. 31.

<sup>5</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses*. *Op. cit.*, p. 92.

<sup>6</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes*. 8a ed. Barcelona: Ariel, 1997, p. 100-101.

<sup>7</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit*. Barcelona: Edicions 62, 1984, p. 194.

<sup>8</sup> JUNOY, Josep Maria. "Pròleg". A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Joan Salvat-Papasseit*. *Op. cit.*, p. 7.

<sup>9</sup> S'han conservat diverses cartes de Joan Salvat-Papasseit adreçades a Joaquim Ventalló. Vegeu SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit*. *Op. cit.*, p. 50, 59, 70 i 74.

inacceptable—,<sup>10</sup> és evident que llegí els poemes de Junoy que al llarg de 1920 aparegueren en aquesta publicació. De fet, és ben possible que hagués estat el mateix Junoy qui li mostrés i comentés aquestes composicions, durant el procés d'edició del llibre que li va editar.

Tanmateix, una lectura aprofundida dels haikús salvatians fa evident que l'autor no segueix el model dels de Junoy, ni en el to ni en la construcció. Això no vol dir que de vegades no hi trobem ressonàncies junoinianes. Per exemple, la basculació semàntica dels mots que integren la cadena sintàctica de “Volves de zèfir” fa pensar en la construcció d'alguns haikús de Junoy. “Damunt mon vaixell”, la corranda que clou *L'irradiador del Port i les gavines*, presenta una imatge que, tot i tenir un to inequívocament salvatià —del Salvat dels darrers llibres—, fusiona els motius centrals d’“Arc-en-cel” i de “Nit de lluna”:

Damunt mon vaixell  
l'arc de Sant Martí  
com un gran cinyell.  
Totes les sirenes  
engronxant-se en ell.<sup>11</sup>

Els cinc versos de la corranda recorden els cinc dels dos poemes de Junoy, i també els cinc de la tanka clàssica; potser en lloc de dir que el poema “clou” —com a cinyell que és— *L'irradiador*, hauríem hagut de dir que el “tanca”, explicitant així un joc de paraules implícit.

---

<sup>10</sup> Salvat rebia aquesta publicació, per bé que sovint amb un retard inacceptable. Vegeu SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit. Op. cit.*, p. 59.

<sup>11</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 140.

Trobem el mateix joc, ara explícit, al poema “Tanca” amb què s’acaba *El poema de la rosa als llavis*:

L’altra banda de la serra  
té un encís que no he dit mai  
—per la joia que m’espera  
cada pi em dona la mà.<sup>12</sup>

El mateix to popular que el de “Damunt mon vaixell” per a un poema que sembla una versió, a l’inrevés, d’un d’*Amour et Paysage*:

hautes montagnes couronnées de sapins  
paravent sombre  
de mon amour<sup>13</sup>

En el poema de Junoy, els avets de les muntanyes —es fa difícil no pensar en els Pirineus— s’interposen entre els dos amants, com un paravent que fa impossible la trobada entre dos nobles de l’època Heian; al poema de Salvat, els pins ajuden el poeta a pujar la serra per poder reunir-se amb la seva estimada, que s’ha quedat a França. Un mateix motiu poètic, doncs, per a dos poemes de to pràcticament oposat.

Nogensmenys, “Damunt mon vaixell” i “Tanca” no són haikús, i “Volves de zèfir” és més una raresa que un exemple representatiu de la producció d’haikús de Salvat-Papasseit. Com veurem en aquest capítol, l’exemple de Junoy no

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>13</sup> JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 87

serveix per explicar, en termes generals, el conreu salvatià d'aquesta forma poètica.

Un fet d'interès crucial per a l'estudi dels haikús de Salvat-Papasseit és el viatge a París que realitzà entre l'1 de març i el 12 de març de 1920. El viatge fou finançat segurament per Emili Badiella i tingué com a finalitat visitar diversos editors parisencs i adquirir llibres o signar contractes per a les Galeries Laietanes.<sup>14</sup> En les cartes al seu mecenes, Salvat comenta les nombroses visites fetes a les editorials, però també la il·lusió que li feia visitar la ciutat en *métro*, mitjà de transport que encara no existia a Barcelona. A Josep Maria de Sucre li envia una postal dient-li:

Això que us envio ja està bé, ja; però el Metro està més bé. Ja ho veieu, París m'ha tornat encara més *avantgardiste* que mai.<sup>15</sup>

I a Josep Maria Junoy, deixant entreveure l'existència de llargues converses anteriors que continuarien:

Com més estimo París, m'estimo també més a Barcelona. Torno amb un nou i més ple concepte de la pàtria. Ja parlarem.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Vegeu les cartes que Salvat adreçà a Badiella des de París a SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit. Op. cit.*, p. 53-54 i 56-58.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 56.

Abans de tornar, a Emili Badiella, en una carta fins a cert punt obligada però que no per això deixa de tenir un to sincer, li agraeix la possibilitat d'haver pogut realitzar el viatge:

Ja tornaré a París un'altra cop, i fins m'hi entretindré. Ara per ara, però, ningú no em treu, además del guany econòmic, que ja és un admirable fet, el guany espiritual d'un record tant *touchant*.<sup>17</sup>

I és que París era, realment, la meca literària per a l'autor dels *Poemes en ondes hertzianes*, l'origen de tota la literatura que l'havia fascinat fins aleshores i que només havia pogut conèixer de segona mà per mitjà de revistes. És a París que Salvat pot conèixer el rerefons de la literatura francesa d'avantguarda que tant admira i fer una valoració de la seva producció anterior i de la que ha de venir:

(...) el meu llibre *Poemes en ondes Hertzianes* fou la gorra de cop contra les influències que em poguessin venir —no vull dir pas de fora, sinó de casa estant. *L'irradiador del Port i les gavines* són els pantalons llargs. Ara tiro per l'home, que diria la gent.<sup>18</sup>

Els poemes de la primera meitat de *L'irradiador*, els que precedeixen la “Marxa nupcial” central, són, doncs, una culminació de la línia dels *Poemes en ondes hertzianes*,<sup>19</sup> i l'assoliment que permetrà d'assajar noves vies:

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 57.

<sup>18</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses*. Op. cit., p. 86.

<sup>19</sup> GAVALDÀ I ROCA, Josep. «*L'irradiador del port i les gavines*», de Joan Salvat-Papasseit. Barcelona: Empúries, 1987, p. 16 i següents.

En els seus primers exercicis poètics, es deixa fascinar per les Avantguardes, especialment pel Cubisme i el Futurisme. Després, en tornar de París (1920), evoluciona pels camins més segurs de la tradició, operant sobre les propostes populars de la cançó i la glossa. (...) Però de la capital de les Avantguardes no torna precisament Salvat-Papasseit més avantguardista, malgrat proclamar-ho. A mesura que avança la lectura de *L'irradiador...* els ressons avantguardistes es fonen i donen pas a l'aparició dels motius literaris genuïnament salvatians.<sup>20</sup>

Aquesta obertura al classicisme de l'obra de Salvat, però, es produí ja després de la tornada a Barcelona. A París, Salvat exulta Avantguardisme, fins al punt que els dos únics poemes que apareixen datats a la seva obra ho són precisament a París, l'1 de març (“Passional al metro. Reflex n.º 1”) i el 12 de març (“La femme aux oranges. Reflex n.º 2”) de 1920. En ser publicat per primera vegada, al diari *El Dia*, “La passional al metro” duia la data de 9 de març de 1920, que es va canviar per la de l'1 de març a *L'irradiador*, de manera que, en aquest volum, aquests dos poemes són datats respectivament el dia d'arribada i el dia de tornada del poeta a París, emmarcant, i recalcant, el significat de la seva experiència.

L'afrancesament i l'Avantguardisme del metro parisenc dels dos “reflexos” també s'associaven, en aquell moment, amb la forma de l'haikú, que s'havia fet present a Europa a través de la literatura francesa. Així, per exemple, en aparèixer *L'irradiador*, els elogis de la crítica avantguardista se centraren en la “Marxa nupcial” i les “Vibracions”, mentre que la crítica noucentista passà per alt aquestes dues composicions.<sup>21</sup> A *La Revista* del 16 de novembre de 1920, les vuit “Vibracions” incloses anaven precedides d’“Encara el tram” i “Encara el port”

---

<sup>20</sup> GADEA I GAMBÚS, Ferran. “Del cal·ligrama a la cançó: la trajectòria poètica de Salvat-Papasseit”. *Butlletí dels Mestres*, núm. 237-238 (març-maig 1994), p. 16-19.

<sup>21</sup> GAVALDÀ I ROCA, Josep. *Op. cit.*, p. 47.

—aquest “encara”, com explica Josep Gavaldà en comentar *L’irradiador*, enllaça les dues composicions amb els *Poemes en ondes hertzianes* avantguardistes<sup>22</sup> i d’“Esgarip”, que recorda el poema “Interior” —també del llibre anterior de l’autor—. <sup>23</sup> El to, en general, és moderadament avantguardista: hi ha trencaments tipogràfics, s’utilitza una forma novedosa com l’haikú i apareix el tramvia tan estimat pels futuristes, alhora que tots els versos estan mesurats mètricament i es fa un ús convencional de la puntuació. Després, quan aquest conjunt, amb l’afegit de sis “vibracions” més, passi a formar part de *L’irradiador*, la nota francesa quedarà reforçada la datació dels “reflexos”, les referències al metro i l’ús d’una forma d’origen “francès” com l’haikú.

Hem comentat la gènesi francesa de les “Vibracions”. Cal dir, però, que aquesta gènesi no és solament literària, sinó segurament real: la inspiració i la redacció d’algunes de les “vibracions” de Salvat-Papasseit pogué tenir lloc a París. Pot ser, per exemple, que la pluja “fina” de la vibració “Quin vent que fa” sigui la d’“aquest cel indecís que em cobreix ara” sobre el qual escriu a Badiella.<sup>24</sup>

Salvat havia anat a París a adquirir llibres per a les Galeries Laietanes, i no seria estrany que alguns dels que es va fer enviar a Barcelona fossin *Sages et poètes d’Asie*, de Paul-Louis Couchoud, l’*Anthologie de la littérature japonaise* de Michel Revon i *Littérature japonaise* d’Aston. En la seva doble qualitat de llibreter i de poeta, Salvat havia de conèixer la publicació parcial de l’assaig “Les épigrammes lyriques du Japon” de Paul-Louis Couchoud a “La Veue de

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 27 i següents.

<sup>23</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes*. *Op. cit.*, p. 99 i 114.

<sup>24</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit*. *Op. cit.*, p. 54.



Catalunya” el febrer de 1920,<sup>25</sup> i un dels objectius del seu viatge havia de ser fer-se amb *Sages et Poètes de l’Asie* i altres llibres amb què els lectors interessats poguessin satisfer la seva curiositat.

Atès que Salvat-Papasseit es passà els dotze dies a París visitant llibreters i viatjant en metro per conèixer al màxim la ciutat, segurament seria exigir-li massa que tingués temps d’escriure els dos “reflexos” i les vuit “vibracions” de *La Revista*. Tanmateix, es devia posar mans a la feina així que va arribar a Barcelona, perquè el dia 7 de maig li feia arribar uns poemes a López-Picó perquè els publicués a *La Revista*:

Amic Picó:

Aquí van els poemes promesos. Els podeu enjegar amb confiança, doncs estan bé. I si no us plauen, aquí va un sonet, lleuger, fàcil, com la majoria dels que ara s’estilen. No hi ha, doncs, res a dir...<sup>26</sup>

Entre aquests poemes es devien trobar les vuit “Vibracions” que apareixerien a *La Revista*. En una carta de cap a l’octubre de 1920, Salvat demana a López-Picó una esmena als poemes que havien d’aparèixer, i deixa constància de la cura amb què havia seguit la preparació d’edició:

Us prego volgueu disposar que l’impressor esmeni els versos finals en *verseletes* dels poemes *Encara el Tram* i *Encara el Port*. Com jo havia fet primer, de tipu gros de lletra, era massa. I és així que, a prec meu, l’impressor va fer-ho després del mateix cos que els dos poemes sencers. Jo us ho prego a vós perquè

---

<sup>25</sup> Vegeu la nota 201 del segon capítol.

<sup>26</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit. Op. cit.*, p. 58.

l'impressor ja deu estar tip de veure'm, i perquè ara, en *verseletes*, no m'agrada ni els mils.<sup>27</sup>

Poc abans o després de l'enviament d'aquesta carta es devia acabar la intervenció de Salvat en el procés de preparació dels poemes per a la publicació, per tal com, finalment, els poemes van aparèixer amb data de "10-10-920", que deu coincidir amb l'última revisió del poeta.

Aquestes vuit "Vibracions", doncs, foren l'aportació inicial de Salvat-Papasseit a l'haikú en català. El mes de gener de 1921, al número zero de la revista *Proa* que dirigia ell mateix, aparegué el cal·ligrama "Les formigues", que tenia també forma d'haikú. Tant les "Vibracions" com "Les formigues" foren incloses al següent volum publicat pel poeta, *L'irradiador del port i les gavines*,<sup>28</sup> i a les "Vibracions" se n'afegiren sis de noves que suposen ja una evolució del model original d'haikú emprat per Salvat.

*L'irradiador* introdueix també un ús de l'haikú que tornarem a trobar a *Les conspiracions*<sup>29</sup> (1922), a *La gesta dels estels*<sup>30</sup> (1922) i a *El poema de la rosa als llavis*<sup>31</sup> (1923): l'haikú com a poema introductori de tot el volum, situat entre el títol i el cos dels poemes, tant físicament com semànticament. En el cas de *L'irradiador* i de *La gesta*, aquests haikús acompanyen la dedicatòria de l'autor.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>28</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poemes en ondes hertzianes*. Barcelona: Mar Vella, 1919.

<sup>29</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Les conspiracions*. Barcelona: Llibreria Nacional Catalana, 1922.

<sup>30</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *La gesta dels estels. Mostra de poemes*. Barcelona: La Revista, 1922.

<sup>31</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *El poema de la rosa als llavis*. Barcelona: Llibreria Nacional Catalana, 1923.

A *La rosa als llavis*, a més, trobem dos haikús integrats en el conjunt dels poemes: “Si, per tenir-la” i “Si n’era un lladre”.

Finalment, el penúltim poema d’*Óssa Menor*, el llibre de Salvat-Papasseit que fou publicat pòstumament,<sup>32</sup> es titula “Proverbi” i s’ajusta també al model d’haikú emprat pel poeta. Es pot considerar l’haikú de comiat, una mica a la manera japonesa, de Salvat-Papasseit, pel seu contingut i pel lloc que ocupa dins del recull: *Óssa Menor* s’obre i es tanca amb sengles cal·ligrames, que per tant tenen el lloc “preassignat”. Si obviem la presència del darrer cal·ligrama, el resultat és que “Proverbi” és el darrer poema del llibre.

## 4.1. Els haikús de Joan Salvat-Papasseit

### 4.1.1. Les “Vibracions” publicades a *La Revista*

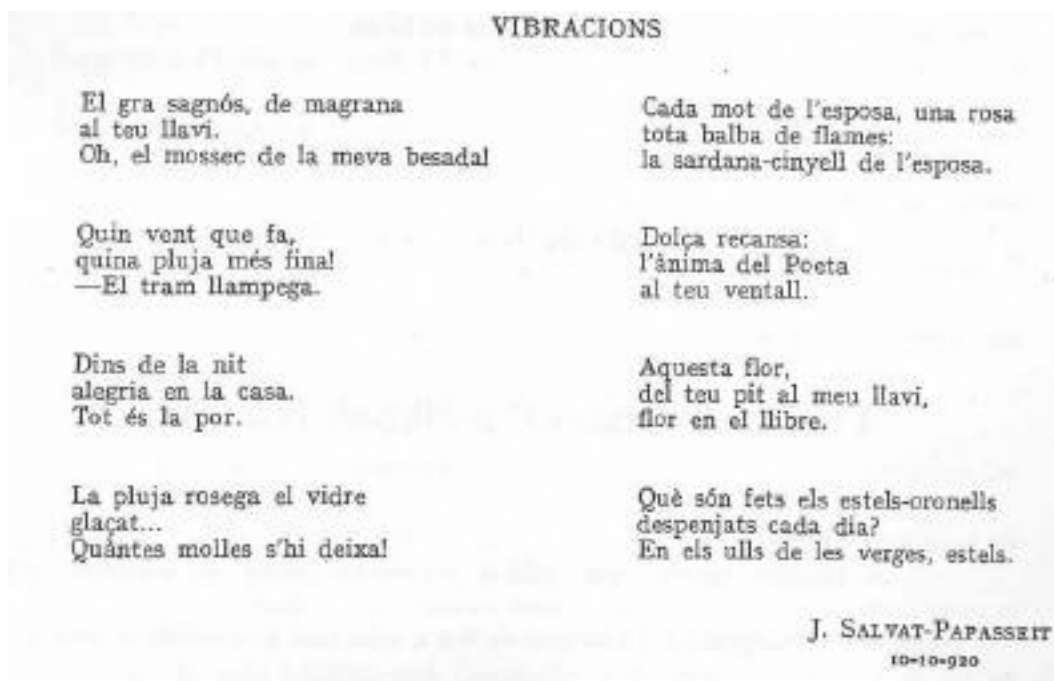
La primera qüestió que caldria considerar abans de comentar les “Vibracions” aparegudes a *La Revista* és fins a quin punt és possible separar-les de les altres sis que hi van ser afegides a *L’irradiador del port i les gavines* l’any següent. Podria ser que Salvat hagués escrit tots els catorze poemes abans de lliurar-ne alguns a López-Picó perquè fossin publicats, i que els seleccionats —pel poeta o per l’editor— ho fossin per motius de qualitat o d’adequació al caràcter de *La Revista*, una publicació afí al Noucentisme i força diferent de les que fins

---

<sup>32</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Óssa Menor. Fi dels poemes d’avantguarda*. Barcelona: [s.n.], 1925.

llavors Salvat havia sovintejat. O també podria ser que el poeta enviés al seu col·lega totes les “Vibracions” que havia escrit fins al moment, i que les que van aparèixer a *La Revista* fossin de redacció posterior.

Atès que no tenim dades documentals que ens guiïn en aquesta qüestió, a part dels poemes que aparegueren publicats a *La Revista* i a *L'irradiador del port i les gavines* i de la carta de Salvat a López-Picó del dia 7 de maig de 1920, ens cal basar-nos en l'estudi del contingut dels poemes per formular una hipòtesi plausible, que potser no podrà ser definitiva.



Il·lustració 8. Les vuit “Vibracions” publicades originalment a *La Revista*.

Els vuit poemes de *La Revista* es poden dividir en quatre parelles força definides.<sup>33</sup> Trobem, d’una banda, “Quin vent que fa” —que hom no es pot estar de relacionar amb “Encara el tram” i els dos “reflexos” per la proximitat del tema

<sup>33</sup> Vegeu la il·lustració 8, que reproduïx les “Vibracions” de *La Revista*. En aquells casos que hi ha alguna divergència significativa entre aquesta versió i la de les *Poesies completes*, el nostre comentari es basa en la versió de *La Revista*.

i del motiu que el vehicula— i “El gra sagnós, de magrana”, tots dos centrats en el tema del sentiment amorós, per bé que il·lustrat de dues maneres molt diferents. “Dolça recança” i “Aquesta flor” toquen també el tema amorós, però el combinen amb el de la literatura, de manera que el jo poètic no correspon tant a la figura de l’enamorat com a la del Poeta —en majúscules: som a l’any del manifest *Contra els poetes en minúscula*—<sup>34</sup> enamorat. La parella d’haikús formada per “Dins de la nit” i “La pluja rosega el vidre” és l’única en què no apareix, aparentment, el tema amorós: de moment, els podem descriure com d’assumpte quotidià o costumista. Finalment, “Cada mot de l’esposa, una rosa” i “Què són fets els estels-oronells” tornen a presentar el tema amorós, però aquesta vegada centrat en la figura de l’esposa verge.

El conjunt, doncs, és equilibrat, i no sembla pas el resultat de la rauxa creativa del poeta. O bé Salvat va escriure els poemes pensant en el conjunt final —cosa que ens sembla poc probable, ja que després les “Vibracions” foren ampliades a *L’irradiador*— o bé, després del procés d’escriptura, va realitzar una selecció dels poemes. Els poemes incorporats al segon llibre de l’autor ens poden confirmar o desmentir aquesta hipòtesi.

Dels sis poemes incorporats a *L’irradiador*, tres presenten també la figura de l’esposa verge: “Acota el cap endins la porxada de verd”, “A aquella estrella nua tan a prop de la lluna” i “Ara el cel és tot blau dins el matí”.<sup>35</sup> Temàticament, es distingeixen dels haikús anteriors perquè fan més explícites les implicacions del contingut; mètricament, per l’augment de la quantitat sil·làbica dels versos —empren sobretot decasíl·labs i alexandrins—. A primer cop d’ull, s’adiuen

---

<sup>34</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses. Op. cit.*, p. 81-83.

<sup>35</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 116-118.

menys amb la brevetat de l'haikú, i també devien resultar massa explícits per a una publicació del tarannà de *La Revista* (cal recordar que Salvat-Papasseit era un autor amb un passat avantguardista que fins a cert punt s'havia de fer perdonar si volia difondre les seves composicions en els cercles literaris predominants, en els quals imperava en aquell moment un Noucentisme que ja havia iniciat la davallada).

També trobem, entre aquests sis poemes afegits, “Volves de zèfir”,<sup>36</sup> la construcció del qual fa pensar directament en la tanka clàssica japonesa, cosa que no succeeix, en una mesura comparable, en cap de les altre “vibracions”. Així mateix, “Bru mariner d'amor” i “Mocadoret al coll”,<sup>37</sup> que tenen un to popular no present en les composicions anteriors, i que introdueixen dues figures, la del mariner i la del bandoler, que seran molt freqüents en la poesia del poeta a partir de *L'irradiador del port i les gavines*; són els poemes que s'aparten més del model poemàtic que defineixen les “Vibracions”, i els que es presten més fàcilment a ser considerats el resultat d'una evolució posterior.

No sembla agosarat formular la hipòtesi que alguns dels poemes afegits a les “Vibracions” en el segon llibre de poemes de Salvat-Papasseit ja estaven escrits quan l'autor va lliurar a López-Picó els originals perquè fossin publicats a *La Revista*. Això sembla clar en el cas dels tres poemes dedicats a la figura de l'esposa verge, que sumats als altres dos del mateix tema haurien descompensat clarament el conjunt de les *Vibracions* aparegudes en aquella publicació. A més, les idees que el poeta exposa en aquestes tres composicions resultaven segurament massa progressistes per als seus lectors habituals.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 118.

El cas dels altres tres poemes, la hipòtesi més plausible és que són posteriors al primer nucli de “Vibracions”. “Volves de zèfir” podria haver estat exclòs de *La Revista* perquè és força diferent dels primers vuit haikús, però sembla millor explicar aquesta diferència a causa de la influència dels haikús junoinians, i considerar que fou escrit més tard, després del tracte del poeta amb Junoy durant l’edició de *Poemes i Cal·ligrames*.

El caràcter popular de “Bru mariner d’amor” i “Mocadoret al coll” també contrasta amb les vuit “vibracions” originals, però, en aquest cas, és l’afinitat amb altres poemes i haikús posteriors de l’autor —poemes que es basen en la cançó popular i haikús d’aparença tradicional com els d’ *El poema de la rosa als llavis*— allò que fa pensar que foren escrits més tard que els altres. A més, l’existència de l’haikú-cal·ligrama “Les formigues”, publicat a la revista *Proa* el gener de 1921 i inclòs també a *L’irradiador del port i les gavines*, suggereix que aquests tres haikús foren escrits d’una tirada —comparteixen tema, to i recursos com el de l’ús de la rima— i integren un nucli posterior i relativament autònom respecte del de les “Vibracions” originals i del de les tres composicions sobre l’esposa donzella.

En definitiva: com podem descriure, en conjunt, les vuit “Vibracions” incloses a *La Revista* del 16 de novembre de 1920, esporgat de les prolongacions paral·leles o posteriors? Es tracta de vuit poemes breus de tres versos cadascun, escrits amb metres curts i fent un ús convencional de la puntuació —l’única excepció és el guionet que apareix en tres ocasions—, que el poeta havia emprat escadusserament fins aleshores. No hi trobem els trencaments tipogràfics dels versos tan freqüents en Salvat-Papasseit. El to, sense ser cultista, és culte: en queden exclosos els ressos populars. El conjunt, tot i que no està organitzat

explícitament, presenta una certa coherència formal i temàtica, i resulta força equilibrat. El poeta, per tant, empra una forma novedosa procedent de l'Avantguardisme francès moderat per fer entrada en l'*establishment* literari català per mitjà de les pàgines d'una publicació adscrita a l'ideari noucentista.

Podem començar el comentari de les “Vibracions” amb el de “Quin vent que fa”, que no és la que apareix en el primer lloc a *La Revista*, però que recorda tant el poema “Encara el tram” de la pàgina anterior:

Quin vent que fa,  
quina pluja més fina!  
—El tram llampega.<sup>38</sup>

El tramvia és un motiu constant en els poemes de Salvat-Papasseit i els dibuixos de Joaquim Torres-Garcia de *Poemes en ondes hertzianes*, i a *L'irradiador* apareix a “Encara el tram”,<sup>39</sup> que es troba entre els “reflexos” i les “Vibracions” i que reprèn “54045”, l'última composició del poemari precedent.<sup>40</sup> Tanmateix, hom sospita que aquest tram, i aquesta pluja tan fina, no fan referència a la Barcelona natal del poeta, sinó al París que va visitar al març de 1920. Això explicaria que la sorpresa es produís davant els elements meteorològics, i no pas tecnològics —quina actitud tan poc futurista!—, perquè l'autor contempla fenòmens coneguts, com la pluja o el vent, però que resulten diferents dels que coneixia.

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 102. Vegeu la nota 22 d'aquest capítol.





Il·lustració 9. Dibuix amb tramvia de Torres-Garcia per a *Poemes en ondes hertzianes*.

Deixant de banda aquesta qüestió, que en el fons és purament anecdòtica, una primera lectura del poema fa evident que la clau de la interpretació es troba en la relació entre els dos primers versos i el tercer. Els dos primers presenten una estructura paral·lelística que n'acara el contingut fònic i semàntic i en ressalta tant les semblances com les diferències. Fònicament, cal ressaltar el contrast que es produeix entre el ritme binari del primer vers i el ternari del segon, mentre que la repetició de sons velars, labials i labiodentals recalca la semblança estructural entre ambdós. Si hi parem atenció, veurem que el “més” intensificador del segon vers hauria d’haver estat un “que” per fer el paral·lelisme més estricte, i que aquesta expectativa frustrada no fa altra cosa que potenciar l’efecte del conjunt. El paral·lelisme i la repetició de sons prepara també l’entrada del tramvia en el tercer vers: en sentim el sotragueig abans que faci aparició. També des del punt de vista fònic, el tercer vers introdueix una estructura de ritme binari que fa eco del primer vers, d’una banda, i que, amb dos sons labials (“el tram llampega”) també resol la dissonància que el “més” del segon vers havia creat. A més de donar resposta a les cadències irresoltes dels dos versos anteriors, el tercer també queda potenciat per l’oposició dels dos grups de sons /am/ amb el grup final /pe/ (“el tram llampega”), que marca el “desenllaç” del poema i el clou amb una correspondència —llunyana— al cop de força del mot “vent” que apareixia en la primera posició accentuada del poema.

Semànticament, les dues estructures admiratives potencien els nuclis respectius, “vent” i “pluja”, i en ressalten el contrast: “quin vent *que fa*”, però “quina pluja *més fina*”. La diferència d’intensitat entre tots dos elements queda reforçada per l’oposició entre el ritme binari del primer vers en el cas de “vent” i

el ternari del segon en el de “pluja”. Que aquest contrast s’estableixi entre un substantiu masculí i un de femení tampoc no és fortuït: amb el “vent”, s’hi associen característiques (considerades) masculines —la força del ritme binari—; amb pluja, característiques (considerades) femenines —la passivitat i la bellesa (l’ambigüitat de “fina” és força avinent, aquí) insinuades pel ritme ternari—. Aquest contrast entre masculinitat i feminitat crea una tensió que s’ha de resoldre en el tercer vers.

Tot aquest entramat de fònic i semàntic prepara l’entrada del tercer vers, que és introduït per un guionet. Una possible lectura n’és que el tram, literalment, “llampega”, és a dir, que dels seus cables en salten espurnes. En aquest sentit, s’ha destacat el fet que en aquesta “vibració” els elements naturals i els artificials no s’oposen, com sol passar en les avantguardes afins al Futurisme.<sup>41</sup> Aquesta punt de vista és pertinent, però limitar-s’hi empobriria la interpretació del poema: per exemple, la tensió entre masculinitat i feminitat quedaria sense resoldre.

En aquest punt, ens cal considerar la funció del guionet en el poema: precisament el fet que fins aleshores Salvat havia emprat només de manera ocasional la puntuació en els seus poemes ens ha de fer sospitar que l’ús que en fa ha de ser força significatiu. La interpretació que hem esmentat al paràgraf anterior en relació amb el “llampega” del tercer vers, en el fons, passa per alt la presència d’aquest guionet.

En aquest cas, i a diferència d’altres “vibracions”, el guionet no és utilitzat per fusionar dos substantius, sinó a la manera d’un trencament tipogràfic, recurs molt sovintejat per l’autor tant abans com després d’escriure aquest grup d’haikús.

---

<sup>41</sup> GAVALDÀ I ROCA, Josep. *Op. cit.*, p. 19.

Allò que indica és que hi ha un trencament en el pla de l'expressió, i que per tant el que segueix s'ha de llegir des d'un altre punt de vista. En aquest cas concret, aquest ús del guionet es pot explicar pel fet que apareix a principi de vers, i que per tant no hauria estat possible de marcar el canvi de punt de vista amb un trencament tipogràfic.

Cerquem, doncs, una explicació des d'un altre punt de vista. A “Passional al metro (Reflex n.º 1)”, “La femme aux oranges (Reflex n.º 2)” i “Encara el tram”,<sup>42</sup> poemes escrits per Salvat-Papasseit en aquest període, es presenten incidents amorosos que tenen lloc al metro i al tramvia, i no sembla desenraonat suposar que aquesta “vibració” fa el mateix. El tercer vers, per mitjà del guionet que l'introdueix, trasllada la tensió dels dos precedents a l'interior del tramvia i el planteja en altres termes: els de la passió amorosa. Ens trobem ara el subjecte poètic assegut a l'interior del tramvia, en un dia de vent i pluja, observant una noia bella com la d'“Encara el tram”: “Que les cames se't veuen / i la mitja és ben fina; / i tot el tram ets tu.”<sup>43</sup> I el llampec del tram coincideix amb el de la passió del poeta.

Aquesta interpretació, que engloba la que havíem esmentat anteriorment, ens proporciona una resposta més satisfactòria, perquè ens permet explicar tant els elements purament físics del poema —la qüestió del vent, la pluja i el llampec— com els emocionals. De fet, el principi compositiu d'associar elements físics i sentimentals és el que constitueix la base del poema. Aquests dos tipus d'elements són distints: el vent i la pluja no són el subjecte poètic i la noia, ni són l'emoció que senten, però el poeta identifica les correspondències entre ambdós —empro

---

<sup>42</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 110-112.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 112.

conscientment el terme baudelerià— i les exposa a l'haikú. Cal para esment, també, al fet que el llampec del tercer vers no és posterior al vent i la pluja dels dos primers, sinó simultani, perquè Salvat no narra una història, sinó que descriu una imatge estàtica. Així, el temps intern del poema no correspon al dels incidents que s'hi exposen, sinó al de la dicció del poeta.<sup>44</sup>

Finalment, abans de passar a comentar l'haikú següent, apuntem una observació que potser és poc pertinent però que no ens podem estar de fer. Hem vist que “Quin vent que fa” es “resol” fònicament, i semàntica, quan la síl·laba /pe/ de “llampega” dóna la rèplica al substantiu “vent”, que s'associa amb la força masculina. Per tant, l'emoció descrita, com en els altres poemes de l'autor, és la de l'home, i la figura femenina té només el paper d'objecte passiu. L'emoció que omple o transforma el tramvia és únicament la del poeta, i la perspectiva femenina no es manifesta en cap moment, tal com també passa, per exemple, a “Encara el tram”. A les “Vibracions”, ni tampoc en els haikús posteriors de l'autor, no podem parlar mai de fusió entre la sensibilitat masculina i la femenina, per tal com aquesta segona no hi és present, o queda subordinada a la del subjecte poètic masculí.

A continuació comentarem l'altra “vibració” de tema amorós que apareix en el grup de *La Revista*:

El gra sagnós, de magrana  
al teu llavi.

---

<sup>44</sup> A la secció 4.2., sobre la poètica dels haikús salvatians, comentarem detingudament la qüestió del tractament del temps en aquests poemes, que aquí tot just assenyalem.

Oh, el mossec de la meva besada!<sup>45</sup>

Serà interessant de començar el comentari estudiant l'estructura mètrica. Tot i la disposició en tres versos preceptiva de l'haikú, en realitat ens trobem davant de dos versos decasíl·labs no cesurats amb els mateixos accents interns, a les síl·labes quarta i setena. El primer presenta una fractura que provoca, d'una banda, que el mot “magrana” ocupi la posició final del vers, potenciant la rima interna amb “besada”, i, de l'altra, que el sintagma “al teu llavi” es converteixi, visualment, en un vers independent, que queda focalitzat entre els altres dos, més llargs. Cal tenir en compte que aquesta focalització és visual i no mètrica: de fet, podem interpretar que la “a” final de “magrana” fa sinalefa amb l’“al” del segon vers, tal com passa en l'haikú “La pluja rosega el vidre”,<sup>46</sup> que presenta una estructura mètrica semblant i en el qual és indispensable fer aquesta sinalefa perquè l'estructura mètrica sigui coherent. Així, doncs, el mot “llavi” ocupa el centre del poema visualment, cosa que suggereix que també en deu ser el centre des del punt de vista semàntic.

Aquesta fractura tipogràfica també afecta la lectura dels sintagmes dels primers dos versos, tenint amb compte la presència de la coma del primer, que fou eliminada en l'edició de les *Poesies completes*. Aquesta coma impedeix la lectura seguida del primer vers, que és la que suggereix la divisió dels versos: “el gra sagnós de magrana”. El sintagma, llegit així, descriu la sang que ha aparegut al llavi de l'estimada en ser besada per l'amant; aquesta sang, acumulada sota la pell

---

<sup>45</sup> Reproduïm aquest poema amb una coma després de l'adjectiu “sagnós”, tal com apareix a *La Revista* i a la primera edició de *Irradiador del port i les gavines*. Aquesta coma ha estat eliminada en l'edició de les *Poesies completes*. Vegeu la il·lustració 8 i SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 115.

<sup>46</sup> Vegeu el comentari d'aquest poema en aquesta mateixa secció.

del llavi, té la mida i el color d'un gra de magrana. Tanmateix, la coma destorba aquesta lectura i en proposa una altra que ha de passar per alt la divisió dels versos: “magrana al teu llavi”. Els llavis tenen el color de la magrana, i segurament el gust, la qual cosa esperona el desig del poeta de besar-los. A *Proa* apareix una prosa del poeta que conté una imatge també centrada en la magrana:

“amb el vi sempre en fresc i el sobretaula amb ell con un deliqui ric i com una magrana desgranada en robins per la claror del veire”<sup>47</sup>

El context d'aquesta citació és força diferent, però té la mateixa sensualitat que el poema que estem comentant, i hi trobem el mot “robí”, emprat en la poesia clàssica per descriure els llavis de l'estimada. A més, allò que en aquesta prosa és explícit, el plaer de la taula, en el poema s'insinua: el poeta vol “menjar”, “devorar”, els llavis de la seva estimada. Aquesta interpretació també és potenciada per l'adjectiu “sagnós”, que es refereix concretament a “gra” però que té unes connotacions que no costa pas d'associar amb el festí, o devoració, de l'amor.

Podem afirmar que aquests dos primers versos són “objectius” en el sentit que descriuen físicament l'estimada —els llavis amb el xumet— des del punt de vista del subjecte amant; la subjectivitat soterrada que hi ha és inherent a la mirada del subjecte i a la bellesa de l'estimada, i justifica l'exclamació que conté el tercer vers. Aquesta objectivitat o distanciament del jo poètic queda reforçada per la repetició de sons velars i nasals del primer vers (“el gra sagnós, de magrana”), que podem associar amb la reflexió i la introversió que caracteritzen

---

<sup>47</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses. Op. cit.*, p. 67.

l'acte d'observar. El segon vers, que presenta l'element central del poema, és l'únic que no conté cap mena de nota subjectiva ni descriptiva —és purament referencial—, de manera que es troba entre la descripció física del primer i l'esclat emocional del tercer.

Així doncs, el tercer vers expressa, mitjançant una exclamació, l'explosió passional producte del bes. Hi predominen els sons bilabials (“el mossec de la meva besada”), amb els quals s'evoca l'acció de besar. Les dues paraules emprades per descriure el bes, “mossec” i “besada”, recullen les implicacions del primer vers: “besada” rima amb “magrana”, mot que descriu la sensualitat dels llavis i en destaca el caràcter “apetitós”; “mossec” justifica, en primera instància, la sang del llavi de l'estimada, però també reforça la idea del “festí” amorós. Aquest substantiu també té un doble significat que cal no passar per alt: es pot referir a la mossegada que realitza l'amant en besar, però també a la fiblada, dolorosa de tan intensa, del seu desig amorós. És, per tant, el mot que ens fa passar de la descripció “exterior” de la realitat a la descripció “interior” dels sentiments del poeta. L'adjectiu possessiu “meva”, que dóna resposta al “teu” del segon vers, també marca el pas de la visió exterior o física a la interior.

Tenim, per tant, un primer vers que descriu una realitat física, un tercer que en descriu una d'emocional, i un de central, més curt, que fa de nexa d'unió entre totes dues realitats. És interessant intentar relacionar temporalment els versos primer i tercer: quin va abans i quin després? Si partim del fet que l'aparició del gra de sang ha de ser posterior al bes, sembla que el tercer vers ha de ser temporalment anterior al primer. Tanmateix, hem comentat que el primer vers suggereix el desig del poeta d'abocar-se al “festí” o “devoració” amorosa, i



que el tercer vers reproduïx fònicament l'acció de besar i conté els mots “mossec” i “besada”, de manera que és possible interpretar que el tercer vers presenta el bes com a conseqüència del primer. La interpretació més satisfactòria és en espiral: el poeta ha besat l'estimada i, en separar-se'n s'adona de la butllofa de sang que li ha sortit als llavis, la qual cosa el fa adonar de la intensitat de la seva passió i el mou a besar de bell nou, en un cicle que virtualment no té fi.

Nogensmenys, totes aquestes consideracions són, en el fons, innecessàries o poc pertinents: els versos primer i tercer són, de fet, simultanis, perquè presenten la mateixa realitat des de dues perspectives diferents, buscant les afinitats que existeixen entre totes dues. Com passa amb el poema del tramvia que hem comentat anteriorment, el tercer vers no s'ha d'entendre com una conseqüència dels anteriors, sinó com una visió de la mateixa realitat des d'un punt de vista diferent, i no és posterior als altres en la successió d'esdeveniments que exposa el poema, sinó en l'organització del material poètic en la seva forma final de l'haikú.

A *La Revista* del 16 de novembre de 1920 trobem dues “vibracions” en què el tema amorós es combina amb el de la literatura: “Dolça recança” i “Aquesta flor”. El tema amorós és completament aliè a la tradició de l'haikú japonès, però en canvi és un dels més freqüents en la tanka clàssica. És possible que la combinació del tema amorós i el literari d'aquestes “vibracions” estigui inspirada en la poesia de l'època Heian, on és recurrent —totes les relacions amoroses començaven per l'escriptura de poemes, i de vegades consistien

bàsicament en això—, però de fet no cal allunyar-se de la tradició europea per trobar exemples d'aquesta aliança.

Comentem en primer lloc “Dolça recança”:

Dolça recança:  
l'ànima del Poeta  
al teu ventall.<sup>48</sup>

En aquest cas crida l'atenció el fet que el vers que expressa el sentiment és el primer, i no el tercer, com passava en els haikús anteriors. Serà interessant considerar per què passa això.

En el primer vers trobem repetit el so fricatiu palatal sord, el de les dues ces trencades, amb el qual s'expressa fònicament la recança del jo poemàtic. La llangorosa inacció que comporta aquest sentiment és expressada també amb la distribució accentual dels dos primers versos: els accents recauen a les síl·labes primera i darrera de cada vers, creant una sensació d'arrossegament que suggereix moviments lents o absència de moviment. En canvi, el darrer vers, tetrasíl·lab, presenta un ritme binari clar, amb accents a la segona i la quarta síl·labes, i a partir de la segona meitat del vers central es produeix una repetició de sons dentals (“del Poeta / al teu ventall”) que crea un efecte de moviment —el del ventall— que contrasta amb la immobilitat de la primera part del poema. El fet que els dos primers versos siguin femenins i el darrer masculí també potencia aquest efecte.

Una raó per la qual l'expressió explícita del sentiment es troba en el primer vers és precisament perquè la construcció del poema es basa en aquest pas de

---

<sup>48</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 115.

l'estatisme al moviment. Una altra raó és que es refereix no pas al sentiment del poeta, com en els casos anteriors, sinó al de l'estimada, i per tant no tenyeix la totalitat del poema, com passa quan és l'emoció masculina la que es presenta —hem apuntat aquesta qüestió al final del comentari de “Quin vent que fa”—, sinó que solament serveix com a punt de partida de la composició. En aquesta “vibració” trobem dues emocions i actituds no del tot contràries, però que es contraposen: la recança de l'estimada, a qui el poeta no desagrada, i la passió del poeta, que queda associada amb l'agitació del ventall. El cop de ventall amb què acaba el poema, d'una banda tan suggerent, ens deixa en un estat d'incertesa sobre el final de l'escena: potser l'estimada mou el ventall per treure's de sobre l'“ànima del Poeta”, o bé només el seu esguard insistent, per encendre'n més la passió; o potser vol indicar que, tot i el posat d'indiferència, l'estimada voldria lliurar-se al poeta; o potser, encara, que s'hi lliura. No sabem si l'estimada utilitza o no el llenguatge del ventall o si el mou inconscientment, o si l'ús que en fa és el més habitual: ventar-se.

El fet que l'amant masculí sigui presentat a través del substantiu “Poeta” —en majúscules: el detall és important— ens fa relacionar aquest incident amorós amb la literatura. Per a Salvat, el poeta en majúscules, el “poetafuturistacatalà” de què parla en aquesta època,<sup>49</sup> és aquell que és sincer en la seva obra, que la utilitza no per fer floritures i polir versos, sinó per expressar la seva veritat més íntima. I tot i que en els seus textos teòrics no fa referència directa al tema amorós, per al Salvat dels anys vint la reivindicació de la importància del contingut de la literatura ja no fa referència tant a la ideologia obrera, tal com podria haver passat

---

<sup>49</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses. Op. cit.*, p. 81.

en els anys anteriors, sinó més aviat a la temàtica amorosa o, de manera més general, individual.<sup>50</sup> El poema insinua que de la mateixa manera que el ventall i l'ànima del poeta estan en mans de l'estimada, la literatura està en mans de la vida, i totes dues estan íntimament relacionades.

En “Aquesta flor” el mateix tema és tractat de manera força diferent:

Aquesta flor,  
del teu pit al meu llavi,  
flor en el llibre.<sup>51</sup>

Aquí no trobem els jocs fònics que caracteritzen els poemes anteriors, encara que sí l'estructura mètrica 4-/6-/4- de “Quin vent que fa” i “Dolça recança”. En aquest cas, l'organització i l'efecte del poema se centren més aviat en el significat i la disposició de les paraules, i el to és més sentenciós.

Una lectura literal presenta l'estimada donant la flor que duu al pit a l'amant, el qual la besa i la guarda curosament entre les pàgines del llibre, com a present de la seva estimada. Sense forçar gaire la imaginació, però, podem cercar altres interpretacions que enriqueixen aquesta primera lectura: la flor simbolitza el lliurament de la noia —és una referència metonímica al pit—, i allò que acaba dins el llibre no és cap flor, sinó el poema en què el subjecte poètic plasma l'experiència. Així, la flor, que representa la bellesa de la noia, passa per tres estacions diferents: el pit de l'estimada, el llavi de l'amant i el llibre. “Pit” i “flor”

---

<sup>50</sup> Vegeu la nota de la carta que Salvat-Papasseit envià a Torres-Garcia el 18 de juliol de 1920 a SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit. Op. cit.*, p. 68-69.

<sup>51</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 117.

corresponen als dos estadis estàtics, inicial i final, d'aquesta bellesa, mentre que “llavi” en representa el moment de dinamisme. Alhora, aquest “llavi” fa referència tant a l'acte de besar com al de dir el poema, i per tant es projecta tant cap als substantius “pit” —la bellesa física de l'estimada, la seva bellesa inherent— com cap a “llavi” —la bellesa capturada i immortalitzada en el poema—.

La pregunta clau que el poema planteja i que cal respondre és: la “flor en el llibre” és una flor seca, el record d'una cosa que fou bella però que ha deixat de ser, o conserva la bellesa i el sentit?

La progressió flor-pit-llavi-llibre, juntament amb el trencament del ritme del poema que es produeix en el tercer vers, suggereix que, efectivament, la flor ha perdut la vida, que s'ha convertit en el record d'una cosa del passat. Tanmateix, si fem atenció a les dues comes que puntuen el final dels dos primers versos, veurem que el poema es pot dividir en dues parts o eixos tangents: “aquesta flor (...) flor en el llibre” —versos primer i tercer— i “del teu pit al meu llavi” —vers central—. El segon és un eix temporal, no solament perquè fa menció d'estadis successius en el temps, sinó perquè es refereix a accions dels amants —l'encontre amorós—. El primer eix, en canvi, és completament estàtic si el dissociem de l'altre; si hi volguéssim explicitar un verb, hauria de ser “ésser”. Per tant, podem interpretar que la “flor en el llibre” no és una flor seca, el record de quelcom passat, sinó una flor literària, eterna, i que, en conseqüència, la trobada amorosa —la de l'eix central— es produeix, per dir-ho d'alguna manera, en l'interior del fet literari, i que constitueix un camí cap a la immortalitat, cap a la transcendència del temps.<sup>52</sup> L'assemblatge d'aquests dos eixos —un de temporal i un

---

<sup>52</sup> Vegeu el comentari de “Marxa nupcial” a GAVALDÀ I ROCA, Josep. *Op. cit.*, p. 34-36.

d'atemporal, un que correspon al món físic i un altre que el transcendeix—, reflecteix de manera magnífica la poètica de les “Vibracions”, que comentarem a la secció 4.2. d'aquest capítol.

Hem dit que una altra parella de poemes, la formada per “Dins de la nit” i “La pluja rosega el vidre”, es pot descriure com de tema domèstic i quotidià. Començarem analitzant “La pluja rosega el vidre”, que si per la mètrica i organització interna es pot relacionar amb “El gra sagnós de magrana”, pel contingut recorda “Quin vent que fa”:

La pluja rosega el vidre  
glaçat...  
Quantes molles s'hi deixa!<sup>53</sup>

Ens trobem davant d'un poema integrat, mètricament, per un vers decasíl·lab sense cesura i un hexasíl·lab. El decasíl·lab s'ha dividit en dues parts, de manera que el mot final, “glaçat”, passa a constituir, visualment, un vers independent, que ocupa un lloc central en el poema, no sols físicament sinó també semànticament. Cal tenir en compte que, com hem comentat en analitzar “El gra sagnós, de magrana”, a “La pluja” cal comptabilitzar mètricament la darrera síl·laba àtona del primer vers perquè la suma dels dos primers sigui un decasíl·lab, la qual cosa demostra que la fractura entre aquests dos primers versos és visual o tipogràfica i no mètrica.

---

<sup>53</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 116.

“Glaçat”, l’adjectiu que ocupa el lloc central del poema, va seguit d’uns punts suspensius que marquen una mena de pausa interna durant la qual es produeix el trànsit de la mera constatació d’un fenomen meteorològic del primer vers a l’exclamació sensitiva del tercer. El sentiment expressat al final de la composició és conseqüència de l’observació efectuada en els dos primers versos, i l’adjectiu “glaçat” pivota entre els dos perifèrics: es refereix al vidre fred, potser entelat, de la finestra, i també al sentiment que la visió d’aquesta barrera freda provoca en el poeta.

Amb l’afirmació “La pluja rosega el vidre / glaçat...” Salvat-Papasseit evoca la pluja d’un dia fred, potser de primavera. El soroll de la pluja que va caient al vidre entelat de la finestra origina la personificació del verb “rosega”: sembla que la pluja tingui fred i vulgui arrecerar-se a l’habitació, i insisteix llargament —“rosegar” aporta també aquest matís— en la tasca impossible de destruir la barrera transparent que li ho impedeix. Els punts suspensius indiquen un sentiment de llàstima per la pluja que s’esforça en un intent inútil.

El tercer vers presenta l’explosió del sentiment del poeta, que havia quedat suspès al final del segon vers. “Molles” recull magníficament les connotacions de “rosega” i evoca amb gran intensitat l’interior domèstic al qual la pluja no pot accedir. Tanmateix, el pas del segon vers al tercer introdueix també un altre canvi: si el subjecte poemàtic expressa de manera tan intensa el seu sentiment és perquè ja no pensa solament en la pluja que vol entrar, sinó en el seu propi desig de sortir al carrer. S’avorreix a casa en un dia de fred i mal temps; si fes bon temps sortiria i s’espargiria pels carrers de la ciutat, però la seva impaciència xoca amb la constatació indefugible que fa mal temps i cal quedar-se a casa. No trobem aquí

cap “mossec”, cap festí amorós, sinó solament “molles” o recances inútils. Salvat-Papasseit, en aquest poema, no mostra la part positiva de la vida, com és habitual en els seus poemes més populars, sinó la part de la vida que se’ns escapa sense remei.

El jo del poema, per tant, s’identifica amb el sentiment evocat per la pluja que cau insistentment, i si bé la projecció o integració del jo amb l’objecte poètic és característic de l’haikú clàssic i la poesia japonesa en general,<sup>54</sup> en aquest cas podem pensar en un referent japonès força més concret: les tankes clàssiques situades en l’estació plujosa, en què els lleures dels cortesans, i les trobades amoroses, esdevenen impossibles a causa de la pluja que no deixa de caure.

“Dins de la casa” comparteix amb “La pluja rosega el vidre” l’escenari domèstic, encara que l’estructura mètrica és la de tetrasíl·labs i hexasíl·labs que ja hem trobat en altres poemes:

Dins de la nit  
alegria en la casa.  
Tot és la por.<sup>55</sup>

Aquest és, potser, el poema de Salvat-Papasseit on més fàcilment podem emprar el concepte de comparació interna<sup>56</sup> per descriure’n l’estructura retòrica. Cadascun dels versos presenta un element diferent (“nit”, “casa” i “por”) que es contraposa als altres. Cadascun, també, presenta una “coloració” diferent, definida pels sons

---

<sup>54</sup> BLYTH, R. H. *Haiku. Volum I*. Tòquio: Hokuseido, 1981, p. 158-160.

<sup>55</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 116.

<sup>56</sup> RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 74-76.



vocàlics que hi tenen més pes: la “i” al primer vers, les vocals anteriors al segon, la “o” al tercer. Cada so es relaciona amb el contingut del vers i en potencia l’efecte.

Els dos primers versos exposen els dos elements de la comparació interna, enunciada de manera gairebé explícita. La “nit” es contraposa a “casa”, que s’associa amb el substantiu “alegria”. La nit és fosca, potser freda, inhòspita, mentre que la casa té llum i escalfor. L’edifici és vist des de fora, des del mateix punt de vista que el de la pluja del poema anterior, la qual cosa potencia el sentiment de nostàlgia envers el benestar de la llar. La preposició “dins” del primer vers també recalca la noció que la nit és vasta, indefinida, mentre que la casa és solament un punt de llum minúscul dins d’aquesta vastitud.

Els dos primers versos estableixen molt clarament la comparació interna; del tercer vers n’esperaríem una mena de síntesi o fusió dels dos elements. Tanmateix, en una primera lectura, ens decep: “tot és la por” sembla referir-se només a la nit del primer vers. El sentiment de la “por” l’associaríem, en principi, amb la nit, i el “tot” sembla suggerir que de la mateixa manera que la “nit” envolta la casa, la “por” ho engloba tot. En aquesta línia podríem pensar que s’ha volgut fer referència a la inseguretats inherent a tota felicitat, a la por de perdre allò que estimem. No obstant això, aquesta lectura resulta poc satisfactòria des del punt de vista de la construcció del poema.

Hi ha una lectura més plausible, que descobrirem relacionant aquesta “vibració” amb la resta, especialment amb les dues que encara no hem comentat i que se centren en la figura de l’esposa verge. En primer lloc, ens podem preguntar quina mena d’alegria és exactament aquesta a què fa referència el poema. Llegint

poemes com “Cada mot de l’esposa, una rosa”, o, amb més claredat, “Acota el cap dins la porxada de verd” i “Ara el cel és tot blau dins el matí”, veurem que, molt possiblement, fa referència a l’alegria de l’esposa en la nit de noces, la primera que passa a la casa. Aquesta alegria, per tant, es relaciona tant amb la “nit” com amb la “casa” i, per intensa que sigui, també està tenyida de por. Per tant, si “dins” de la nit teníem la casa plena d’alegria, “dins” de l’alegria també trobem la por que associarem doblement amb la nit, pel fet que la nit és l’hora de l’amor i pel sentiment d’inseguretat que provoca. “Tot”, per tant, no fa referència a les proporcions dels elements que apareixen al poema —la vastitud de la nit i la petitesa de la casa—, sinó que remarca que aquests elements estan íntimament relacionats i són indivisibles: si l’alegria dels amants és tan gran, és en part a causa de la por que s’amaga al seu cor, i a la inversa.

Els dos poemes publicats a *La Revista* del 16 de març de 1920 que queden per analitzar són “Cada mot de l’esposa, una rosa” i “Què són fets els estels-oronells”. Com ja hem comentat, aquests dos poemes es relacionen directament amb tres més que van ser inclosos dins el conjunt de les “Vibracions” a *L’irradiador del port i les gavines* perquè comparteixen el mateix motiu poètic: el de la “promesa donzella”.

Aquests dos poemes es distingeixen de les “vibracions” que hem comentat fins ara pel tema —a banda, fins a cert punt, de “Dins de la nit”— i per l’estructura mètrica: tots dos fa servir l’esquema 9a/6-/9a —rima assonant— i en tots els versos els accents recauen a les síl·labes tercera, sisena i, en els eneasil·labs, novena, de manera que el ritme és sempre ternari. Hi trobem també

un ús del guionet diferent del de “Quin vent que fa”: Salvat-Papasseit l’empra aquí per fusionar dos substantius en un de sol (“sardana-cinyell” i “estels-oronells”), creant una mena de “mots pivot” que incorporen tots els matisos i les relacions semàntiques dels dos elements lèxics.

“Què són fets els estels-oronells” resulta més fàcilment comprensible, perquè és més explícit i pren la forma d’una endevinalla que inclou la resposta:

¿Què són fets els estels-oronells  
despenjats cada dia?  
En els ulls de les verges, estels.<sup>57</sup>

En primer lloc, caldrà escatir a què fa referència el poeta en preguntar sobre aquests “estels-oronells”, fent ús, per cert, d’una estructura gramatical francesa i no pas catalana. “Oronells” recalca la idea de moviment dels estels, i per tant fa pensar en les estrelles fugaces. Tanmateix, si tenim en compte que al mateix poema hi ha el mot “verge”, ens caldrà pensar en l’estel de Nadal, que va sortir al cel en néixer Jesús d’una dona verge, i que també apareix a *L’irradiador del port i les gavines*, dibuixada al poema “Els tres reis de l’orient” i a la portada del llibre, damunt del títol.

Nogensmenys, el poeta fa referència a aquest estel en plural, i deixa clar que la seva desaparició —i, per tant, aparició— no és un fet insòlit, que s’hagi produït una sola vegada en la història, sinó que es produeix “cada dia”. És a dir, el poema afirma que el fet que una noia verge infanti és un fet habitual, quotidià. L’ús del mot “despenjar”, aplicat a la desaparició d’aquests estels figurats, fa

---

<sup>57</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 117. El signe que obre la interrogació no apareix a *La Revista* ni a la primera edició de *L’irradiador del port i les gavines*.

pensar més aviat en l'acte de despenjar l'estrella de Nadal del pessebre, i evoca l'ambient domèstic i, indirectament, la il·lusió dels infants durant les festes de Nadal i el dia dels Reis, les festes catòliques més centrades en els nens.

“Despenjar” apunta un matís de significat negatiu que planteja una altra qüestió: la pèrdua de la virginitat, s'ha de considerar una pèrdua irreparable? O podem interpretar que aquestes orenetes que han desaparegut tornaran la primavera que ve —aquí sembla impossible no recordar el famós poema de Bécquer—, de la mateixa manera que l'any vinent tornarem a penjar l'estrella del pessebre? El moment de goig nocturn que comporta la pèrdua de la virginitat s'ha de considerar un fet negatiu o irreparable, o simplement una part de la vida mateixa?

La resposta la trobem al tercer vers: “En els ulls de les verges, estels.” Després de la primera nit que l'estimada ha passat amb l'espòs, la il·lusió d'assolir el gaudi de l'amor, representat en aquest poema i en d'altres de l'autor per la imatge de les estrelles, ha passat als seus ulls, brillants d'emoció i felicitat. Les orenetes, per tant, no han desaparegut, sinó que han passat a una altra mena de cel: el dels ulls de l'estimada.

L'essencial, però, és l'afirmació que la noia continua sent verge després de la nit de noces —el tercer vers fa referència al matí després d'aquesta primera nit—, i que per tant cal dissipar qualsevol ombra de melangia que s'hagi insinuat en els primers versos. Aquell desig inefable de la noia enamorada ha canviat completament d'àmbit, i ha passat a formar part de la vida diària dels esposos. Podem trobar en la prosa de Salvat-Papasseit afirmacions que recolzen aquesta afirmació i expliquen la composició de les cinc “vibracions” —les dues

aparegudes a *La Revista* i les tres incorporades a *L'irradiador del port i les gavines*— referides a la “promesa donzella”:

Quelcom de literatura: Dona que és fecundada en l'abraç primer —en son tracte primer amb viril mascle—, son fill és fill de verge. Hi ha homes que, si ho sabien, podrien nomenar-se fills de verge.<sup>58</sup>

Perquè jo pugui creure que la mare de Crist tant com fou santa dona fou d'honestes costums, necessito pensar que deixà de ser verge en infantar-lo. No puc imaginar-me-la amagant un pecat on no existeix pecat.<sup>59</sup>

Aquest segueix essent un país salvatge. Mireu si no: les dones, encara tenen l'honra a l'entreuix...<sup>60</sup>

Aquestes afirmacions formen part dels “Mots-propis” que Salvat-Papasseit havia anat publicant a *Un enemic del poble*, i són essencials tant per a la lectura de les “vibracions” centrades en el tema de la “promesa donzella” com de la poesia amorosa posterior de Salvat, tant lliure dels remordiments i prejudicis habituals de la seva època. Més endavant, en comentar la influència de Diego Ruiz sobre Salvat-Papasseit, tornarem a aquest punt més en profunditat.

---

<sup>58</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses*. *Op. cit.*, p. 24.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 26

<sup>60</sup> *Ibidem*.

“Cada mot de l’esposa, una rosa” presenta exactament la mateixa estructura mètrica que el poema que acabem de comentar, però el contingut és més proper al de “Dins de la casa”:

Cada mot de l’esposa, una rosa

tota balba de flames:

la sardana-cinyell de l’esposa.<sup>61</sup>

Hi trobem una sèrie de dualitats (“balba de flames”, “sardana-cinyell”, els pètals i les espines de la “rosa”) que evoquen el sentiment de la noia que, enamorada, s’acaba de casar i afronta amb desig però alhora amb por la nit de noces. Cada mot que l’esposa dirigeix al seu marit-amant expressa alhora el desig d’acostar-se-li i de rebutjar-lo, de gaudir del plaer amorós sense haver de passar, però, pel dolor que comporta; aquest plaer dolorós és evocat per la imatge estereotipada de la rosa. La rosa que l’esposa lliura al marit, cada paraula que li dirigeix, és una rosa amb espines, un acostament ple de reserva defensiva.

El primer vers fa referència a l’ambigüitat dels mots de l’esposa; el tercer, a la dels gestos. El vers central és ocupat pel remolí semàntic “tota balba de flames” que complementa, sintàcticament, el substantiu “rosa”, però que explica, de fet, el sentiment de l’esposa. “Flames” fa referència a la passió amorosa, tot evocant la part dolorosa que pot tenir la trobada amb l’amant. “Balba” també es refereix al sentiment amorós, però emfasitza uns altres aspectes: el seu significat bascula entre els dos substantius “rosa” i “flames” i les implicacions respectives,

---

<sup>61</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 116.

tant físiques —la noia és jove i suau, i està “encesa” de passió— com emocionals —l’actitud apassionada es resol en el lliurament a l’amant—.

El tercer vers descriu, hem dit, els moviments físics de l’estimada, i ho fa amb un mot complex, creat per aposició de dos substantius mitjançant un guionet, que recull la dualitat acció-inacció que plantegen els dos versos anteriors del poema. Com passava amb els “estels-oronells” del poema anterior, tots dos substantius es refereixen a la mateixa realitat objectiva (en aquest cas, l’abraçada de la noia), però mentre que un emfasitza la idea de moviment (“sardana”), l’altre destaca la d’estatisme (“cinyell”). “Sardana” ens presenta un moviment compartit, com el d’una dansa: l’abraçada dels amants; “cinyell” suggereix que l’esposa s’aferra al marit a causa de la por que sent, potser amb el desig de no anar més enllà. “Cinyell” també suggereix la unió íntima dels esposos en l’abraçada, com si cadascun d’ells s’hagués convertit en un cinyell de l’altre.

Les vuit “Vibracions” publicades a *La Revista* el 16 de novembre de 1920 defineixen un model poètic força precís que estudiarem amb deteniment a la secció 4.2. d’aquest treball. El comentari d’aquests poemes ens servirà de referència per al dels haikús salvatians posteriors, que fem a continuació, però en aquests poemes posteriors hi trobem també diferències evidents amb el primer nucli de les “Vibracions”. L’evolució de Salvat-Papasseit en els pocs anys que es dedicà a la poesia fou molt marcada, i aquesta evolució queda perfectament reflectida en els seus haikús. Ja a les mateixes “vibracions” incloses a *L’irradiador del port i les gavines*, escrites al mateix temps o bé pocs mesos

després de les primeres, queda ben palesa la inquietud que regí l'evolució literària de l'autor.

#### 4.1.2. Les “Vibracions” afegides a *L'irradiador del port i les gavines*

Dels sis poemes inclosos a les “Vibracions” al volum *L'irradiador del port i les gavines* que no apareixien a les pàgines de *La Revista*, tres (“Acota el cap endins la porxada de verd”, “A aquella estrella nua tan a prop de la lluna” i “Ara el cel és tot blau dins el matí”) tracten el tema de l'esposa verge, dos tenen un to popular (“Bru mariner d'amor” i “Mocadoret al coll”) i un (“Volves de zèfir”) recorda força la dicció de la tanka clàssica japonesa i la d'alguns haikús de Josep Maria Junoy.

Ja hem comentat que el contingut dels tres poemes sobre l'esposa verge és fonamentalment el mateix que el de “Cada mot de l'esposa, una rosa” i “¿Què són fets els estels-oronells”; el que se n'aparta més és “A aquella estrella nua tan a prop de la lluna”, que no descriu la felicitat de l'esposa després de la nit de noces, sinó el desig d'unió amb l'amant. D'aquests poemes comentarem els aspectes nous que considerem més rellevants.

En primer lloc, crida l'atenció l'extensió dels poemes. “Acota el cap” empra tres alexandrins i és l'haikú més llarg escrit per Salvat-Papasseit, “Ara el cel” utilitza tres decasíl·labs no cesurats i “A aquella estrella nua” està format per dos alexandrins i un hexasíl·lab. El total de síl·labes de cada composició està força



allunyat de les disset prescriptives de l'haikú clàssic, i també de les “vibracions” anteriors del poeta, especialment de les integrades per dos versos de quatre síl·labes i un de sis.

Juntament amb aquesta ampliació discursiva trobem una menor densitat de dicció. En els haikús comentats fins ara hi havia sovint mots que es desdoblaven semànticament, generant diversos significats que interactuaven entre ells. Aquí la dicció és més lineal. Així, per exemple, “A aquella estrella nua” pren la forma d’una narració de to gairebé popular, i “Acota el cap” també insinua un fil narratiu. Aquesta linealitat substitueix els canvis de punt de vista que articulaven els haikús anteriors, i que aquí trobem utilitzats de manera més circumscrita. En aquests poemes, aquestes modulacions del punt de vista són explicitades per una factura tipogràfica en el darrer vers a “Acota el cap” i “A aquella estrella nua” i per l’ús d’un guió al vers central d’“Ara el cel”. L’efecte de transició, o modulació, d’aquestes fractures tipogràfiques i del guionet és reforçada, o interrogada, per l’ús de la rima, que té una presència força més evident en aquests poemes que en els apareguts a *La Revista*.

Vegem la funció de la fractura tipogràfica a “Acota el cap”:

Acota el cap endins la porxada de verd,  
als tarongers florits, la promesa donzella:  
una alosa destria la blancor  
dins el verd.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> *Ibidem*.

La unió dels amants en la nit de noces s'ha descrit amb la imatge de la donzella —verge perquè és blanca com la tarongina— entrant en un camp de tarongers florits —la florida dels tarongers es pot llegir com un símbol de la fecunditat de la noia—. Els dos primers versos descriuen aquesta escena i acaben en dos punts que plantegen, implícitament, l'interrogant que ja hem vist a “Cada mot de l'esposa, una rosa” i de “Què són fets els estels-oronells”, poemes amb la mateixa estructura de pregunta-resposta: ha perdut la noia, juntament amb la virginitat, la puresa?

És l'alosa, l'ocell de bon averany que canta al matí —al matí que segueix a la nit de noces— qui ens ho diu: la mirada innocent i aèria de l'ocell és capaç de distingir la blancor de la donzella, la seva puresa, dins del verd fecund dels arbres. L'estimada continua sent pura perquè la pèrdua de la virginitat dóna pas a la plenitud de l'amor i a la fecunditat: el fill que infantarà serà un “fill de verge”.<sup>63</sup>

Què assenyala, doncs, la fractura tipogràfica del tercer vers? El mot “alosa” introduïa ja un canvi del punt de vista: passàvem de caminar sota el brancatge acompanyant els amants a veure'ls des del cel, com l'ocell. La fractura tipogràfica de “dins el verd” introdueix una nova transició, la definitiva: el sintagma que queda focalitzat introdueix la paradoxa sobre la qual es construeix el poema —la noia és pura tot i no ser verge, precisament perquè és fèrtil— i obliga a rellegir el poema en clau simbòlica.

El guionet d'“Ara el cel” marca una transició molt similar:

Ara el cel és tot blau dins el matí

Només un petit núvol blanc —molt blanc:

---

<sup>63</sup> Vegeu la nota 58 d'aquest capítol.

una verge s'ha deixat el coixí.<sup>64</sup>

Abans del guionet se'ns descriu el contrast entre el cel blau i un petit núvol blanc. L'adverbi “ara” amb què comença el poema suggereix que aquesta situació segueix a una altra d'anterior i diferent, que s'ha d'haver produït durant la nit, perquè “ara” ens trobem “dins el matí”.

El guió introdueix la resposta a l'interrogant que planteja la blancor extraordinària del núvol, i l'adverbi intensificador “molt” suggereix que passem a considerar aquesta blancor en un nivell nou, més profund: el blanc passa a ser el de la puresa intacta de la noia que ha perdut la virginitat en trobar-se amb l'amant.

En aquest poema cal tenir en compte que “núvol” i “coixí” apareixen com a elements independents, i que són posats en relació pel discurs poètic, mentre que en les “vibracions” anteriors el poeta tendia a presentar les dualitats de significats mitjançant un sol substantiu o un substantiu compost que projectava la seva càrrega semàntica vers els diferents plans de significat, recordant l'ús dels mots pivots de la tanka japonesa clàssica. Quan hem dit que aquests tres haikús que estem comentant no tenen la mateixa densitat de dicció que els precedents, és això a què ens referíem: adopten una forma més narrativa, més accessible en una primera lectura, més musical, i anuncien, en aquest sentit, els haikús de to popular que Salvat-Papasseit escriví més tard.

Aquesta tendència arriba a la màxima expressió amb “A aquella estrella nua”, que recorda els romanços populars:

---

<sup>64</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 118. A les *Poesies completes* s'ha afegit un punt al final del primer vers. Nosaltres l'eliminem perquè no és present a la primera edició de *L'irradiador del port i les gavines*, per bé que és molt possible que aquesta omisió sigui deguda a un error tipogràfic.

A aquella estrella nua tan a prop de la lluna

li servo un gran amor

car volia escapar-se

i la vigilen molt.<sup>65</sup>

En aquest cas, la noia de poema no és la que ja s'ha unit amb el seu amant, sinó la que vol fer-ho però no pot a causa de les convencions socials. El segon hemistiqui del darrer vers, separat tipogràficament de la resta del poema, presenta, tot i mantenint una gran ambigüitat, el desenllaç de la història dels amants que senten un amor impossible; la rima contundent d'aquest hemistiqui reforça aquesta sensació de conclusió de la història. Per explicar la introducció de la fractura tipogràfica amb alguna altra raó, a banda d'aquesta de presentació del final de la història, podríem comentar que el darrer hemistiqui introdueix, a través de l'ús de la tercera persona del plural, la societat, “els altres”, que són els que s'oposen a la trobada íntima dels dos amants del poema. En aquesta composició també crida l'atenció la presència d'una imatgeria marcadament modernista —“romàntica”, que dirien pejorativament els noucentistes—.

“Bru mariner d'amor” i “Mocadoret al coll” exploten la línia narrativa i de to més popular apuntada en “A aquella estrella nua”. La dicció esdevé més clara i musical. Tal com passava en la sèrie de poemes dedicats a la figura de l'esposa verge, el tercer vers, més que no pas una ampliació de la matèria poètica o un canvi de punt de vista, aporta una resposta de caràcter sentimental a la imatge presentada en els dos primers versos, de manera que el poema, sobretot en el cas

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 117.

de “Bru mariner d’amor”, produeix una sensació de conclusió més evident que les “Vibracions” de *La Revista*. La rima masculina dels versos primer i tercer, en contrast amb la femenina del vers central, lliga també l’estructura de versos hexasíl·labs i contribueix a potenciar l’efecte de conclusió del poema.

Parlem de línia narrativa, però de fet cap dels dos poemes no té verb principal que relligui el conjunt. Tant “Mocadoret al coll” com “Bru mariner d’amor” presenten, com els poemes comentats fins ara, una imatge estàtica, però a diferència dels haikús anteriors no hi trobem canvis de punt de vista que creïn sensació de moviment. Tanmateix, aquest estatisme està carregat de possibilitats, és fecund gràcies al sentiment amorós que l’habita. El que Salvat hi descriu és, sobretot, l’amor que senten els dos personatges masculins, però ho fa per mitjà d’imatges visuals que insinuen les accions que, resultat d’aquest sentiment, ja s’han produït o es produiran més endavant. A “Bru mariner d’amor”, el posat estàtic però alhora exultant del mariner suggereix que, en el seu viatge, el personatge transcendeix el temps i esdevé una figura intemporal, eterna:

Bru mariner d’amor  
de peu dret a la proa:  
quina noia no el vol!<sup>66</sup>

No ens sembla agosarat formular la hipòtesi que aquest haikú fou escrit amb la idea d’incloure’l al primer número de la revista *Proa*, tot i que finalment Salvat-Papasseit preferí d’incloure-hi el cal·ligrama “Les formigues”. Aquest “mariner d’amor”, que apareixerà com a mariner o com a corsari en força poemes de

---

<sup>66</sup> *Ibíd.*, p. 118.

*L'irradiador* i dels llibres següents (“Els tres reis d’Orient”, “Posta”, “Aquell vell mariner”, “Damunt mon vaixell”...),<sup>67</sup> es converteix en una figura mítica per a l’autor en aquesta època.<sup>68</sup>

El mariner del poema pot posar-se orgullosament dret a la proa del vaixell —cal tenir en compte que el mot “proa” coincideix amb l’únic final de vers femení del poema, creant una sensació d’obertura, de desenvolupament posterior— perquè no amaga allò que és, la seva realitat íntima: un mariner d’amor. Si l’adjectiu “bru” evoca les llargues hores que el mariner ha estat al timó del vaixell, també insinua el secret amb què, de nit, ha visitat les noies que ha estimat, i tot això el mariner ho mostra a la llum del dia, sense cap vergonya. A partir de *L'irradiador* i, sobretot, a *El poema de la rosa als llavis*, Salvat reivindicarà la mateixa actitud franca —“avantguardista”, segons el seu punt de vista— d’exposar els sentiments més íntims. De fet, la claredat i la intensitat del poema, que transposen l’actitud del personatge masculí, fan pensar que en realitat es tracta d’un manifest poètic, i la seva construcció recorda força la dels poemes que encapçalaran els llibres següents del poeta, especialment *La gesta dels estels* i *Les conspiracions*, en els quals el tema central del poemari és presentat en només tres versos.

“Mocadoret al coll”, en canvi, recorda més les “vibracions” anteriors de Salvat-Papasseit, perquè hi trobem un apunt de joc conceptual i una referència evident, tot i que una xic indirecta, als sentiments del personatge protagonista:

Mocadoret al coll,

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 108, 122, 136, 140.

<sup>68</sup> Comentem el possible origen d’aquest mite en la secció 4.2.1. d’aquest treball.

vermellet, de les festes.

Les sagetes al cor.<sup>69</sup>

Si “Bru mariner d’amor” presentava la figura del corsari, aquest haikú presenta la del “lladre cor-robador”, que retrobarem a “Si n’era un lladre” de *La rosa als llavis* i en altres composicions posteriors de Salvat-Papasseit. Aquest personatge és evocat per mitjà del mocador “vermellet de les festes”, que fa pensar immediatament en una cançó popular catalana, “La cançó del lladre”:

Quan jo n’era petitet  
festejava i presumia,  
espardenya blanca al peu  
i mocador a la falsia.

(...)

Quan he tingut prou diners,  
he robat també una nina:  
l’he robada amb falsedat,  
dient que m’hi casaria.  
La culpa, no la tinc jo  
ni ella tampoc la tenia,  
jo m’hi volia casar  
i sos pares no ho volien.

(...)<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 118.

<sup>70</sup> AMADES, Joan. *Folklore de Catalunya. Volum II. Cançoner. Cançons, refranys, endevinalles.* Barcelona: Selecta, 1982, p. 631.

El lladre salvatià, com el corsari, viu l'amor obertament, sense sotmetre's a les convencions socials: és també un heroi avançat a la moral de l'època, que "roba" cors a les noies, encara que, suposem, amb una actitud ben diferent a la de dom Joan.

El poema es basa en el contrast entre el primer vers i el tercer, que tenen la mateixa estructura gramatical però que presenten, respectivament, un element físic i un d'emocional del lladre: duu un mocador al coll (primer vers) i està enamorat (tercer). El dos mots amb càrrega semàntica del vers central, "vermellet" i "festes", es projecten tant sobre l'anterior com sobre el posterior. En primera instància, "vermellet" sembla referir-se exclusivament al "mocadoret", indicant, com en la "Cançó del lladre", que el d'aquest color és el reservat per als dies de festa. Tanmateix, hi ha una altra lectura possible, que expandeix el significat i la força del poema: "vermellet" es pot referir, també, al "coll" del personatge, enrogit per les "festes" o carícies que ha rebut de l'estimada. Per tant, el mocador que duu al coll té la funció de dissimular les marques que té a la pell. I si el coll està enrogit per les carícies, el cor ho està per la passió amorosa.

A més, la similitud fonètica entre "coll" i "cor" fusiona els aspectes físics i sentimentals de l'amor i suggereix que ambdós són indivisibles; de fet, en la poesia de Salvat el vessant sensual de l'amor sempre hi és present —la màxima expressió n'és *El poema de la rosa als llavis*—, i el poeta afirma explícitament que parlar de sexe no és fer pornografia:

La pornografia no existeix. Qualsevolga que sigui la manifestació estampada o escrita de l'acte de la carn, àdhuc exagerada, és digna i veritable. El que existeix, si a cas, és una societat encallada i sotmesa d'immorals i covards. Ningú que



hagi mamat de llet de mare o de dona, qualque dona que sigui, no pot avergonyir-se de veure unes mamelles formoses i opulents.<sup>71</sup>

El corsari i el lladre de Salvat-Papasseit, abocats al gaudi de l'amor sensual, són herois als ulls del seu creador perquè tenen una visió neta, desacomplexada, de l'amor i del sexe, tot i que és això el que els converteix en figures asocials, en conflicte amb la societat establerta i els valors imperants. És indubtable que el poeta sentia una atracció especial per aquestes figures de la literatura popular tan allunyades de si mateix,<sup>72</sup> i que potser per motius autobiogràfics —el seu pare havia estat carboner en un vaixell i havia mort en alta mar— tenia una imatge idealitzada dels mariners,<sup>73</sup> però, com ja hem comentat, l'aparició d'aquests personatges no és purament anecdòtica, sinó que respon a uns principis programàtics dins del projecte poètic de l'autor.

“Volves de zèfir” ocupa un lloc a part dins del conjunt de les “Vibracions” de *L'irradiador del port i les gavines*:

Volves de zèfir  
sonorants ones verdes:  
la Primavera.<sup>74</sup>

Enric Balaguer destaca l'orientalisme d'aquest haikú per la força pictòrica i la indicació estacional, obligatòria en l'haikú clàssic japonès.<sup>75</sup> Un haikú japonès

---

<sup>71</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses*. Op. cit., p. 29.

<sup>72</sup> TEIXIDOR, Joan. “Joan Salvat-Papasseit”. *Cinc poetes*. Barcelona: Destino, 1969, p. 55.

<sup>73</sup> GARCÉS, Tomàs. “Esbós per a una biografia de Joan Salvat-Papasseit”. *Sobre Salvat-Papasseit i altres escrits*. Barcelona: Selecta, 1972, p. 6-7.

<sup>74</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes*. Op. cit., 117.

difícilment faria referència a una estació a través del seu nom —l’habitual és esmentar elements propis de l’estació sense anomenar-la—, però és cert que la referència a un moment molt precís de l’any, el del pas de l’hivern a la primavera, és molt afí a les dels haikús clàssics. A més, la potent sinestèsia “sonorants ones verdes” i l’absència dels elements amorosos que trobem en pràcticament tots els poemes de Salvat contribueix a acostar aquesta “vibració” als referents japonesos.

De fet, podem considerar aquest haikú una versió de la tanka que ocupa el primer lloc dins del recull clàssic japonès *Hyakunin isshu*, en què el poeta, l’emperador Kôkô, explica que ha sortit als camps a collir brots tendres —seguint una tradició anyal de l’època— i que es posa a nevar:

C’est pour toi  
Que j’entre dans les champs du printemps  
Pour cueillir les jeunes plantes,  
Cependant que la neige tombe  
Sur les manches de mes vêtements.<sup>76</sup>

Els dos primers versos de “Volves de zèfir” formen una seqüència en què els diversos elements, que fan referència a l’hivern i a la primavera, contrasten i alhora relacionen els seus significats. Els elements extrems de la cadena, “volves” —de neu, s’entén— i “verdes”, identifiquen, respectivament, les estacions enfrontades, l’hivern i la primavera, però alhora queden estretament lligades per la semblança fònica i pel fet que “verdes” pot complementar “volves”: la seqüència

---

<sup>75</sup> BALAGUER, Enric. *Ressonàncies orientals. Budisme, taoisme i literatura. Op. cit.*, p. 84.

<sup>76</sup> REVON, Michel. *Op. cit.*, p. 631.

dels dos primers versos es pot resumir en “volves verdes” sense perdre el significat essencial.

“Zèfir” es pot relacionar amb l’hivern per dues raons: en primer lloc, perquè en aquest cas és un vent fred —complementa el substantiu “volves”—; en segon lloc, perquè és un vent de ponent, la qual cosa suggereix la idea d’acabament, de final, com el de l’hivern en el poema. “Zèfir” també assumeix la nota tàctil, de fredor, de “volves” i la fusiona, per al·literació —més efectiva si ens permetem de suposar que Salvat pronunciava aquest substantiu amb una essa sorda, a la castellana—, amb la sensació auditiva de l’adjectiu següent, “sonorants”. Aquest adjectiu, al seu torn, es refereix al substantiu “ones”, que recull la nota acústica de “sonorants” i la pictòrica del “verdes” següents: paradoxalment, el vent glaçat de l’hivern és el que fa onejar l’herba o els camps de blat o ordi encara verd, anunciant la primavera.

La primavera és presentada com una força impetuosa que lluita per esclatar; potser és per aquest motiu que el nom de l’estació és escrit en majúscula al tercer vers: “Primavera” no té solament la funció de situar l’escena dins del curs de l’any, sinó d’indicar quina de les dues estacions és la que triomfa, culminant la progressió que en els dos primers versos ens feia passar gradualment del substantiu “volves” a l’adjectiu “verdes”. La majúscula suggereix que el triomf de la primavera no és el del calendari, sinó el de les forces de la naturalesa.

A diferència dels altres haikús salvatians que hem comentat fins ara, el tema amorós és absent a “Volves de zèfir”. Podem considerar que Salvat pensava en la tanka de l'emperador Kôkô que hem citat en escriure aquesta “vibració”, i que la passió amorosa hi és implícita, o bé que la irrupció de la primavera en

l'escenari encara hivernal és una imatge de la irrupció de l'amor en els cossos dels amants. Tanmateix, el que crida més l'atenció és la similitud amb el tipus d'escriptura d'haikús de Josep Maria Junoy: de fet, “Volves de zèfir” té tot l'aire de ser un exercici d'escriptura poètica —un exercici molt reeixit, cal dir-ho—. L'excel·lència d'aquest haikú dins del conjunt de les “Vibracions” i la semblança amb els poemes d'*Amour et Paysage* fan molt plausible la hipòtesi que sigui el resultat de les converses sobre la forma de l'haikú que Salvat-Papasseit va mantenir amb Junoy durant el procés d'edició de *Poemes i Cal·ligrames*.

#### 4.1.3. L'haikú cal·ligramàtic de *Proa*

La revista *Proa*, de la qual només sortiren dos números,<sup>77</sup> fou un projecte important per a Salvat-Papasseit, com ho havia estat anteriorment la publicació de l'únic número d'*Arc Voltaic*.<sup>78</sup> Si a *Arc Voltaic*, el 1918, el poeta es presentava a sí mateix i al seu grup de col·laboradors —Torres-Garcia, Barrades i Miró— com a representants de l'art d'avantguarda, *Proa*, del 1921, és un esforç per superar la dicotomia entre art clàssic i art d'avantguarda i definir una posició estètica personal. El referent teòric d'*Arc Voltaic* era l'article “Art-evolució” de Torres-Garcia, que s'hi incloïa en traducció francesa i italiana —les llengües vehiculars de les avantguardes de més pes—; el de *Proa*, implícitament, el manifest *Contra*

---

<sup>77</sup> *Proa*. Barcelona, núm. 0 (gener 1921); bis (desembre 1921).

<sup>78</sup> *Arc Voltaic*. Barcelona, núm. 1 (febrer 1920).

*els poetes en minúscula* —tot i el subtítol “Primer manifest català futurista”—,<sup>79</sup> que Salvat havia donat a conèixer el juliol de 1920.

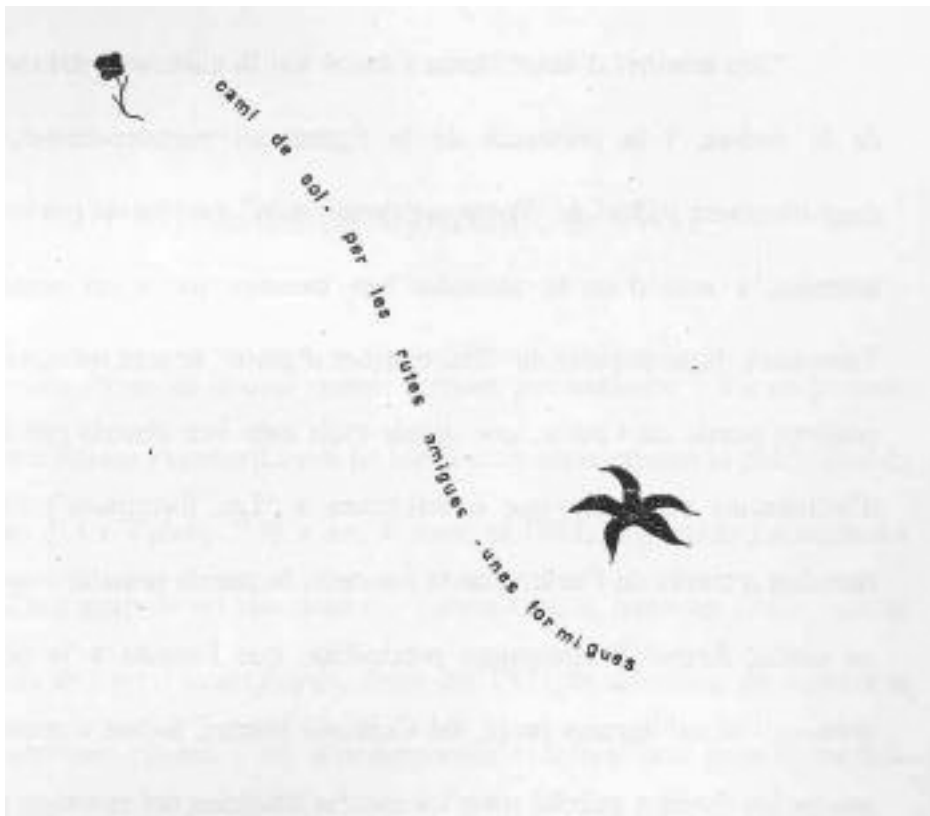
En aconseguir treure al carrer la revista que havia de fer pública la seva nova actitud estètica, doncs, cal suposar que Salvat devia donar molta importància a la qüestió de quin poema seu hi incloïa, perquè aquest poema havia de ser una bona mostra de la seva nova manera de fer. En comentar “Bru mariner d’amor” hem formulat la hipòtesi que aquest haikú fou escrit per a *Proa*, però que finalment la composició escollida fou el cal·ligrama “Les formigues”.

“Bru mariner d’amor” tenia a favor seu la utilització del mot “proa”, títol de la revista, i la presència de la figura del mariner-corsari, que encarna magníficament l’ideal de “Poeta amb majúscula” que Salvat reivindica en aquest moment, a més d’un to abrandat ben escaient per a un manifest futurista. Tanmateix, el to popular de “Bru mariner d’amor” només reflecteix una part del projecte poètic de l’autor, que queda molt més ben descrit per la multiplicitat d’influències estètiques que cristal·litzen a “Les formigues”: l’haikú japonès introduït a través de l’avantguarda francesa, la poesia popular —per bé que amb un acabat formal lleugerament preciosista, que l’acosta a la de tradició més culta—, i el cal·ligrama propi del Cubisme literari. Salvat s’apunta amb un sol poema brevíssim a gairebé totes les escoles literàries del moment; si hi ha alguna cosa que crida l’atenció, és precisament el poc “Futurisme” —en el sentit avantguardista ortodox— de la composició.

---

<sup>79</sup> Comentem aquest ús de l’adjectiu “futurista” a *Contra els poetes en minúscula* a la secció 4.2.1., en relació amb les idees de Diego Ruiz.

“Les formigues”<sup>80</sup> és un haikú que es presenta en forma de cal·ligrama en el qual el text escrit és disposat traçant un camí que enllaça dos elements pictòrics, una flor i una estrella de mar:



Il·lustració 10. L'haikú cal·ligràtic “Les formigues”, tal com apareix a *Proa*.

<sup>80</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 135.

El poema, doncs, es pot llegir de dues maneres: com a text escrit, integrat per tres versos separats per guionets que formen l'estructura mètrica 4-/6a/4a, i com a text visual integrat per les figures d'una flor, una estrella de mar i un camí. El punt de contacte entre tots dos és el fet que el text escrit és el que dibuixa el camí, i que dintre d'aquest text hi apareixen, efectivament, els mots “camí” i “rutes”.

El sintagma “camí de sol” que introdueix el text escrit presenta ja un significat doble: d'una banda, fa referència a les rutes que transiten les formigues; de l'altra, al curs del dia, al recorregut del sol en el cel. Les formigues trafeguen tot el dia, recorrent sempre els mateixos camins per dur aliment al formiguer on hauran de passar l'hivern. Aquests insectes, símbol de la previsió i el treball, no s'aparten mai de les “rutes amigues”, aquelles que han quedat establertes pels viatges anteriors, per la tradició del formiguer.

“Amigues”, doncs, descriu les rutes que les formigues recorren perquè ja les coneixen i les saben segures. Per a un poeta avantguardista, aquesta afirmació podria conduir fàcilment a una actitud de censura, però aquest no és el cas del poema: “amigues” rima amb “formigues”, cosa que dissol tota visió negativa que ens poguéssim haver format dels insectes industrials. Tot i que no fa falta parlar esment a aquest detall: en aquest cal·ligrama, Salvat adopta la mirada *naïf*, infantil, de poemes com “Els tres reis de l'Orient”, “Vespreja i neva” i “De dalt de tot del cel”,<sup>81</sup> i ens invita a recordar l'interès amb què nosaltres mateixos, un dia

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 108, 127 i 132.

d'estiu de la nostra infantesa, ens vam entretenir a observar les anades i vingudes de les formigues.<sup>82</sup>

Enric Balaguer relaciona aquest haikú amb els d'Issa Kobayashi, autor d'haikús molt coneguts sobre insectes, granotes i altres animals petits, i afirma que “aquesta atenció envers els elements insignificants del cosmos obeeix a una voluntat vital d'atenció als objectes o éssers més humils, sense importar la jerarquia o el lloc que ocupen en l'univers”.<sup>83</sup> Salvat devia conèixer els haikús sobre insectes perquè Couchoud dedica un capítol de “Les épigrammes lyriques du Japon” als haikús de plantes i animals.<sup>84</sup> Tanmateix, a “Les formigues”, com sovint també en els poemes de Kobayashi, cal fixar-se més aviat en la identificació que es produeix entre l'observador i la criatura observada. Salvat s'interessa per les formigues perquè s'identifica amb elles: és conscient que ell, com gairebé tots els homes, passa la vida transitant sempre els camins coneguts, que marquen la tradició i el costum. I aquesta identificació és presentada amb un to que no té res de retret o censura, i sí molt de celebració: de fet, aquest poema n'anuncia altres de posteriors, com “Tot l'enyor de demà” o “Res no és mesquí”, que canten la vida quotidiana de les classes populars.

On és, però, el discurs del poeta avantguardista, el que no vol sotmetre's a les convencions socials? Per descobrir-lo, cal recórrer a l'altra lectura del text, la plàstica.

Hem comentat que el concepte de “cami” era el vertebrador del poema, el que unia el text lingüístic amb el visual. Els elements plàstics són, a banda del

---

<sup>82</sup> A la secció 4.2.1. comentem l'interès de Salvat-Papasseit, Torres-Garcia i Barradas per la visió infantil en el terreny de l'art.

<sup>83</sup> BALAGUER, Enric. *Ressonàncies orientals. Budisme, taoisme i literatura. Op. cit.*, p. 85.

<sup>84</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie. Op. cit.*, p. 59-72.



camí, la flor i l'estrella de mar; l'estrella de mar es pot desglossar en els dos elements lèxics que integren el sintagma que forma el seu nom: estrella i mar. Ens trobem, així, amb tres elements característics de la poesia amatòria de Salvat-Papasseit: la flor que representa la figura femenina, el mar del corsari i l'estrella que guia el mariner cap a l'estimada, i que en l'obra salvatiana és normalment un símbol femení. El cal·ligrama, així, ens parla d'unes altres "rutes amigues": les que condueixen el mariner cap a la seva estimada. Aquestes rutes són prohibides perquè atempten contra la moral convencional, i s'han de recórrer d'amagat durant la nit, quan no llueix el sol que ho descobreix tot. Si l'activitat diürna es presentava sota l'encapçalament "camí de sol", aquesta activitat nocturna s'hauria de presentar sota el de "camí d'estels", que faria referència als camins que recorren els amants i a les hores que poden passar junts. La contraposició entre tots dos temps i totes dues realitats queda també remarcada per la disposició de la flor i l'estrella de mar respecte del camí: sembla que el més lògic hauria estat situar l'estrella de mar —símbol del mariner, l'element dinàmic— al principi del text escrit, i la flor —símbol de l'estimada, l'element estàtic— al final. Tanmateix, és la disposició contrària la que s'ha triat, potser per suggerir el conflicte que existeix entre els dos tipus de "rutes amigues", que han d'existir en temps diferents i d'esquena l'una a l'altra.

Sembla clar, doncs, el motiu pel qual Salvat-Papasseit es va inclinar per "Les formigues" al número zero de *Proa*: aquest breu haikú no solament inclou ressonàncies de les tendències literàries més importants a la Catalunya del moment, sinó que també presenta de forma complexa les seves idees sobre la societat en què viu i toca temes que tindran una gran importància en la seva

producció posterior, com el de l'amor sensual, la celebració de la vida quotidiana, i, de retruc, la visió ingènua, infantil, del món.

#### 4.1.4. Els haikús introductoris dels volums següents

Després de la publicació de les “Vibracions” a *La Revista* i de “Les formigues” a *Proa*, Salvat adoptà el costum d'utilitzar un haikú per introduir els seus volums poètics. Trobem haikús encapçalant *L'irradiador del port i les gavines* (1921), *Les conspiracions* (1922), *La gesta dels estels* (1922), i *El poema de la rosa als llavis* (1923); al darrer llibre, publicat pòstumament, l'haikú “Proverbi” no té la funció d'introducció, sinó la de clausura del volum.

En aquests haikús l'esquema mètric emprat és el mateix que als de to popular afegits a les “Vibracions” en *L'irradiador*: tres versos de sis síl·labes en què l'alternança característica de l'haikú s'aconsegueix mitjançant el contrast entre finals masculins i femenins. La distribució de la rima és la mateixa que a “Bru mariner d'amor” i “Mocadoret al coll” a l'haikú de *L'irradiador*, però als volums següents varia: els dos primer versos, de final masculí, rimen en assonant, i el tercer presenta un final femení que, per contrast amb els anteriors, suggereix l'inici de l'acció a què es fa referència en el poema. Aquesta segona disposició de la rima resulta molt eficaç per a la funció d'introducció que tenen les composicions.

D'aquests quatre haikús, els tres primers van encapçalats amb una dedicatòria: a Joaquim Sunyer, Lluís Plandiura i Emili Badiella, respectivament.

És més significativa, però, la situació dels poemes. A *L'irradiador*, “S’estimen a les roques” apareix a continuació del títol i precedeix el poema “Canto la lluita”, que exposa l’actitud poètica i social de l’autor. A *La gesta dels estels*, “En el començ començ” segueix també el títol i precedeix un poema que es titula “Divisa”. A *Les conspiracions* i a *El poema de la rosa als llavis*, després de l’haikú no trobem cap d’aquests poemes de contingut programàtic, però, de fet, tots dos reculls defensen i desenvolupen líricament els punts de vista personals de l’autor, i la inclusió d’un poema com “Canto la lluita” o “Divisa” no era pertinent.

Així, doncs, cal entendre aquests poemes pel contrast que estableixen amb els títols dels reculls i amb els poemes titulats o concebuts com a “divisa”. Els títols són simplement una mena d’etiquetes per als llibres, perquè n’anuncien l’aspecte fonamental per presentar-los de manera breu; són, de fet, elements exteriors a l’obra. Les “divises”, en canvi, en són una part substancial, perquè empenyen el lector a compartir el punt de vista de l’autor en iniciar-ne la lectura; són l’expressió condensada de la subjectivitat de l’autor, i una invitació a l’acció.

Els haikús introductoris de Salvat-Papasseit no són pas meres etiquetes per als llibres, però tampoc no hi trobem la invocació a l’acció, la subjectivitat refermada, de les divises. Lluís Gavaldà, parlant de les “Vibracions”, fa l’afirmació següent:

“En certa manera, les «vibracions» vindrien a ser dins la poesia salvatiana el mateix que els *Mots-propis* dins la seua prosa: l’«aforisme» front a la «glosa», l’«artículo político-social». La «vibració» representaria un procés de condensació textual, que faria del poema una visió sintètica i fugaç.”<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> GAVALDÀ I ROCA, Josep. *Op. cit.*, p. 49.

La visió que presenten aquests haikús de Salvat-Papasseit és efectivament sintètica en dos sentits: retraten escenes estàtiques, carregades d'una gran força que condueix a l'acció però que no esclata en el poema mateix, i enuncien els temes importants del recull, encara que, òbviament, no els poden desenvolupar. Com "Bru mariner d'amor", l'haikú salvatià més directament relacionable amb ells, mostren escenes concretes, molt plàstiques, però tant significatives que arriben a transcendir el temps i esdevenen símbols de la visió de la realitat que té el poeta. En certa manera, es tracta de poemes "objectius", en el sentit que l'autor es limita a presentar les coses tal com les veu, sense desenvolupar-les ni defensar-les. En comentar els haikús anteriors, hem afirmat que la brevetat d'aquestes composicions no els permet de desenvolupar els motius i les idees que contenen, però sí que és possible extreure'n una lectura d'una gran riquesa recorrent a altres composicions més extenses en què l'autor pot fer més explícita la seva concepció de les coses.

Així, doncs, aquests poemes es converteixen en una mena de via d'entrada als llibres que encapçalen, els quals, en certa manera, no fan sinó desenvolupar les idees que s'hi apunten. També hem dit que presenten escenes puntuals que per la seva càrrega simbòlica arriben a transcendir el curs del temps. És per això que no formen part del cos del llibre. Els poemes que integren els volums es refereixen a realitats concretes i sorgeixen de les experiències que viu el poeta. Els haikús introductoris, en canvi, estan fora del curs del temps, perquè formulen, de manera sintètica, principis literaris i vitals absoluts i són, doncs, una mena de gèrmens poètics que l'autor desenvolupa en el llibre. En aquest sentit, la situació que

ocupen aquests haikús introductoris és semblant als parèntesis que emmarquen els dos inclosos en el cos del text de d'*El poema de la rosa als llavis*.

La primera d'aquestes composicions que tenen funció d'introducció és la de *L'irradiador del Port i les gavines*:

S'estimen a les roques  
els irradiadors  
amb les gavines boges.<sup>86</sup>

En el seu estudi de *L'irradiador*, Lluís Gavalrà analitza a bastament els elements verbals i icònics de la portada de la primera edició i la glossa explicativa que en fa aquest haikú.<sup>87</sup> Les roques, els irradiadors del port i les gavines són elements que apareixen en poemes de *L'irradiador* com, per exemple, “Marxa nupcial” —l'irradiador—, “Posta” —les roques i les gavines— i “Diumenge”. L'irradiador, que a “Marxa nupcial” és el del cinema, és un símbol masculí; en aquest haikú podem explicar aquest simbolisme pel paral·lelisme amb la figura dels mariners salvatians. Les gavines són un símbol femení: als poemes de l'autor apareixen sovint fascinades pels vaixells que recorren el mar.

El verb “s'estimen” anul·la la possible contraposició entre els irradiadors, un element de la tecnologia, i les gavines, éssers naturals.<sup>88</sup> Segurament, un futurista pròpiament dit, un seguidor de Marinetti, no hauria conjuminat dos elements d'aquesta mena d'una manera semblant. El lector, doncs, ja pot sospitar

---

<sup>86</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 105.

<sup>87</sup> GAVALDRÀ I ROCA, Josep. *Op. cit.*, p. 17-19.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 19.

que el llibre no conté solament elements avantguardistes, com el seu anterior, sinó que els combina amb altres de tradicionals.

Tanmateix, “s’estimen” potencia sobretot el significat simbòlic dels irradiadors i de les gavines, i compara implícitament les gavines, enlluernades pel feix de llum que ha escombrat les roques del penya-segat, que criden i s’esvaloten —per això són “boges”—, amb les noies que es lliuren als mariners agosarats que viatgen pel mar. Que la trobada entre les gavines i els irradiadors, entre les noies i els mariners, es produeixi a les roques és un símbol de la seva relació conflictiva amb la societat. Els mariners han renunciat a formar-ne part per poder seguir lliurement els seus impulsos; les noies que se n’enamoren són “boges” perquè posen en perill la seva reputació, i han de trobar-se d’amagat amb els seus amants. Les roques simbolitzen aquest espai de llibertat que es troba fora de la societat i on només els valents s’aventuren, i il·lustren la violència de la passió “boja” que domina els amants.

Com passava amb “Bru mariner d’amor”, en aquest poema Salvat ens presenta una imatge d’una gran plasticitat, de gran intensitat emocional i ric simbolisme. Es tracta d’una instantània que transcendeix el temps, que no es refereix a un fet concret sinó a una veritat universal que trobarem exemplificada en diversos poemes del llibre: només cal fixar-se en el fet que tots els elements que hi apareixen són en plural, i que per tant l’escena evocada no és puntual, sinó recurrent, perquè és originada per forces fecundants, eternes. El present del verb principal no correspon, doncs, a un present real, situat en el temps, sinó al present

de la immortalitat de què es parla a “Marxa nupcial”, el de la fusió del “JO amb el TOT”.<sup>89</sup>

“Sant Jordi el cavaller” i “En el començ començ”, que introdueixen *Les conspiracions* i *La gesta dels estels*, respectivament, són poemes de concepció molt similar. Tots dos presenten una escena que per la seva profunda significació i la sintonia amb les forces que regeixen l’univers transcendeix el temps, i que serà desenvolupada temàticament en les pàgines que els segueixen. Salvat afirmà que ell no havia escrit mai sense “mullar la ploma al cor”,<sup>90</sup> sense parlar de la seva pròpia vida; sospitem, així, que els poemes dels seus llibres fan referència a experiències viscudes o somiades —però d’alguna manera reals—, pel poeta, mentre que aquests haikús, situats fora del curs dels seus llibres, semblen més aviat referir-se a principis absoluts, escenes en certa manera abstractes que expliquen la visió del món que té el poeta però que no en formen part de la mateixa manera que la resta dels poemes.

“Sant Jordi el cavaller” se centra en el tema de la guerra i de la defensa de la nació catalana, tema gairebé exclusiu de *Les conspiracions*:

Sant Jordi el cavaller  
ja té un peu a l’estrep  
i la bandera alçada.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>90</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses*. *Op. cit.*, p. 77.

<sup>91</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes*. *Op. cit.*, p. 143.

Sant Jordi, patró de la nació catalana, queda fixat en un moment de tanta intensitat simbòlica que arriba a convertir-se en un emblema intemporal, tan vàlid per al Salvat dels anys vint com per als almogàvers de l'Edat Mitjana. El veiem immòbil, just després d'haver posat un peu a l'estrep i d'alçar la bandera, que quedarà encara més amunt quan l'altre peu sigui a l'altre estrep, i ens és fàcil imaginar quines seran les seves accions, afins a les que ens proposaran els poemes que segueixen i que posaran moviment a aquesta escena germinal.

La suspensió del gest tan previsible de Sant Jordi fa que el poema es converteixi en un encapçalament magnífic per al llibre, per tal com ens invita a continuar llegint per descobrir els fets que vindran. Aquesta sensació de suspensió de l'acció és reforçada pel final femení del tercer vers, que contrasta amb la rima masculina que clou sobre sí mateixos els dos primers versos. El final femení coincideix, a més, amb el sintagma “la bandera alçada” que fa al·lusió a l'idealisme del cavaller, que en el vers anterior realitzava una acció potser més útil —posar el peu a l'estrep— però no pas tan lluïda literàriament. La bandera alçada representa el somni nacionalista, encara que també, atès que Sant Jordi és un cavaller i que es pot posar en relació amb altres herois de Salvat-Papasseit, amb l'ànima de llibertat i el desig amorós.

En publicar *La gesta dels estels*, Salvat considerava *El poema de la rosa als llavis* la seva obra realment important, i *La gesta*, una mena de concessió a l'establishment literari català.<sup>92</sup> És per això que aquest llibre duu el subtítol “Mostra de poemes”, perquè el poeta el considerarà un llibre heterogeni, amb mostres de la poesia agosarada i sincera que volia escriure però també amb

---

<sup>92</sup> Vegeu la carta de Salvat a Josep Lleonart a SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit. Op. cit.*, p. 176-178.



concessions que de cap manera no estava disposat a fer a *La rosa als llavis*. A “En el començ començ” introdueix el volum fent referència a aquest assumpte:

En el començ començ  
fou la cançó primer:  
Déu treballant cantava.<sup>93</sup>

Salvat vol fer una precisió: no fou amb la paraula que Déu va crear el món, sinó amb la cançó. No hi pot haver una manera més contundent d’afirmar la dignitat de la literatura i la necessitat que la creació literària no s’entregui en formalismes sinó que canti la veritat de les coses.<sup>94</sup> Com els haikús amb què encapçala els seus llibres de poesia, el Déu cristià és una figura que està per sobre del temps, que el transcendeix i que el precedeix; el poeta s’identifica amb Déu —o els déus del poema que comentarem tot seguit: Salvat empra el concepte de la divinitat per manifestar la seva aprovació d’alguns actes i actituds— quan canta i viu les coses que l’envolten, quan es fon amb elles. La literatura, com l’amor, és per a l’autor una força fecundadora que permet transcendir el temps que marca el rellotge i accedir a la immortalitat. I a *La gesta dels estels* el poeta cantarà a bastament la vida dels obrers entre els quals viu, i que viuen la seva vida amb la dignitat que proporciona el treball que Déu mateix va haver de fer en crear el món.

Fixem-nos també com els dos primers versos insisteixen en la idea de l’absència del pas del temps: la repetició del mot “començ” sembla voler reduir al màxim la mica de temps que pugui estar continguda en un mot com “començ”, que no té sentit de duració, i la rima amb “primer”, en funció adverbial, rebla

---

<sup>93</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 157.

<sup>94</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses. Op. cit.*, p. 83.

encara més aquesta significació. La utilització del pretèrit perfet simple del verb “ésser”, i no pas del pretèrit imperfet, també contribueix a crear aquesta sensació.

Per contra, el tercer vers presenta un final femení que, com en “Sant Jordi el cavaller”, crea un efecte de falta d’acabament en el poema que el projecta cap als que el seguiran. El pretèrit imperfet “cantava”, que sí que té un sentit duratiu però que necessàriament ha de ser contingut per la forma verbal “fou” del vers anterior, ens presenta Déu cantant mentre el món està aturat: Déu, com els poetes en majúscula de què parla Salvat-Papasseit, viu en un pla superior, en el temps de la immortalitat.

A l’haikú que introdueix *El poema de la rosa als llavis* no trobem cap escena similar que condensi en un instant tota la càrrega de significats que es desenvoluparà a les pàgines següents, sinó dues visions del mateix fet articulades per un guionet com el que havíem trobat a “Quin vent que fa” i a “Ara el cel és tot blau”:

Botons de foc al cor  
la fiblada d’amor—  
però els déus s’hi tatuaven.<sup>95</sup>

Sense deixar de banda la plasticitat que caracteritza aquests poemes-pròleg, Salvat posa més a la vista la càrrega programàtica de la composició, i el to esdevé més sentencios i, fins i tot, més escuet. La sensació que produeix el poema és que ens trobem més a prop de les primeres “Vibracions”.

---

<sup>95</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 205.

Fixem-nos, primer, en l'estructura externa del poema. Com en els anteriors, els dos primers versos rimen en assonant, i la rima, masculina, contrasta amb el final femení del tercer. Tots els versos són hexasíl·labs, però el tercer, a més de ser femení, ha de forçar la pronunciació del mot "tatuaven" per reduir-lo a només tres síl·labes i evitar que el vers esdevingui un heptasíl·lab. La sensació de projecció cap endavant, cap als poemes següents, que trobàvem en els haikús-pròleg anteriors, es veu reforçada aquí per la sensació de violació de les regles fonètiques, i també per la ruptura amb el motlle creat, o suggerit, pels dos primers versos.

Efectivament, el tercer vers, amb el final femení "tatuaven", dóna resposta als dos primers versos alhora que s'hi oposa. En primer lloc, la coloració dels dos primers versos està marcada per la vocal "o", que ocupa no solament la rima, sinó també totes les posicions tòniques llevat de la primera del segon vers, que correspon al mot "fibrada". Així, doncs, el mot "tatuaven" contrasta amb el so que tenyeix els versos anteriors, al temps que recull la rima interna aportada per "fibrada". Quant al ritme, el del tercer vers és ternari, com el del segon, i s'oposa al ritme binari, més entretallat, del primer vers, i l'efecte també contribueix a projectar el poema cap endavant, destacant la importància del tercer vers.

La presència del guionet, així com de la conjunció adversativa "però", fa explícit que aquesta oposició entre els dos primers versos i el tercer també existeix en el pla semàntic. La pista per interpretar quina és la contraposició en aquest nivell ens la proporciona el mot "déus" del tercer vers. Com ja hem comentat en el poema anterior, la figura del Déu o dels déus, en Salvat-Papasseit, serveix per validar una actitud o un comportament: les accions dels déus són les accions

correctes, realment justificades, per bé que sovint són censurades per la societat. Per tant, és clar que aquell punt de vista que el tercer vers defensi ha de ser allò que els dos primers versos critiquen des del punt de vista de la societat conformista, convencional.

Tanmateix, en aquests dos primers versos la crítica que hi pugui haver no arriba a ser explícita, tot i que els efectes de l'amor són descrits d'una manera força gràfica i, diríem, produint una impressió de cruesa. L'amor és presentat com una "fiblada", una sensació dolorosa: pensem immediatament en Cupido i les seves fletxes, i els déus del tercer vers esdevenen els déus pagans, sensuals. Tanmateix, se suposa que les fletxes de Cupido no produeixen dolor físic, i en canvi aquestes semblen produir-ne.

El primer vers se centra en la descripció física de l'amor i l'acte amorós. "Botons de foc al cor" evoca la "fiblada" sentimental del segon vers (d'aquí l'aparició del mot "cor"), però ho fa per mitjà de la imatge del foc —per a Salvat, sempre una força purificadora—<sup>96</sup> que crema la pell: el sentiment amorós, doncs, és descrit com una mena de ferro roent que marca la pell produint un dolor que arriba fins al cor. I és per això que al tercer vers apareix el mot "tatuaven", que també fa referència a una marca indeleble a la pell.

No obstant això, per què s'empra el mot "botons"? En part, potser per indicar que aquestes marques deixades a la pell i al cor, i que segellen la unió dels amants, hi estan fermament adherides; en part, perquè les marques deixades a la pell tenen forma rodona. Queda clar, doncs, que Salvat-Papasseit s'està referint als xuclets que apareixen a la pell dels amants després de l'acte amorós i que els

---

<sup>96</sup> GAVALDÀ I ROCA, Josep. *Op. cit.*, p. 21.

convé amagar de les mirades dels altres, tal com li passava al lladre de “Mocadoret al coll”.

És en aquest punt on podem establir l’oposició entre els enamorats humans dels dos primers versos i els déus del tercer: mentre que els homes amaguen els senyals de la passió amorosa a causa de les normes socials que els hi obliguen, els déus, que estan per sobre d’aquestes normes, es “tatuen” aquests senyals a la pell, és a dir, els fan públics i se n’orgulleixen.

A *El poema de la rosa als llavis* Salvat es proposa de fer allò mateix que fan els déus: fer públics els seus amors tot i anar en contra de les regles de la societat. Tanmateix, com a poeta que és, no és tatuarà, com els déus o els mariners, els records d’aquests amors, sinó que en farà poemes i els publicarà per celebrar una experiència potser ja finalitzada però instal·lada, gràcies a la profunda veritat que conté, en el temps dels immortals.

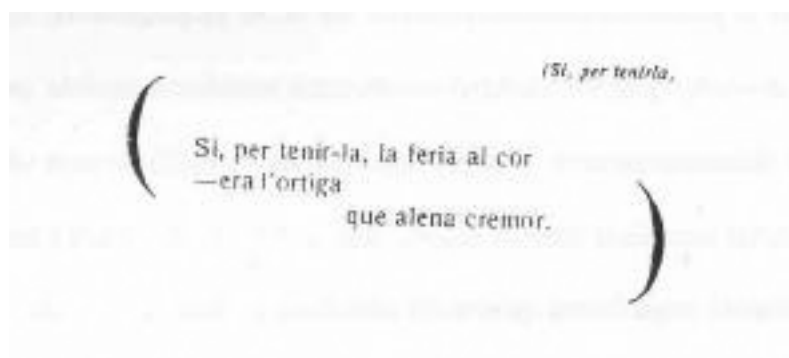
#### 4.1.5. Els haikús de *La rosa als llavis*

Els dos haikús inclosos a *El poema de la rosa als llavis* són “Si, per tenir-la” i “Si n’era un lladre”.<sup>97</sup> Són els únics que l’autor va incloure en un volum integrant-los amb altres poemes. A *L’irradiador del port i les gavines*, les “Vibracions” estaven agrupades sota un títol comú, tot i ser evident que cada poema és independent dels altres, un poema en sí mateix. En els volums següents, els haikús fan la funció de pròleg, i en certa manera estan “fora” del llibre,

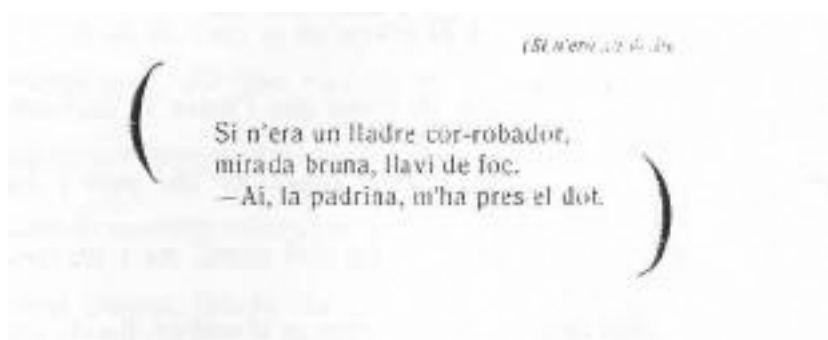
---

<sup>97</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes*. *Op. cit.*, p. 229 i 275.

ocupant un lloc diferent dels altres poemes. I, com veurem més endavant, a *Óssa Menor* l'haikú "Proverbi" també ocuparà un lloc especial: el de clausura del llibre i, de fet, de tota l'obra del poeta. "Si per tenir-la" i "Si n'era un lladre", en canvi, es troben entre els altres poemes de *La rosa als llavis*, al mateix nivell que la resta, tot i que en ambdós casos són l'únic de la secció. Per aquest motiu, és interessant de considerar com s'integren en el conjunt.



Il·lustració 11. "Si, per tenir-la", tal com apareix a *El poema de la rosa als llavis*.



Il·lustració 12. "Si n'era un lladre", tal com fou publicat a *El poema de la rosa als llavis*.

El primer que crida l'atenció són els grans parèntesis que obren i tanquen tots dos haikús, i que suggereixen que, de fet, són diferents dels altres del recull, i que cal llegir-los d'una manera especial. Tots dos poemes, també, estan introduïts per la conjunció “si”, característica de la poesia tradicional; aquest ús popular és més clar en “Si n’era un lladre”, que emprava la fórmula “si n’era” tan característica d’aquest tipus de poesia. De fet, tot i que els versos emprats per Salvat són decasíl·labs, es poden subdividir i donen, a “Si per tenir-la”, una estructura arromançada amb alternança de versos de quatre i cinc síl·labes, i, a “Si n’era un lladre”, un romanç perfecte en versos tetrasíl·labs i alternança de versos masculins i femenins:

Si n’era un lladre	4-
cor-robador,	4a
mirada bruna,	4-
llavi de foc.	4a
- Ai, la padrina,	4-
M’ha pres el dot.	4a

El contingut dels poemes, tot i la brevetat, fusiona, com és habitual en els romanços populars, la narració amb el lirisme.

Salvat podria haver optat, perfectament, per donar forma de romanç a aquestes dues composicions. El fet que els donés forma d’haikú indica, igual com l’ús dels parèntesis, que li interessava destacar que no es troben en el mateix pla que la resta de poemes, que cal llegir-los des d’un punt de vista diferent. Quin és, però, aquest punt de vista?

*El poema de la rosa als llavis* descriu un episodi amorós viscut per un mateix subjecte poètic, des d'abans de l'encontre amb l'estimada fins després de la separació. En aquest context, no sembla gaire oportú incloure poemes de to popular que remetien a escenes estereotipades, pròpies de la literatura tradicional. Això és especialment cert en el cas del segon haikú, que es troba dins la secció titulada "Llegenda" i presenta un episodi recurrent en els romanços.

L'enclavament d'aquests dos poemes en un recull marcat per l'ús de la primera persona —deixem ara de banda si el contingut és autobiogràfic o no—s'explica pel fet que es desvien del fil narratiu principal i presenten visions alternatives, reflexions del jo poètic. Els haikús no reflecteixen el que efectivament va passar, sinó allò que el protagonista temia que passés, o allò que passa habitualment.

Per exemple, "Si, per tenir-la" es troba a la secció "Les imatges, 2", que correspon al moment en què ja s'han produït les primeres trobades, però en què la relació encara no s'ha consumat. El poeta desitja gaudir del cos de l'estimada, i els poemes que precedeixen i que segueixen aquest haikú n'exposen l'expectativa delerosa. La nota negativa de "Si, per tenir-la" apareix aïllada en aquest context, i no té conseqüències posteriors. Tot indica, doncs, que l'haikú exposa un temor infundat del protagonista. És per això que va introduït per la conjunció "si", i que apareix entre parèntesis.

El subjecte del primer vers és el jo poemàtic, el mateix que el de tot el recull. El poeta, captivat per la noia inexperimentada, vol ser-ne el "mestre d'amor", iniciar-la en el joc amorós, "tenir-la". Tanmateix, la innocència d'ella li



fa témer de fer-li mal, en un sentit espiritual però també físic, ja que el dolor, com hem vist en comentar “Botons de foc al cor”, és inherent a la passió amorosa.

El subjecte figurat dels versos segon i tercer —és a dir, del segon decasíl·lab de què consta el poema— és la noia, i el vers presenta la seva possible reacció davant el dolor causat per l'arravatament de l'home. L'amant tem que la noia, ferida, pugui rebutjar-lo amb la virulència d'una ortiga que crema qui la toca —implícitament queden comparats el tacte de la pell de l'estimada amb el de l'ortiga—. L'ús del mot “alena” suggereix que aquesta resposta no seria superficial, momentània, sinó que vindria del “cor” de l'estimada: allò que l'home tem de debò és que la noia s'espanti i no vulgui saber res més d'ell (la pèrdua de la virginitat és descrita al poema “Seré a ta cambra, amiga”, i la por i el dolor de l'estimada s'esmenten sense gaire cruessa, donant més importància al gaudi).<sup>98</sup>

A banda d'aquesta articulació lògica del poema, és interessant la fusió de dolor i erotisme que hi trobem, apuntada per la rima “cor-cremor”: la passió del l'home pot ferir la noia, i la noia li pot tornar aquest dolor. I, de fet, el caràcter de resposta que el segon vers té respecte del primer suggereix que aquesta possibilitat fa encara més intensa la passió de l'amant. Ens trobem davant el mateix tipus d'erotisme amb tocs dolorosos que a “Botons de foc al cor”.

“Si n'era un lladre” té un to encara més popular, tant pel ritme arromançat com pel contingut: un lladre de cors que fuig després d'haver robat la virginitat de la noia. Es tracta d'una escena típica, recurrent, com suggereix el títol de la secció en què es troba el poema: “Llegenda”.

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 237.

Aquest haikú precedeix la secció “El somni i la rosada”, amb la qual comencen els poemes de comiat i separació dels dos personatges. Salvat no es recrea gaire en la melangia dels amants que s’han de separar, però és evident que la separació no és desitjada i que es realitza perquè és inevitable.

En aquest poema, els dos primers versos descriuen, a la manera popular, la seducció de la noia per part del lladre. Aquest figura és com altres que ja hem trobat en alguns haikús de Salvat: un lladre d’amor, una persona que ha trencat amb les convencions socials per seguir lliurement els seus sentiments. L’adjectiu “bruna” referit a la mirada es pot associar amb el color de la pell, “bruna” de tots els viatges i l’experiència —aquest adjectiu és emprat a “Bru mariner d’amor” amb les mateixes connotacions—. El llavi és “de foc” per la intensitat dels seus besos, però potser també per la capacitat de seduir amb paraules, i per la intensitat de la passió que desperta en les amants. La progressió que creen els mots “mirada” i “llavi” al segon vers suggereix que el lladre pot tenir qualsevol noia que li agrada.

“Cor-robador” descriu la figura del lladre tal com ho faria la literatura popular, conferint-li un halo mític. Aquest mot compost presenta la visió que la societat té d’un individu d’aquesta mena, tot i que per a Salvat la seva actitud és la pròpia d’un heroi valent que s’atreveix a trencar amb aquesta societat.

El tercer vers és introduït per un guionet que té una doble funció: d’una banda, assenyalar que el tercer vers correspon a allò que diu la noia seduïda; de l’altra, fer explícit el canvi de punt de vista. Aquestes paraules són les que pronuncia la noia en veure’s abandonada pel seu amant i despertar del somni de l’amor. En lliurar-se al lladre “cor-robador”, la noia havia seguit els seus impulsos

amorosos; ara que el lladre ja no hi és, veu les coses des del punt de vista d'allò que és recomanable socialment, i s'adona de la imprudència que ha comès en regalar la seva virginitat ("el dot"). La "padrina" d'aquest tercer vers no és la figura familiar, sinó la que forma part de la interjecció que hom diu sense pensar, però és evident que l'evocació d'aquesta figura de dona vella, ja no apta per a l'amor, reforça la visió "prudent", "social" de l'afer que adopta la noia seduïda.

Les preocupacions d'aquest tipus —sobre què diran— tenen molt poc pes a *El poema de la rosa als llavis*, i els poemes se centren en el gaudi dels dos personatges protagonistes. És per això que aquest haikú va entre parèntesis: perquè expressa un punt de vista que no és el dels amants, sinó el de la societat, i perquè no explica una acció que s'esdevé realment, sinó que el personatge masculí imagina que podria passar. És, novament, un haikú salvatià que se situa fora del curs del temps real.

#### 4.1.6. L'haikú de comiat

El darrer llibre de Salvat-Papasseit, *Óssa Menor*, fou publicat pòstumament l'any 1925, i duu el subtítol "Fi dels poemes d'avantguarda". L'Avantguardisme, però, no aporta pas la nota dominant del volum i, a banda de les fractures tipogràfiques molt freqüents en tots els poemes, queda focalitzat en les composicions "Romàntica" i "Batzec", els dos cal·ligrames que obren i tanquen, respectivament, el recull.

Si passem per alt aquests dos poemes que emmarquen la resta, trobem que el darrer és “Proverbi”, integrat per tres decasíl·labs amb una sola rima consonant:

Així la rosa enduta pel torrent,  
així l’espurna de mimosa al vent  
la teva vida, sota el firmament.<sup>99</sup>

Salvat devia escriure aquest haikú com a comiat, a la manera dels autors clàssics japonesos, que tenien per costum escriure un poema de comiat en adonar-se que estaven a punt de morir.<sup>100</sup> El to sentenciós del poema, la voluntat de fer-hi una recapitulació i valoració de la vida pròpia, el títol mateix, deixen ben clares la intenció i l’actitud del poeta en escriure “Proverbi”.

L’haikú es basa en la comparació implícita entre “vida” i “firmament”, i tots els altres elements caracteritzen el terme de la comparació “vida” i el contraposen amb l’altre, “firmament”, que apareix una sola vegada.

Per exemple, el ritme i la rima evocuen la idea d’intensitat i de brevetat de la vida. Tots els accents recauen sempre en síl·labes parelles, i el poema es pot llegir d’un seguit sense cap interrupció. La rima consonant i masculina que es repeteix tres vegades, així com la repetició de l’estructura inicial dels dos primers versos, contribueixen a produir el mateix efecte, que recorda la força impetuosa d’un “torrent” o del “vent”.

Aquesta intensitat, però, és necessàriament breu. De fet, els versos, tot i ser decasíl·labs, es poden llegir tan de carrera que la impressió general és de brevetat,

---

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 324. Joaquim Molas introdueix una coma al final del segon vers, la qual no apareix a l’edició original d’*Óssa Menor*.

<sup>100</sup> Rodríguez-Izquierdo, per exemple, descriu la redacció del poema de comiat de Matsuo Bashô. Vegeu RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 81-82.

com si tot el contingut s'escolés, es gastés, en un instant. La repetició de l'inici dels versos i de la rima contribueix a crear aquesta impressió, però també l'aparició del mot "rosa" —que es marceix tan aviat: pensem en el tòpic del *carpe diem*— i del sintagma "espurna de mimosa", que es pot desglossar en els dos elements "espurna" —rutilant i breu, per definició— i "mimosa" —planta de flors minúscules—. "Rosa" i "espurna" introdueixen, implícitament, els motius, tan freqüents en Salvat, de l'amor i del foc, que hem vist que en altres haikús serveixen per explicitar la transcendència respecte dels costums i el moment present. La contraposició entre el gènere femení de "rosa" i "espurna de mimosa" i masculí de "torrent" i "vent" també evoca la unió fecunda dels amants. "Espurna de mimosa", així mateix, evoca la multitud de vides humanes existents, de manera que la vida individual és contemplada des d'una perspectiva que inclou la de tots els éssers humans.

Tota aquesta càrrega semàntica es projecta sobre la paraula "vida", que queda descrita com a breu, bella i intensa. El possessiu "teva" introdueix el lector en el poema, encara que amb la remarca introduïda pel mot "mimosa": la seva experiència és compartida amb la de tots els homes. Si som conscients de les circumstàncies en què fou escrit el poema, però, és difícil no veure en aquest "teva" una referència al poeta que, amb el distanciament que proporciona la seguretat de la mort propera, es dirigeix a sí mateix per fer balanç de la seva vida.

"Vida", al seu torn, es contraposa a "firmament" per mitjà de la preposició "sota". "Firmament", que apareix sense cap referència prèvia i sense cap tipus d'adjectivació, evoca la idea d'un absolut silenciós, inabastable, sempre per sobre de la vida humana. La primera impressió és que, per molt intensa que sigui la vida

humana, la brevetat i petitesa la separen insalvablement de l'absolut que representa el firmament, com una mena de coet la trajectòria del qual es corba abans d'haver arribat a tocar el cel.

Tanmateix, el mot "firmament" ocupa la posició final del tercer vers, rimant amb "torrent" i "vent". D'aquesta manera, "firmament" es veu interrogat per uns mots que en realitat descriuen la "vida", i per tant sembla que hi haurien de rimar. Tot el poema està construït de manera que es projecta cap endavant, cap a la posició que ocupa "firmament", la qual, quant al sentit, sembla que hauria d'estar ocupada per la paraula "vida".

És en aquesta contradicció on rau la clau interpretativa de l'haikú, que exposa una constatació doble: d'una banda, la vida és breu i la mort, inevitable; de l'altra, dins de la brevetat de la vida hom pot arribar a atènyer l'absolut. No és possible d'accedir a aquest absolut perpetuant-se en el temps, esdevenint immortal, però sí vivint al més intensament possible les pròpies passions. És això el que suggereixen les referències indirectes a l'amor i al foc purificador: hom només pot aspirar a esdevenir immortal fonent-se amb la realitat que l'envolta, en l'ara i l'aquí. L'absolut que representa el firmament és visible gràcies a la quantitat innombrable de vides que s'hi projecten i l'il·luminen durant un instant.

La comparació interna del poema resulta magnífica, en el sentit que els mots "vida" i "firmament" queden perfectament definits, tant visualment com semàntica, i tendeixen a un doble moviment de fusió i de contrast que fa que el seu significat, o significació, no acabi de cloure's mai. Tot i el caràcter sentenciós, més aviat estrany en la producció d'haikús de Salvat-Papasseit, "Proverbi" és un punt i final excel·lent a una trajectòria de *haijin* que, iniciada l'any 1920 amb les

“Vibracions” de *La Revista*, destaca, més que pel nombre de poemes, pel fet que, dins de la seva brevetat, reflecteixen perfectament les preocupacions i, fins i tot, l’evolució de l’autor.