

CARLES RIBA

PER  
COMPRENDRE

1927-1935



*PUBLICACIONS DE «LA REVISTA»*

BARCELONA

MCMXXXVII







EX-LIBRIS BIBLIOTECA DE CATALUNYA

PER COMPRENDRE



CARLES RIBA

PER COMPRENDRE

1927-1935

PUBLICACIONS DE «LA REVISTA»

IMPREMTA ALTÉS

BARCELONA

1937



W. COMPTON

1850



*Davant d'aquest tercer recull d'assaigs, hauria volgut inscriure un nom al cap d'una endreça. No precisament com a testimoniatge a una amistat, sinó com a expressió indirecta d'una intenció. Aquesta intenció en rigor fou ja formulada al llindar dels dos reculls precedents; però no tothom la interpretà just. De fet, certes sinceritats desorienten. Potser se m'objectarà que més aviat són elles les desorientades; però tant se val: jo crec allò primer; altrament, no hauria publicat més assaigs de l'indole dels aplegats ací. Ara: un nom, confesso que no he sabut decidir-me per cap. Un que n'escollís, implicaria sempre, baldament representatiu de molts, una presència i una figura personals: una edat, una obra, un gust, un afecte o un recel; és a dir, tot un sistema subtil d'exclusions que podria complicar-se amb l'acció correlativa, i no pas menys subtil, de les conjectures de la malícia o de la innocència. Els temps, certament, no són per a això. Un llibre, avui i a casa nostra, no és justificat que surti a la requesta de lectors sinó pel que hi hagi d'inequívoc en el seu abast i en el seu servei. En aquest meu,*

*ho diré coratjosament, el que hi ha de segur és l'esforç que he esmerçat per comprendre. Comprendre l'ànima del meu país, en tota la desconcertant violència de la seva renaixença, provant de comprendre l'obra d'alguns dels tan diversos artistes que parlen per ella; i per torna, provant així de comprendre'm una mica a mi mateix, assajat en l'apregonament de l'obra d'altri, en el xoc o en l'acord amb l'obra d'altri. No per a cap complaença de Narcís. Si un llibre no deixa d'ésser mai un retrat del seu autor —un de tants retrats—, jo aspiro que aquest aparegui, a més, amb trets característics, constants, de la meua gent. Per a bé o per a mal, no importa. En tot cas és per aquí que jo podria fer-me un noble orgull: d'ésser algú dins una pàtria i dins una tradició i cap a un futur; i d'assemblar-me a allò que, per haver-ho estimat, a través del difícil exercici de la comprensió he volgut fer plenament meu.*

C. R.

*Agost del 1937.*

## LA DARRERA EVOLUCIÓ DE LA POESIA LOPEZPICONIANA

### I

Si una avançada Catalunya ha enviat cap als climes diamantins de la poesia pura, són, ací i allà, versos de López Picó. Entre nosaltres, en efecte, ningú no ha assolit, com ell en determinats moments, fixar una relació poètica per un símbol que talment s'imposi com a necessari a l'objecte, més, com a un amb l'objecte i el seu moviment; símbol no ja purificat, sinó innocent del procés de la substitució; estrany a tot treball d'anàlisi, pregon i total conjunt: sobtat creuament, en un punt lluminós, de dues de les infinites línies de la interacció universal. En això que diem, tothom destriarà ecos de l'estudi, un dels més penetrants que coneixem en crítica, de Thibaudet sobre Paul Valéry. Es tracta d'un concepte, el de poesia pura, la darrera precisió del qual és preservada per una espessa bardissa de conceptes i d'acords previs. No és qüestió, ací, d'obrir-s'hi pas a través; sinó, merament, d'haver al·ludit una zona exterior — parlem relativament — on podríem assajar una il·lusió de semblança, i un nom extrem que, per la suma de resultats i de valors que representa, exclou, només en ésser retret, aquella il·lusió.

Cal resignar-s'hi (resignar-s'hi?): la poesia catalana encara no ha deixat enrera aquella etapa juvenil de creïença, en què tots els instints duen a mesclar essències més que no pas a isolar-ne. Poesia, per molt temps encara, voldrà dir entre nosaltres no construcció pura, sinó expressió personal, apassionada, comunicativa, mai indiferent al lector, ans sol·licita d'ell, àdhuc en el cas dels poetes tinguts per més difícils o per més d'avantguarda; això, quan, en aquests darrers, més aviat no implica destrucció, volem dir balbuçig. Baldament la gratuïtat i la incongruència amb què tan sovint és adduït han esmussat el mot vida, és el mot del qual el sentit mitjà, directe, més extensió de valors pot cobrir de la nostra lírica, sobretot després del renovellament maragallià. Vida del cor, reaccions del cor: realitats quotidianes del cor. Altrament, es dirà, el principal objecte de la poesia clàssica, tant com de la romàntica. Però, reduïm-ho a límits més precisos: el que en la nostra lírica domina és un egoisme d'aquestes realitats, l'interès a fer claredat sobre elles en la potenciació de la paraula rítmica, però en tant que són alguna cosa de propi, de personalment viscut, com si expressant-se i fent-se escoltar dels altres el poeta volgués sostenir la seva consciència de possessió, de sofrença, de gaudi. Tot això per una banda comporta, amb una certa eloqüència ben mesurada, un cert oblit del que és de tothom i val per a tothom, una certa gasiveria de sentiments unànimes: ni l'esperit de Malherbe ni el de Whitman, noms extrems en una mateixa línia de solidaritat humana, no han presidit gaires naixences poètiques a casa nostra. Per altra banda, implica com un menyspreu de la fantasia, potser més ben dit una por: la divina vareta

no transfigura les realitats; les projecta, si es vol, als estels, les contrasta i fon entre elles; però, talment perquè no s'esmunyin, no les recrea amb aquell generós punt de folia dels lírics anglesos o andalusos, no les transposa als modes màgics de les illes que sobrevola Ariel. Per fi, i això és el que pot ésser greu, arrossega una certa despreocupació de la tècnica poètica en ella mateixa, la qual, amb «ostinato rigore», ha d'aplicar-se a dirigir el procés, si no de desplegament simultani de matèria i forma líriques, almenys de transsubstanciació perfecta, sense residus, d'aquella en aquesta. El llenguatge dels versos no és el mateix de cada dia simplement empaliat de figures, sinó el llenguatge autònom d'un món superreal, on són altres les dimensions i els reports. En la nostra poesia, en canvi, no deixa gaire sovint d'ésser rastrejable el camí entre el tema líric i la seva formulació; l'anàlisi d'un poema no sempre és punida amb el desengany de trobar-se entre les mans una banal experiència quotidiana que sembli no haver merescut el treball de la metrificació —volem dir un desengany de la mena del de Faguet o de Brunetière, quan de sota els versos de Baudelaire extreien, amb cànvida malícia, el moll de la idea. Tal desengany pot delatar, certament, un pobre gustador de poesia; però no tenir-lo també pot ésser la prova que, en el descomponiment, no s'ha hagut d'esvair gaire cosa d'aquell inefable, essencial de la poesia, que resideix tot en la forma; i llavors, mal senyal per a la poesia.

En tot això, hauríem volgut precisar una impressió de tendències generals; però no hem assentat, i menys objectat, res, de què nosaltres mateixos no tinguéssim

presents les més nobles excepcions: començant dins l'obra copiosa de López-Picó, la de més vària ambició, sens dubte, de tota l'època postmaragalliana. Creiem, en suma, que una actitud realística, un amor de les veritats comprovables, una resistència al somni inexplicable, han condicionat les més típiques creacions de l'esperit català; en aquesta creença, coincidim tant amb un Francesc Pujols com amb un Rubió i Lluch. Si alguna vegada ens hem planyut d'un defecte de curiositat per l'home en si i les seves realitats, visible en la nostra renaixença, ha estat persuadits que es tracta d'un de tants símptomes de la gran ruptura amb nosaltres mateixos, i per una impaciència de veure la seriosa reintegració de les nostres generacions literàries a la tradició secular; reintegració com només pot ésser avui, amb tots els guanys de les humanitats clàssiques i modernes. Ara: aquests guanys, en suma, no seran res, si no es poden mesurar per la distància a què la nostra poesia, ascendint, progressivament es situarà de la realitat superficial de l'home i del món, cap a la realitat sobrehumana, eterna, al cim de la qual hi ha Déu —però també, enfront d'Ell, i negació d'Ell, el Diable. «Entre Déu i la bèstia esmaperdia», diu un vers angoixós de Dehmel, traduït pel nostre Leonart. Entre Déu i la bèstia voldríem, en canvi, que la poesia catalana trobés la coneixença, la claror i el coratge— i, humana suma de tot, la paraula. Potser no fóra una poesia pura; però fóra, certament, la poesia que sembla exigible al nostre realisme, si ha de superar-se ell mateix en plenitud i transcendència.

## II

Objecte de la bíblica juguesca feta pel Diable a Déu, Faust és temptat amb el delit de l'acció sense fi, amb el gaudiment de les realitats immediates, amb la possessió dels extrems; tot això, lliurant-se al vertigen, sense aturar-se en l'instant. Es redimit, però, quan la joia ja no li sembla menyspreable, com en signar el seu pacte amb Mefisto, sinó digna d'aturar el moment per amor d'ella, per tal com ella és en la ventura que albira per als altres homes; quan retroba el temps, en suma, en els fruits naixents de la seva acció.

En alguna altra avinentesa hem al·ludit a una crisi de «faustisme» en l'evolució poètica de Maragall; crisi resolta, goethianament, donant, en les visions del Mal Caçador, de Serrallonga, d'Arnau, corporeïtat dramàtica als anhels molestos. Val la pena de resseguir-la, algun dia, en un estudi. Ara i ací, basti d'indicar que en el *Cant espiritual* hi ha com una transacció entre les exigències de la realitat carnal i les de la realitat sobrenatural: «Que aquesta mateixa terra sigui el nostre cel!» Transacció proposada en un desig, més taxativament en una oració; la qual cosa vol dir que el poeta ha aconseguit imposar els límits d'una fe i d'una esperança positives (1) a allò mateix que per a Arnau era una constatació explosiva dels seus sentits en plena victòria: «El nostre cel és la terra!» El més fort de l'obra poètica de Maragall vibra, al nostre

(1) Això, a base del dogma catòlic de la resurrecció de la carn, que en l'obra poètica de Maragall sembla centrar la seva indiscutible ortodòxia.

entendre, del drama d'aquesta submissió, de l'esforç de reduir el Faust infinitament inquiet i realístic a un ordre i a un contorn precís. En l'*Escolium* del *Comte Arnau* el Poeta prou s'estimaria més, en darrer cas, ésser «sols un esperit»; però la realitat el comanda, i es llança no al terbolí, sinó al curs del temps, ço que és ja un avenç de transacció:

*De l'amor i la lluita és la meva hora  
i em calen braços per aimà i lluità.  
Tot lo que tinc m'ho vull, i pit i jora...  
Mes, què sé jo lo que voldré demà? (1)*

Després de Maragall, López-Picó és el nostre poeta que més resoltament ha anat a fer del món un imperi de la seva poesia. Es pot parlar també, a propòsit d'ell, d'un cert «faustisme»; però el mot ha d'ésser ja despullat de les darreres suggestions d'influència literària, pres, i això molt limitadament, en el que impliqui d'una de les actituds fonamentals humanes. I encara, un «faustisme» de via oposada al maragallià: això és, en aspiració i evasions des de l'ordre, el qual lliga i altra vegada atreu, amb una melangia gairebé exasperada; però, al capdavall, amb apaivagament. Ja des de l'inici les posicions difereixen. L'obra de Maragall s'inaugura amb una convicció neguitosa, impetuosa, de no poder acabar de dir mai tot el que rep per a dir, i s'immergeix tot d'una dins la realitat quotidiana, dins la vida, amb una frescor de joventut que és seriosa, baldament només fos per la seva gran intensitat. La serietat de *Turment-Froment*, en canvi, és arbitrada,

(1) *Poesies*, p. 119.



i més aviat ve dels llibres. L'experiència, les pors, les desil·lusions en ells apreses pesen, més o menys, al llarg de tota la poesia de López-Picó: el joc de reaccions líriques s'hi fa de les lectures cap a l'espectacle del món i la vida, per a recaure de la realitat en les lectures. Formen, aquestes, una part de l'ordre, a la superfície de la reflexió acceptat submisament, però en el fons lliure del sentiment, amb recança. L'altra part, la fan els vincles pactats de la convivència. Observi's com, al principi de la seva obra, López-Picó es complau en els gaudis i en els turments delicats de la galania, i no dona altra escapada a la seva imaginació que en el joc, tot bell càlcul i límits, de la imatge i de l'epigrama. L'amor, la primera gran realitat que ocupa tot el seu daler, romp, per a dir-ho així, les rescloses del seu cant i dispersa la seva imaginació per tots els camins de la vida i de la mort: la imatge, simptomàticament, es vivifica en mite; la mort és negada per l'exultació d'haver posseït, en l'amor, la realitat.

Si ha negat la mort, és que l'ha descoberta: vet ací la clau del consirós atur de *L'Ofrena*. El poeta de sobte esdevé conscient de la temptació a què ha cedit: la diversitat; i de l'engany amb què el Temptador ha procedit, amagant-li la desproporció entre el voler i el fer, entre l'aspirar i el posseir, entre l'esperit i el cos. Ja sempre més oscil·larà entre les dues realitats, la del temps i la immortal, àvid de l'una, poruc de l'altra, debatent-se dramàticament per adequar-les i fondre-les:

*l'enmig del foc, la set de l'infinit  
consum el goig cercant l'avinentesa  
de conformar el cos amb l'esperit* (1)

(1) *L'Ofrena*, V.

¿Anhel d'ascensió, d'espirtualització? En tot cas, no sense retorns. Com Adalaisa, embriagada de realitat, concebé una nova vida que, independent de la d'ella, després pesa i la ferma a la vestidura carnal, així el nostre poeta es sent presoner de les realitats que ell mateix ha creat amb els seus actes:

*Amb els meus actes era fundador  
de mi mateix... Ultrapassant les portes  
de ço que he fet, ara em corprèn la por (1).*

Però —i ací nien la grandesa i la servitud de la poesia de López-Picó—, també ha cregut «que pel seu fecundament abstracte totes les coses del món poden tenir vida d'ell» (2): El seu error, que podem qualificar de feliç, perquè ha donat naixença a un formidable rial de poesia, ha consistit en això, que ha cercat l'harmonia dels seus anhels contradictoris en la mera transmutació llur en poesia: ha provat d'aturar les realitats escoladisses que el fascinaven, en els conceptes i les imatges amb què les recreava líricament; s'ha fet la il·lusió no solament de posseir les coses en el vers, sinó, més, de posseir-les immortalment marcades amb l'empremta del seu acte poètic.

Hem dit: la il·lusió. La realitat temporal, en efecte, no ha trigat a assaltar el castell encantat de la seva poesia, a imposar-se-li, corpòria i concreta, amb tot el pes de les responsabilitats, amb tota la diversitat imprevisible, desbordant, de la vida dels homes i de l'espectacle del món.

(1) *Ibid.*, XII.

(2) C. R. *Escolis*, p. 178.

Ha transigit amb el concret, s'hi ha limitat, i llavors l'anhel, insatisfet d'aquella ventura mesurable, se li evadeix: aquest és el conflicte inicial de *El meu pare i jo*; el joc d'evasions i retorns, altrament, dels reculls successius, fitats, ací i allà, per algun serè càntic de conciliació amb les més altes realitats humanes de l'amor i la llar, de l'amistat, de la pàtria. Ara, aquest joc, no s'ha esgotat ell mateix en un cercle, ans ha procedit en agitada espiral realitat enllà, fins a aclarir el sentit de la veu que el sol·licitava, no massa entenedora, en *El meu pare i jo*; fins a descobrir, en suma, Déu, la vera realitat que les comprèn totes.

Ací, amb *Elegia*, comença la darrera evolució de la poesia lopezpiconiana. Contempla migpartida la seva vida des de la «discreta coma» dels anys madurs. Enrera, deixa el seu «faustisme»:

*Tu, l'home corporal, contradictori  
entre la voluntat d'ésser fidel  
i la vida que et diu: —Deixa que mori  
l'anhel d'avui! — i et porta un altre anhel (1).*

Ara ja no reprendrà el camí

*sense enyorança,  
com el qui vol les coses, no el lligam (2).*

En Déu troba la solució del conflicte que fins aleshores l'havia neguitejat:

(1) *Elegia*, p. 19.

(2) *Ibid.*, p. 17.

*L'home que havia demanat: — Déu meu,  
el cant serè per oblidar l'obstacle—,  
ara ha sentit que responia Déu:  
—Contempla en el que tens mon espectacle (1).*

Però la solució no és un repòs en aquest Déu encara abstracte, al marge de la revelació i de la teologia; aquesta realitat summa ha d'ésser també conquerida:

*Sortosa vida si, al bell mig, els braços  
de l'home que ha patit no diuen no (2).*

Fa pensar en els mots de Faust en el seu moment suprem, el primer al qual diu d'aturar-se per la seva bellesa: «Només mereix la llibertat i la vida, aquell que diàriament les conquereix». El nostre poeta sembla dir: «Només qui el conquereix, mereix Déu». En efecte, en un vers d'una esborronadora ardidesa de síntesi, es presenta ell mateix, l'àvid de realitats, l'insatisfet, lliurat tot a l'esforç de fer-se seves, no ja en la poesia, sinó —¿què sabem nosaltres?— en la intimitat del seu desenvolupament profund, la realitat terrenal i la sobrehumana retrobades, totes dues en una, en Déu:

*Tu que treballes Déu com un conreu! (3)*

Aquest vers sol ja allunyaria la idea d'una quietud tota virtual, d'un esvaïment entre els abstractes fantasmes del

(1) *Elegia*, p. 71.

(2) *Ibid.*, p. 20.

(3) *Jubileu*, p. 17.

panteisme. Ans al contrari: el poema immediat al tombant, *Invocació secular*, és l'afirmació més rotunda de l'individu dret enfront de l'íntegre món i

*banyat dins la certesa  
que el món és altre que no ell mateix (1).*

Es l'individu no tipus, sinó en tots els seus accidents, no en l'eternitat, sinó dins el temps «barrejat, remorós i turbulent»; el temps, que ell treballa així mateix (2), i mesura, fins a la mort col·lidora «com un fruit... a mans vingut». Es l'Adam concret, el de la revelació bíblica, nuesa perfilada per l'alè de Déu, las del seu pecat, enyorós del Paradís, i que té davant seu, per a sotmetre-les, totes les coses a què abans, en la puresa original, havia donat nom. No ja més, doncs, posseir per la poesia; ara la poesia sembla més aviat ésser per a ell un esplai de l'admiració «sense pressa, lliure», de l'home, mentre Déu «fa», (3) un «tornar amorós» el món

*per cada cosa  
on la lloança de l'amor somriu (4)*

quan l'home, com Francesc, el nou Adam d'Assís, posa un adjectiu als noms que Adam digué; però també el plany vivent quan el pecat tira avall i la solitud es congria

*i els greuges  
del cor li pesen més que el feix del jorn (5).*

(1) *Invoc. sec.*, p. 45.

(2) «Madurador Adam, el tempstreballes», etc. *Invoc. sec.*, p. 44.

(3) *Invoc. sec.*, p. 22.

(4) *Jubileu*, p. 30.

(5) *Invoc. sec.*, p. 45.

En aquesta ànima no hi ha refugis pregons de beatitud absoluta, regions elevades de coneixença i de temptació, vàlvules obertes a l'evasió imaginativa. El món de la coneixença i el de la imaginació en fan un de sol per a ella, com el primer dia: un pur món poètic, en suma; però la realitat i el repòs a què aspira són part d'enllà, conqueribles per una fe dogmatitzada en el Crist i per un esforç específic de virtut i d'amor. Tal és el sentit, explícitament catòlic, de *Jubileu*. La conciliació, tan dalejada, amb el temps, és ja perfecta: per a l'invocador d'Adam, era encara en el somni de l'immortal rieral de les gèneres; per a l'«home del temps» que ha cantat Francesc, és ja en la visió de la història centrada per la Redempció.

Quan un poeta ha arribat en aquest punt, el més alt possible, de la seva ascensió; quan amb Déu ha posat, per a dir-ho així, un límit a l'infinit, tot càlcul sobre la seva obra futura és arriscat. Descartem com un malson sense aplicació la idea d'una poesia capellanesca. Hi ha, obertes davant del nostre López-Picó, les altes vies poètiques de la gran certitud de Dant, de Claudel... Hi ha, sobretot, sempre al capdavant inexplorades, les «virtuts inconegudes», les dimensions misterioses de la paraula — de la paraula catalana.

*La Nova Revista*, núm. 1 (gener 1927).

*LA CARAVANA,*  
PER MILLÀS-RAURELL (1)

Josep Pla més d'una vegada ha propugnat el desfocament en literatura. El mot suggereix de seguida alguna cosa de borrós en la seva intenció, de més intens per la seva incorrecció mateixa, un desencaixament en les línies amb què la realitat habitualment se'ns dibuixa; allò, almenys, que en l'acomodació d'un dia havíem acceptat com a realitat, perd el contorn que ens ho definia en unes relacions quotidianament cregudes vàlides i, talment dins una aigua, tremola i flota sinuosament, nerviosament. Però al mateix temps suggereix una zona d'imponderada precisió, de detall net, d'arestes vives, que ens atreu, perplexos i alhora encuriosits, amb una nova i decidida urgència. Aquesta mena de literatura sempre fa l'efecte de la més de darrera hora. I potser és així. Perquè en l'incessant desplaçament de valors, sobre el qual nosaltres mateixos derivem inconscients, ella il·lumina un moment, o un aspecte, sota un objectiu minuciós; i mentre la gran resta oscil·la en la vaguetat, l'alentidor ens fa veure, circumscribit i simple, un moviment desplegar-se allí on la nostra comoditat o la nostra suficiència havien retolat una quietud, una fórmula, un dogma; i si el narrador posseeix

(1) Edicions Diana. Barcelona, 1927.

la virtut comunicativa, ens sentim moure i per tant ens sentim avançar amb l'hora i amb l'instant. Es un truc, d'acord; però en art, ja Edgar Poe va demostrar la importància essencial del truc proposat amb franquesa i hàbilment reeixit. (1)

En tot això que hem dit, hem tingut sobretot present a l'atenció el llibre de Millàs-Raurell *La caravana*; i ens sembla haver deixat situades en bloc les breus narracions que recull. Les més característiques, en efecte, es desenvolupen en funció d'un desplaçament de valors. Un canvi en la posició i en les relacions de valors, a base de les quals un cor fixava les seves il·lusions i els seus fins, més, sobre la fe en les quals s'arriscava de dret a la vida, determina un dolorós desorientament. L'autor ho pren en el just instant en què l'un moviment genera l'altre; i en això troba el secret del seu dramatisme. Dins l'ambient més pròxim, o en l'ample món, tant se val per a una ànima delicada, esdevenen insuficients les raons que, sense ella adonar-se'n, sostenien la seva ingenuïtat: s'esvaeix o es malmena alguna rosada cosa, i allò que ve a substituir-la fa por, a la manera que un estrany esfereïx un infant. Un estrany, diem: un home que fa l'efecte d'inhumà només perquè és desconegut. Així, en aquestes narracions de Millàs-Raurell el valor nou que es posa en el lloc del valor esmunyit no crea una angoixa perquè contradigui essen-

(1) El dia que una novel·la històrica se'ns imposi com a actual pel truc del desfocament, com les experiències de Deltell, per exemple, fan lícit d'esperar, tindrem un triomf paradoxal, però decisiu, d'aquesta nova mena de cerebral realisme, a la manera que *Salambó* significà el triomf del realisme romàntic. Implicaria, en efecte, la màxima afirmació de llibertat artística en la manipulació del document més fixat i més glacial, que és l'històric.



cialment la realitat general, i menys perquè destrueixi la vida; ans precisament perquè imposa, amb ell, un instint que més aviat *allò* és la realitat i la vida tals com són i han d'ésser; perquè, en suma, la ingenuïtat va restant lluny, tal volta ja incompresa per a sempre més, i aquella realitat canviada avança com un conjunt vast i complex on només es veuen caps deslligats. Aquella ànima, aleshores, sofreix sense comprendre; sent la seva feblesa perquè sent un mal, i davalla en espiral cap a una inconsciència plena de dolor i de «pessimisme indefinible».

La vida i la realitat tindran explicació en un sistema de dogmes religiosos; però tal com es presenten en elles mateixes, no. En elles mateixes fan l'efecte, per a dir-ho amb un personatge de Josep Pla, dels putxinel·lis de Lió: «El pare contemplava un delicat paisatge, i vet aquí que es presenta el fill de puntetes i, sense dir res, li dóna un cop de garrot al cap». El cinisme amb què això és dit és desolador; senzillament perquè és autèntic, perquè, amb cànvida cruessa, tira a la cara de tothom una veritat d'experiència comuna, però que la majoria voldria tenir decorosament coberta sota un pes de convencions o de conviccions. Només parlant fort així, és lícit, després, d'arronçar-se d'espatlles, d'asseure's davant la realitat com davant d'un immens «guignol», o de plantejar-ne una sistemàtica explicació per l'absurd assaig d'un intel·lectualisme humorístic. Millàs-Raurell en el fons constata el mateix de la realitat i de la vida; però hi pren una actitud més humana. No es refugia, encara, en les solucions d'una religió positiva; però tampoc no s'entremet a explicar ell: resta en el pla de les seves criatures, provant de seguir llurs ritmes desballestats de joia o de pena, vibrant amb

elles, aspirant amb elles vagament amunt, lluny de la carn material, enfora i tot, si fos possible, de la mateixa ànima torturada. No explica, insistim: ajuda, alguna vegada, amb un símbol, que potser només fa la part de l'art concentrant el moviment dels destins en joc; un símbol que no aclareix, en suma, ans obre una nova perspectiva misteriosa, on les lleis són igualment cruels i obscures, però on la defensa és encara més pròxima al pur instint: així en *L'abric de pells i la pedra*.

Per ací, però, se'ns fa manifesta la relativitat en què Millàs-Raurell ha submergit les seves narracions: una relativitat no humorística, i destructora per tant, sinó molt seriosa i positiva, trista fins al caire de la desesperació. Podriem formular-la, antinietzscheanament, així: profunda és tota joia, però més profund encara tot dolor; no hi ha dolor més gran i més petit, quan és sota el seu turment una ànima humana; davant del dolor, tampoc no hi ha homes més forts ni més febles, sinó solament infants. D'aquestes dues conviccions, la primera li fa de tant en tant vorejar aquell horrible esnobisme del dolor del Dostoievski de les *Memòries escrites en un soterrani*, i està a punt de sadejar com ell; però la segona li inspira les més personals i pures de les seves narracions, en les quals esmerça el seu art més sincer. És a dir, la seva més justificada traça de desfocador: així, per a citar el conte potser més reeixit, en *Un arbre de Nadal*. Tot el drama hi és suggerit, característicament, per reflex, en un biaix del gran sobre el petit, del brutal sobre el tendre, de la il·lusió culpable sobre la il·lusió innocent. Anàvem a dir: vet aquí els melangiosos, els inoblidables putxinel·lis de Lió de Millàs-Raurell; però no hi ha marge per a l'humor

quan el sofrent és un infant esbalaït, quan el mateix Pla no ha gosat fer humorisme amb el seu Roby. Hi ha, dins *La caravana*, contes que poden ésser considerats uns eloqüents exercicis de digitació narrativa, com *Samuel i Figuretes de pessebre*, o unes hàbils pràctiques de descomponiment d'associacions o d'encalç fugat d'obsessions, com *El paladar* i *Projectes*; però la majoria, i els millors, podrien ésser referits a aquest de *Un arbre de Nadal* com el que exposa, en la forma més simple i més eficaç, la concepció, més ben dit, la constatació de la vida que els és fonamental a tots. Diríem que oscil·len entre ell i el que ens fa l'efecte de pendant seu, *Una vegada era un home*. En aquell, un moment; en aquest, tota una vida; en aquell, el drama és més punyent, perquè es juga tot entre éssers humans, i per tant hauria d'ésser explicable, com en rigor ho és per a tothom, llevat de la víctima que en pateix més; en *Una vegada era un home*, en canvi, el cop, repetit, aclaparador, ve d'una causa que es sent com a suprema, però que roman indesxifrable (1), gairebé oculta, gairebé un Destí, de tan llunyana que és encara.

En aquestes narracions l'estil, per la seva banda, no limita el drama, no el conté, ans sembla oferir-li tot d'espais d'expansió, com una mena de continu alleujament. És això: un estil d'expansió més que de col·loqui, més un estil deixat anar que no pas ràpid: l'una frase, més que succeir l'altra, fa l'efecte de vessar de dins l'altra, per insistir sobre ella mateixa avançant dins l'obsessió: «La pobresa, la misèria de casa seva el punyien des de petit... Desit-

(1) «Déu sap per què...» s'hi diu, resignadament, a propòsit de la mort dels tres primers fills.

java, tenia una riquíssima set de posseir coses, moltes coses, i totes les coses li eren negades» (pàg. 85); o articulant-se en relatius monòtons o en nexes conjuntius una mica toscos, com per donar la sensació d'un palpen-teig entre la soledat i la companyia, entre els efectes i les causes: «I així restà sol amb la seva dona, que era com ésser més sol encara, perquè la presència d'ella li feia recordar l'absència de l'amorós càliu que la mort havia ventat» (pàg. 59).

Ara: en tota aquesta experimentació amarga, veritable «verema de plors», ¿no hi ha una conciliació, una redempció? Justament, a parer nostre, el gran valor humà de *La caravana* està en això, que demostrant, en conjunt, alguna cosa del sentit de la realitat i de la vida, no s'atura en una solució única, és a dir, no predica: només constata, com fent que l'art i les personals conviccions es deixin desbordar per la vida mateixa amb la seva irònica varietat. Tres narracions acaben en suïcidi: la vida, encarada de sobte amb la injustícia deliberada (*Jardí d'infants*) o romasa sense objecte (*Aquell jove del primer pis*), fuig d'ella mateixa en la mort i el no-res; *Francesc*, en canvi, suïcidant-se juga patèticament fort, perquè fa el salt horrible a l'eternitat sense saber del cert si li serà consoladora, només per la conjectura que ella pugui fer d'ell un déu posseïdor de tot allò que en la terra no ha pogut aferrar. La dona de *L'abric de pells i la pedra*, pitjor potser que en la destrucció de la consciència per la mort, troba, sense saber-ho, l'oblit de la seva misèria en la mecanització del pecat i de l'abjecció. Més punyent, però, dins aquest ordre del consol en la inconsciència, és el regres de l'home que ha perdut tots els fills a l'estat d'infantesa,

una infantesa monstruosa, «sense la gràcia ni la frescor infantils». El relat pren un aire simbòlic: l'home que en la joia ha estat un infant actiu, en el dolor es torna un infant inert; la candidesa, marcida, però encara pura, devorant-se ella mateixa i d'ella mateixa paradoxalment nodrint-se, supera la resignació, fundada en la fe, que era explícita al començament. Amb les tals solucions, d'un fosc nihilisme, contrasta assolelladament l'actitud de *L'home que no volia res més*. En aquesta mena de paràbola oriental, a la vida que sembla que s'esmunyi i variï proteicament només per vexar, el vagabund oposa la bella revenja d'aturar ell vida en un pomeret que planta, de crear ell vida en la flor bella i en el fruit saborós. Vet aquí una conciliació positiva, una redempció satisfactòria. El relat té una fuga alegre, s'esmalta, únic, de complaences de paisatge.

Però diríem que amb *Una vella correspondència* i *El dinar del professor*, Millàs-Raurell vol suggerir-nos com la més perfecta reconciliació entre la ingenuïtat ferida i la realitat ha de tenir lloc no en el pla de la vida inconscient i abstracta, sinó en l'humà de la convivència de cada dia, en la mitja tinta desfocada, però concreta, de la ingenuïtat que es fa invencible per la sola insistència del seu acte gentil. Després de tot això, ja no pot semblar curiós, sinó simplement lògic, que en tot el llibre no apareix cap solució estoica: el fatalisme orgullós que troba una fortalesa en l'íntima llibertat inaccessible, no seria ni comprès d'aquests homes massa humans, que comprarien al preu de tots els renunciaments la possibilitat d'escampar sobre els altres allò que tenen de bo o de mal. Molt rus això; Gide n'ha mostrat alguna cosa.

En acabar de llegir *La caravana*, se'ns obstina la

sensació de trobar-nos, els homes, tancats tots junts dins un càrcer de parets implacables: hi ha el sorrut, el maligne que es revenja en els altres, els que protesten sorollosament i els que desesperen en silenci, els egoistes i els que ajuden, els alegres eixelebrats, els que tiren grans plans com si hi hagués alliberació; hi ha, però, el que canta; hi ha, més encara, el que parla i porta al dolor d'alguns l'estrany consol de precisar-los-el; hi ha, sobretot, el que aixeca els ulls cap a l'alta estreta lluerneta on s'enquadra un trosset de cel lluminós. Tota aquesta variada veritat humana s'agita dins els contes de Millàs-Raurell. I quan un llibre reflecteix tot un món en petit, realitza una poesia autèntica i té la durada segura.

Maig 1927.

## RETRATS DE FERRAN CALLICÓ (1)

Les coses no són mai tan simples com nosaltres les pensem, i indefinidament molt de llur forma i de llur ànima s'esquiva sempre dels nostres esquemes. No hi ha artista verament digne d'aquest nom que no hagi sentit un dia, o potser millor cada vegada que la vaga idea d'una obra a crear se li proposa, la punyent peremptorietat d'una decisió entre fer la part més gran a la vida que es multiplica o a l'art que pretén justificar-se només per la seva rigorosa fixesa. La història de l'art és feta de tots els graus de transacció assajats, com també de tots els matisos de cessió abandonada a l'una o a l'altra de les dues exigències. Per a uns, joiosos de sotmetre l'art a la natura, el camí de l'art ha aparegut fatigosament llarg, i mai prou perfecta i humil la tècnica; d'altres han reduït la tècnica a una mena de màgia que pot fer més breu l'art que la vida; d'altres, en fi, han retingut de la tècnica només el que té de joc, per fer-li servir el pur pensament dels objectes, ja independent de la realitat sensible amb què ens resisteixen.

Tota obra d'art genuïna conté, per a l'orella atenta, els ecos difusos d'aquesta lluita entre la matèria que sembla canviar les seves predisposicions contínuament, i l'artista que espia una avinentesa per a decidir-se de trascantó i aferrar-la. Potser tot el secret de l'art clàssic està

(1) Nota per a un catàleg d'exposició.

en l'esforç reeixit per a dissimular aquests ecos darrera una sensació de necessitat original; per això ens apareix tan finit i serè; per això, sobretot, en la mateixa idea d'una realització necessària, sense intervenció d'altres possibles, ens insinua un desinterès i alhora una feliç desconfiança de saber mai «com allò és fet».

Vet aquí cap on ens van els pensaments davant dels retrats de Ferran Callicó. Es una imposició dolcíssima. La reacció d'algú, qualificant d'excessiva, de perillosa, la traça d'aquest artista —de qualsevol artista que fos— ens fa l'efecte de respondre amb un crit absurd a un raonament ben lligat; de voler preservar un gust personal ferint l'art en la seva mateixa essència. L'única superació discreta d'un encís diríem que és assajar d'explicar-nos-el.

A qui contempla l'obra de Ferran Callicó una voluntat es fa visible tot d'una: en aquella distribució entre l'art i la vida, trobar un punt dolç de concòrdia. Fa l'efecte que l'artista es refusa al conflicte, és cert, però més per un delicat esperit de justícia que no vol exposar-se, que no pas per cap real covardia. Així, no va i ve entre els seus elements, afalagant-los un per un, o el que fóra més tèrbol, provocant-ne l'adulació amb el lloure d'un prédomini a obtenir; ans, a una distància des d'on n'abraça el conjunt encara indecís, diria's que s'esforça a persuadir-los d'organitzar-se bonament dins «una certa idea» que ell té. Tota la seva arbitrarietat, tota la part que ell es guarda, és aquesta; i no deixant-ne gens a l'imprevist, sinó pactant-ho tot per endavant, i pagant-la, una vegada constituït l'ordre, amb una submissió escrupolosa al dictat de les formes i de les ànimes: totes les connexions que en el procés de la transcripció puguin néixer amb altres idees de l'artista que la



inicialment proposada, són renunciades sense recança, empeses de banda sense violència, però així mateix sense retorn.

Ens trobem, doncs, davant d'una forma d'idealisme cauta, assegurada per mil seculars experiències, i diríem pura si no es declarés més senzillament, més humanament, com a austera. Té, com tot idealisme, el perill de tancar-se dins un cercle cada vegada més estricte de fórmules: però és un perill talment obvi, que insistir sobre ell a un autor és, si més no, tan ingenu com anar advertint els possibles accidents del carrer a un major d'edat. El mateix Ferran Callicó prevé gentilment tota impertinència en aquest sentit, exhibint la seva galeria de retrats a la mina de plom. Com el primer a malfiar-se dels seus camins, s'ha exigít ell mateix la prova més difícil, per a dir-ho així més escandalosa, que es l'exercici de versió de fesomies humanes. Tota escola, tot pintor que hagi volgut avançar sincerament cap a noves regions de la tradició o de la temptativa, s'ha fet un punt de passar-hi. La raó n'és clara: la forma humana és l'únic objecte entorn del qual el conflicte entre art i vida es dona en la seva extrema plenitud, l'únic que a l'ànima de l'artista oposa una ànima de la mateixa dignitat, que no demana res d'ell, ans se li expressa amb els seus gestos tènues que només els moviments de la forma poden seguir, i llavors fuig per a renovar-se encara. Si l'artista li presta, no vol dir necessitat per part d'ella, sinó victòria d'ell; si ella domina, l'obra no hi haurà guanyat pas menys en l'essencial, que és la implicació de vida.

En els seus retrats, Ferran Callicó s'obstina molt seriosament en aquella voluntat que dèiem de distribució

concorde, en aquell seu pacte que talla curt a tota dissipació. Així, vistos de rengle, fan d'antuvi l'efecte de cada vegada més *posats* sota l'espiritual objectiu; de més reduïts, també, a allò que és expressiu amb un valor més directe i més necessari: l'accessori va eliminant-se, a l'últim resten només les testes nues, precises, responsables de tot l'home. Però, per altra banda, aquests valors necessaris són cada vegada trobats més nombrosos. Una evolució, doncs, és evident; però tan contrària al que més sovint s'esdevé, que més aviat ens creuríem a mig camí en el pacient traçat d'un cercle de síntesi. Aquests retrats, en efecte, van del més purament *pensat* cap al més rigorosament *transcrit*, de l'esquemàtic més abstractament lineal cap al pictòric de llums i ombres ritmades més concretament. Al principi, per exemple en el retrat de Pedrell, la línia defineix la forma sense cap recel de la seva efusió, cenyint-la, una vegada quieta, amb la seguretat de qui té fets els seus càlculs; dins les zones limitades, o enfora del contorn, traços secundaris s'insinuen, en un breu curs lluminós i agut, com de pirotècnia. Però Ferran Callicó s'atura poc en aquest linealisme cerebral; l'assalta com una obsessió de la llum i del seu joc: sent que cal no tant defensar la forma contra ell, com fer-la valer precisament per ell. Assaja, per exemple en el retrat de Milhaud, una crua esquematització de les regions d'ombra, deixant a llur càrrec el suggeriment de les mateixes línies de límit. En canvi, en el retrat de Ramon i Cajal, llança amb una meravellosa fuga les línies per tota l'extensió de la forma, les fa dispersar-se i sobtosament recollir-se a través de la irregular alternància dels volums; atenuar-se, enlluernades, quan el diàfan vel de la claror els cau damunt, però no

cessant, dessota, en el joc fogós, fins a reparèixer més insistents encara, multiplicant-se ara i adés un sol traç al llarg del seu moviment com si tingués alhora dos o tres sentits a dir. Però la voluntat de concòrdia s'aferma frenant aquest saborós plaer líric: en els seus retrats més recents, el nostre dibuixant no perdona a la seva mina de plom res del que pugui donar, i emprèn amb ella un modelatge tenaç de tota la forma en conjunt i de cadascun dels seus mínims fragments en funció del conjunt, ja s'ha dit, com en la bona escultura; dibuixar, així, no és fer sobre un paper una mena de bell càlcul d'una forma, sinó una adjudicació equitativa d'espai a ocupar i de llum sota la qual expressar la seva ànima. Així concebut, no es pot negligir res, perquè l'ànima per a expressar-se necessita tots els detalls de la forma, com un instrument d'innúmers registres.

¿Fotografisme, doncs? Algú n'ha parlat; però el mot talla no solament contra qui es diu, sinó també pel cantó de qui el maneja. Cal tenir en compte que és la fotografia la que, fins ara almenys, ha anat darrera la pintura i ha fet tots els papers per assemblar-se-li: la pintura, o és allí on era, o si es mou, és en el sentit de profunditat d'ella mateixa, i no preocupada per cap rivalitat amb la fotografia. La qüestió, més simplement, és de realització de vida, com si de sobte en el món no hi hagués altres mitjans per a crear-la que els d'una matèria, d'una tècnica i d'un estil determinats. Per això, en aquest punt, no hi ha res d'absolut: tot és en relació a tal artista, a «una certa idea» seva i a un cert moment. Un crític de la màxima solvència ha proclamat la «vivacitat emocionant» dels retrats de Ferran Callicó. Ara, el seu secret, el secret de la fascinació amb què se'ns aferren, està, per a nosaltres,

sempre en aquell punt dolç de concòrdia cercat i trobat. Es una vida no en acte, tota en la fixació d'un gest passatger, banal, com realitzaven els impressionistes; ja no parlem d'una ànima en tot el seu ímpetu prenent per canal massa estreta, i torturant-la per tant, una actitud total, o només un fragment d'una forma, com assagen de fer els expressionistes. Ferran Callicó, com els retratistes clàssics, pren, més que la vida en la seva dispersió o en la seva concentració, la vida en la calma de les seves forces en el just moment abans de distendre's: presa un altre moment abans, ja fóra en abstracte. Ara és una vida concreta, personal, que sentim disponible arreu dels trets d'una fesomia; diríem, usant un terme tàctic, «en formació» segons jerarquia d'eficàcia, però cadascun amb tota la seva eficàcia. Però sentim també que l'avançament cap a nosaltres començarà no pel tret més característic, sinó per l'humanament més noble: per aquella boca, viva en el silenci, a punt per al somris o la paraula, i per aquells ulls, d'una transparència brillant, humida, intel·ligent, triomf de la tècnica amb la mina de plom i glòria, així s'ha reconegut, de la moderna pintura catalana. Sentim, per a dir-ho en el mot consagrat des dels antics, que un «ethos» ens aguaita en reserva; però el deliciós turment d'un enigma a desxifrar, nosaltres ens el fem. Ens és donada una pura realització plàstica, i nosaltres ens obsessionem a fer-ne una opinió, o almenys un document per a millor conèixer un home. ¿Ho volia així l'artista? ¿Què importa? Evidentment, encara que fos així, no ens fa cap crit per a imposar-nos-ho: som tan lliures davant la seva obra, com el model ho ha estat davant d'ell.

1927.

## LA POESIA DE JOAN MÍNGUEZ (1)

Per presentar algú a un auditori és ritual de dir que no necessita ésser presentat. Per la seva banda l'oient sol preguntar-se, d'una manera més o menys formulada, que qui presenta al presentador. Bé, deixem això darrer: en el meu cas almenys, ja hi compto. Es evident que Joan Mínguez, assidu d'aquesta docta casa, bon amic de molts dels presents, no ha d'ésser presentat; que el nom de l'autor de la *Lluita en el repòs* i de *Moments* és prou conegut i estimat d'un auditori d'Amics de la Poesia. Amb tot, és bo que una lectura de versos sigui precedida d'alguns mots que creïn en l'auditori com un acord inicial d'actitud, que fixin l'angle a què la paraula del poeta caurà sobre l'atenció unificada dels oients per a refrangir-s'hi i diversificar-se llavors en múltiples llums, a través de l'íntim cristall de cadascú. I això més en un cas com el de la poesia de Joan Mínguez. Ho dic en elogi seu. Ella, en efecte, contradiu, digna i tensa, el concepte que més generalment es té del poeta, el concepte atàvic, vivaç i novell en molts encara com en el primer dia del món, i que en rigor cap experiència ni convicció no han aconseguit d'ofegar completament dins de nosaltres: el concepte

(1) Paraules introductòries a una lectura de versos de Joan Mínguez que, organitzada pels Amics de la Poesia, tingué lloc a l'Ateneu Barcelonès, el 25 de maig del 1927.

instintiu, gosaria dir. Ell fa del poeta aquell ésser ple d'un déu, aquella «cosa lleu, alada i sagrada», com deia irònicament Plató, que s'uneix a les coses en llur vida superficial i amb el toc de la seva paraula les fa més glorioses i més belles. Esser feliç, doncs! Segons: part dels romàntics, reprenent aquest concepte màgic, donaren al poeta la descomunal responsabilitat d'entrar dins la vida profunda del món, i com tot ho trobaren negre, feren del poeta un gran dissortat. Resulten, així, no dos conceptes extrems, sinó dues variacions extremes d'un mateix concepte en un mateix pla de natura; i és curiós, sigui dit de passada, com en les mateixes persones solen conviure amb un concepte paral·lel de la dona: o li demanen, com a la poesia, que els alegrí la vida, o creuen d'ella, com dé la poesia, que és una imprescindible maledicció. Ara, la poesia de Joan Mínguez és tota encarada contra la Natura, hostil a ella, orgullosa de superar-la, de prescindir dels seus cànchids idil·lis, de saber-la indiferent i senil sota les seves tendres màscares; de saber-la-hi i de dir-li-ho amargament. Això la situa tot d'una dins l'òrbita de Baudelaire: és, com s'ha dit de la poesia d'aquest, una poesia tota de ciutat. No he de posar-me ara a traçar un paral·lel: unes quantes semblances inicials haurien d'ésser seguides per un fatigós escatiment de diferències, tan essencials, algunes, com ho són algunes de les semblances. He dit: dins l'òrbita de Baudelaire, i no vull dir res més ni res menys. La poesia de Joan Mínguez sembla néixer d'una mena de condensació del sentiment de solitud amb la pròpia individualitat; de la solitud més sola, que només es coneix dins les grans aglomeracions urbanes; de la solitud, també, més gelosa d'ella mateixa, perquè ha de

preservar-se no de la invasió d'una gran ànima abstracta, on al capdavant tot es retroba i s'acorda, sinó de l'atac insidiós d'altres individualitats, febles de les mateixes febleses, àvides dels mateixos egoismes, malfiades de les mateixes fallides. Vet aquí la cruel paradoxa: sofrint d'ésser sol, haver de defensar la seva soledat; i res de superior per a conciliar la paradoxa: un «spleen» sense ideal. El contacte amb altres éssers humans encara és per a més amargor: la mateixa abraçada amorosa es lliga de misteri a misteri, cadascun reclòs dins el seu anhel, servint-se a les fosques de l'altre amb l'egoisme del naufrag que un moment s'aferra a un altre naufrag inconegut, i si l'enfonsa, què hi fa? Tot això, direu, és massa veritat: aquell concepte instintiu de la poesia es rebel·la, desitgem una redempció d'aquesta veritat massa humana. Ah, i el nostre poeta també: tots els seus versos bateguen d'aquest desig. És còmoda la redempció per l'oblit; però quan li ho diríem, ell ja s'ha compost un bon oblit burgès, ja se l'ha simulat amb la millor voluntat del món i ja en torna més agre que mai. ¿La redempció per la poesia mateixa, aleshores? Sí, però mentre el joc sigui net: el nostre poeta no consentiria que el seu vers disfressés la veritat. D'on el to de la poesia de Joan Mínguez, on les imatges no són per a decorar, per a embellir, sinó per a fer més aguda i real la veritat; on els ritmes tendeixen a desconjuntar-se, com per a tenir-nos ben desperts; on ara i adés sembla haver-hi una sobtada revenja contra la ciutat i les amargors que dóna, constatant-li els seus aspectes grotescos, els seus gestos inútils, els seus maquillatges ingenus, i tirant-los-hi en cara en les expressions més d'ella mateixa, més trivials, més de cada dia; una poesia,

en fi, que no es dissimula res del que hi ha de tort, de còmic i de punyent en la convivència dels homes, però que per orgull desdenya d'esdevenir satírica, és a dir, de predicar-los res. Però ¿això és poesia, encara?, pot pensar algú, alarmat en aquella instintiva idea d'una poesia màgica, si no embellidora almenys consoladora. I tant! «Tot allò que sigui parlar d'un mateix, és poesia», digué Renan; i no sabem una definició de la poesia ni més vasta ni més profunda. Però hi ha, sobretot, que la poesia de Joan Mínguez està en ple desenvolupament: la seva lluita no es continua en el repòs, sinó ja en l'aspiració. Com en el drama famós de Browning, per aquesta poesia desolada sembla haver passat la donzella Pippa, haver-hi passat, de sobte, la puresa, l'alegria, la innocència. Però també en això el nostre poeta juga net: aspira i s'absté, insinua i no acaba de confessar:

*De ta vida he de fugir,  
car temeria tacar-la  
amb la vilesa del cos  
i un cor que de tot s'amarga.*

Torna, doncs, a reservar-se dins la seva individualitat; però ara ja ha completat la seva coneixença: ha sofert del mal, però també ha vist resplendir la puresa, i somia la immortalitat en allò més pur que retroba en ell, en el seu amor, més enllà de la mort carnal, de la mort de les ciutats i del món mateix.

Ara m'adono com és delicat per a un crític de parlar d'un poeta davant d'ell mateix; però si el meu pobre preludi ha aconseguit d'iniciar en vosaltres un estat com



---

d'apetit de poesia, vull dir d'aquesta poesia tan personal de Joan Mínguez, ja hauré fet el meu fet. Així, oblideu-me a mi i escolteu-lo a ell; i quan us sembli que la seva viva poesia contradiu els meus abstractes esquemes, creieu-lo a ell, que és el poeta, i no a mi, que no he estat sinó un crític, i un enfadós al llindar d'un palau ple d'inquietants melodies.



## VIDA INTERIOR D'UN ESCRIPTOR,

PER JOAN PUIG I FERRETER (1)

Vet aquí un llibre per a inquietar, anava a dir per a molestar, el crític: torrencial de confessions, tèrbol ja pel seu mateix impetu, no solament sobreix dels anàlisis, sinó més, comunica el vertigen del despullament. Un pecat massa complex de trames imaginatives i d'indecisions arreconades, una consciència que amb el seu remordiment prevé la mateixa figura dels actes, volen més aviat un jutge dret i simple, en un mot, càndid; el confessor sensible, diríem, haurà d'agafar-se fort al seu rol per no ésser endut a una correspondència de confessions poc decorosa. Gosariem, doncs, predir, que *Vida interior d'un escriptor* ha de trobar un acolliment més franc en el poble, al qual la pura impressió de veritat humana farà oblidar la seva manca d'interès en els problemes professionals de Martí Reclòs, que no pas entre els mateixos col·legues d'aquest, que potser es resistiran a la simpatia d'home a home, ja no direm de confrare a confrare, per la satisfacció de tenir unes idees estètiques diferents; si no hi interposen la vanitat d'uns altres principis morals.

Moltes pàgines del diari de Martí Reclòs poden, en el nostre país, donar tema a una polèmica; hi resol, en efecte,

(1) Col·lecció La Sageta. Barcelona, 1928.

qüestions ja velles o sense solució única. Més valdria, però, que l'abundós material d'aquestes notes íntimes fos incorporat al gran examen de consciència avui en curs a Catalunya: entreteniment de febles, engany que es fa ell mateix l'indecís lúcid, l'Hamlet que vacil·la en l'alternativa d'ésser o no ésser, perquè no és prou simplement i fortament. Martí Reclòs fa igual: sota una contínua professió de fe en ell mateix, el seu diari cobreix una liquidació, ara i adés vergonyant, de febleses; hi ha sovint confessada una admiració als qui no pensen com ell, perquè en rigor els tem més ben armats; i en el seu punt més baix, als qui viuen a llur manera, mentre que ell no viu, «només espera viure». La prova és que, quan a l'últim es posa a produir abundantament, en la calma, abandona el seu diari; i sempre que ha cedit resoludament a una de les múltiples postulacions que hi ha en ell, el dostoievskià, quan ha jugat un atot per Déu o pel diable, quan ha viscut, en un mot, la nota se li n'ha anat de l'abstracta reflexió cap a l'acció novel·lada.

¿Hem basculat decididament de la banda del crític a la del càndid? Potser sí. En tot cas, no pas menys per a aquell (si doncs no és un pedant) que per a aquest, del diari de Martí Reclòs no interessien els valors de pensament aptes per a la circulació, sinó les raons d'ésser i sentir d'un home. Unes raons que la raó no comprendrà, si tant es vol, unes raons absurdes, però que per això mateix seran indiscutibles; com són clares pel simple i despòtic fet que un home viu per elles. Ara, hem de pensar més en com es viu per la sang, ramificada, violenta i difusa endins dels teixits, que no pas en una vida que varia les seves manifestacions entorn d'una idea quieta.

Es el contacte amb un home, amb una epidermis tèbia de mil accions contradictòries, el que tan singularment atreu i alhora repel·leix d'aquest llibre. A moments, en efecte, sembla que la nostra adhesió a ell només pot ésser física; i si aleshores ens n'apartem, és per a enyorar alguna cosa de pur com l'amistat. Però prescindim del diari, concebem Martí Recidòs vivint feta abstracció de les seves orgulloses raons de viure: resten solament misèria, sensualitat quotidiana, esforç i somnis de galiot; i en nosaltres, pietat profunda, mesclada amb el dolç egoisme de retrobar en ell el més trist de nosaltres mateixos. Així ho farà el càndid, ja ho hem insinuat, prenent la millor part.

Però millor que cap part és el conjunt del llibre. El gran art de Puig i Ferrerter ha reeixit en una harmonia de juxtaposicions que no era gens fàcil de resoldre en el temps. Dóna la vida interior i la vida exterior d'un home per masses de fets ara de l'un ordre, immediatament de l'altre, que es segueixen més que no pas es reprenen, i millor que respondre's es dibuixen a línies crues cadascuna dins la ressonància de la precedent, ara i adés dins l'expectació de la que vindrà. L'un ordre de fets talment documenta l'altre, però no a guisa d'explicació o de prova, sinó completant-lo i fent-lo avançar. Per això aquest llibre, lluny de fer pensar mai en una ficció d'historiografia literària, és una biografia literària vera i viva, en la qual un silenci suggereix no un espai buit o inexplorat, sinó, com en una novel·la o en la vida mateixa, una ombra misteriosament plena de causes i renovacions. L'enllaç de fets dels dos ordres que hem dit —no oblidem que es tracta d'una estructura en el temps— es fa pel simple impuls de les masses, defugint la justificació del trànsit o suplint-la

per una acotació volgudament banal; com en la prosa mateixa en què aquestes masses s'informen, les frases fan de l'una a l'altra un moviment igual, tens, segur, amb un panteix de vehemència oratòria que prefereix una certa regularitat monòtona de pauses i cadències, si ella estalvia en el possible ressalts de conjuncions, audàcies de represa, virades brusques o reposos obscurs; si alleuja la col·laboració del lector, en suma.

Una prosa tal, tota continuïtat a masses alternades, era la més adequada per a suggerir, per ella mateixa, el moviment de la vida que narra. Com una música, té un temps just que no es pot accelerar ni retardar sense fer perdre sentit al cant; un temps que s'encerta d'instint, des de les primeres mesures. La vida de Martí Reclòs és també, en rigor, tota continuïtat. El seu caràcter consta, però no tant amb la fatalitat d'ell mateix, a la primària i lineal manera antiga, com, més subtilment, amb la fatalitat de les emanacions d'ell mateix, dels fantasmes que es crea, i als quals posa un amor vital, perquè viuen per ell i d'ell, vagues i imperiosos, demanant-li sempre una forma corpòria per no esvair-se. Ell, si no pot donar-los una forma de paraules, els dóna una forma d'acte. Aquesta és la seva angoixosa feblesa: esborra els límits entre l'exigència artística i l'esfera ètica; no ja concebant l'acte moral com una realització d'art, gratuïta, en ella mateixa suficient, sinó cercant el camí més fàcil de salvar el seu fantasma, que és realitzar-lo en acte moral, per llavors posar sòrdidament aquest acte, en la seva complexitat més concreta, a explotació en favor de l'obra d'art somniada. Es conscient del seu gran error; però àdhuc els remordiments se li tornen fantasmes. Per això la lluita de Martí

Reclòs és terrible, i contínuament renovada. Es per transigir que escriu el seu diari; però els seus monstres no s'avenen a liquidar-se en fórmules abstractes: el famós consell de Goethe no és una solució per a Martí Reclòs, que tanmateix se'l proposa.

L'única solució d'ell, apuntada ja en les primeres pàgines i en les últimes reeixida en una resurrecció gairebé apoteòsica, és millorar l'home moral, per una adaptació humil, en «irònica dignitat», a les realitats objectives que el comanden; no tant a fi de millorar els seus fantasmes, com d'ésser més fort que ells, de poder-los imposar un ordre i una forma concreta, quan vulgui ell i no quan ells vulguin. És aleshores que Martí Reclòs produeix regularment, en una utilització tranquil·la dels records del seu passat tumult. Redimint l'home, ha fet renéixer l'artista, amb una responsabilitat, diríem amb un programa, envers la seva pàtria.

Fins aleshores, la continuïtat de la seva vida, amb innúmeres estrebades laceradores cap al deslligat, s'havia mogut al llarg d'una fe, més ben dit, d'una voluntat, de crear vida i bellesa de la seva pròpia substància i a la seva pròpia imatge, com si aquella fos infinitament plena i aquesta indefinidament renovable. Enfront d'un Sòcrates, que no creu digna d'ésser viscuda una vida sense examen, Martí Reclòs hauria proclamat únicament estimable la vida que es multiplica i es difon ella mateixa en la creació. Si es lliurava vertiginosament a conèixer, era per recrear en certa manera el món per l'acte amorós del coneixement. No caçava, segons la metàfora clàssica: fecundava. No admetia i definia: començava per replasmar sobre ell mateix i sobre els altres, implacablement, el material per

a la seva creació. Sense formular-s'ho, havia establert una mena de rivalitat demoníaca amb Déu. Per això, en recordar-se home millor, acaba també en una mena de conciliació amb Déu: crear bellesa ja és per a ell la seva més alta manera de servir-lo. Es un Déu vague, no personalitzat per cap dogma: basta a Martí Reclòs que sigui el principi del dolor i de la joia, dels materials del seu art, de les essències de la seva vida interior. El singular panteïsta d'ell mateix que era abans, ara és un estoic serè, que ho accepta tot a canvi de la seva llibertat íntima, i torna en obres elaborades, sense pressa, només allò que s'ha pogut aclarir; la resta és inefablement per a ell sol.

¿Que tot això és material vell, almenys tan vell com Rousseau i el romanticisme i els novel·listes russos? Què hi fa? El crític pot creure-ho així i demostrar-ho; però el càndid en té prou amb que *Vida interior d'un escriptor* reveli un home; i un home construït per un artista de geni, no s'assembla mai a cap altre.

Juliol 1928.



*HISTÒRIES DE LA CARN  
I DE LA SANG,*

PER A. ESCLASANS <sup>(1)</sup>

Cloem aquest llibre singular. Ens cal asserenar de la fascinació a què havem cedit en seguir les acolorides formes de vida i d'expressió que s'empaitaven davant dels nostres ulls. Desfilada en cercle, prodigiós zoòtrop! Cada història de la carn o de la sang, una figura que es multiplicava ella mateixa en successió de fuga, amb un moviment una mica ingenu, darrera el negre espiell massa veloç en el seu giravoltar per a fer més que un trèmul vel d'aire, dins un traç de contorn insinuant la rígida plasticitat del cautxú, esclava d'un fixat volum. El plaer aleshores era abandonar-se a la màgia, com ara, clos el llibre, només pot ésser tractar d'explicar-nos-la.

I

FIGURES

En un autor sistemàtic com Esclasans, i per al qual la paraula dóna, prèvia, camí i àdhuc si es vol forma al som-

(1) La Mirada. Sabadell, 1928.

ni, fa l'efecte que un títol, més que l'etiqueta distintiva d'una obra, ha d'ésser-ne com el germen que la contingui tota en minúscul; la seva intenció, i com una disposició dels seus mitjans de vida, quan no l'indici del lloc a ocupar, és evident que almenys hi són. No ha de condensar, doncs, una reflexió de l'autor sobre el seu llibre acabat: per la mera força de la seva fórmula ha fet necessari el llibre, prevenint-lo com un símbol del seu desenvolupament. Ara bé: el títol d'aquest recull d'històries pot significar tant que l'autor s'ha proposat de treballar en pobra matèria humana de carn i de sang, com que ha posat la seva passió viva a la graella, per a dir-ho gràficament; que, en suma, ha volgut escriure amb sang, com Zaratustra demanava. L'equívoc, però, no va essencialment lluny, i les dues direccions implicades, en comptes de divergir a l'infinit en angle, vénen a cloure's en cercle en un mateix resultat, això és, que tota creació vera és pagada amb tortura: la més implacable objectivitat, exercida sobre éssers humans, acaba sofrint la metzina dels seus personatges a la boca, testimoni Flaubert; i el més reclòs subjectivisme sent que la sang li fuig per tots els porus amb cada mot dit.

En tot això hi ha alguna cosa de solemne i de comú, com en el principi de tota Acadèmia. En som conscients: tant del que ve de nosaltres mateixos, com del que ve d'Esclasans. El qual és dels autors nostres que més indueixen a aquella metamorfosi del crític en el seu personatge, de què ja parlava Sainte-Beuve. I això, no pas més per l'acció mecànica del seu academisme — neo-academisme, diu ell — que per la seva virtut de simplificació, no sols d'allò que era complex, sinó d'allò mateix que ja

era simple, idees o éssers; per la qual Esclasans desembarassa l'espai i el temps al seu art, perquè pugui esdevenir, contràriament al que esperaríem de l'art, més complex que la vida que reflecteix. Ho fa deliberadament: la constant distinció, en les seves crítiques, entre forma i fons de les obres (encara!), ja provaria com creu en un procés retòric en dos temps: mesa a punt, si es vol esqueletització, d'una determinada matèria, i aleshores un revestiment d'ella arbitrari, «subjectiu a ultrança». Si en aquest moment Esclasans no disposa més que dels seus fitxers d'ornaments, el seu art resta massa sol i sota molta roba té fred; però si la memòria involuntària li pren embranzida i del seu fons obac puja la riquesa d'analogies un dia instintivament percebudes, i que ja han estat assimilades i viscudes més enllà de la consciència, diríem en la sang mateixa, s'organitza a la vista de l'espectador una rara màgia de sons i d'imatges, amb una inequívoca circulació de vida que atreu fins a la indiferència envers la veritat i ens fa passar simples odis o fes per idees i estimar figures més que homes. Resistir-hi de front, com s'ha de situar un crític, és difícil i ho és tot llevat de necessari; crítics nostres, però, han demostrat massa que és fàcil de fugir-ne per biaixos irònics o d'oposar-hi una contramàgia de contrasistemes que no pot reeixir sinó en una plúmbia pedanteria.

Figures més que homes, hem dit: dins aquest recull d'Esclasans són variades. Hi ha figures poemàtiques i d'apòleg. Hi ha figures de cosa: aquelles inoblidables sagetes d'anunci, la fusta de les quals es torna talment carn i idea, per un procés antropomòrfic classificable dins el més pur i anostrat expressionisme. Hi ha, sobretot, les

figures preses de la realitat humana de cada dia, constituint la part no sols més abundosa del llibre, sinó més encara, la part de la sorpresa: per elles, Esclasans s'ha revelat narrador, narrador de fets viscuts, documentats al carnet; àdhuc de fets diversos compulsables en l'arxiu de la nostra premsa (*Nit de tenebres, Una evasió, La ratlla recta*).

Ara, és curiós com la seva realitat quotidiana es desdobra; com la realitat efectual dels homes, objectes seus, en la immediata aparença d'ells mateixos, de llur relació i de llurs actes, fa lloc a una realitat de pensament, de símbol, àdhuc de pura analogia actuada. Això, sense canvi de llum, sense modificar l'angle de la visió ni el to de la veu; sense invitació al misteri, en suma. Encara menys amb res d'una lògica a l'Edgar Poe, que estructura peça per peça l'extraordinari sobre un postulat fet acceptar liminarment. Una història d'Esclasans és situada dins l'una o l'altra realitat des del principi per a sempre, o comença en l'una i acaba en l'altra: exemple típic, *L'escarabat negre i blanc*; però la línia de narració és seguida, no hem de fer transbord. Més: no sentim estranyesa, és a dir, la nova atmosfera ens és tan respirable com l'anterior: els fets hi tenen la mateixa versemblança, els homes no hi són absorbits per la demostració de cap tesi. Només per reacció crítica podem adonar-nos aleshores de com hi havíem estat preparats subtilment; de com, per dir-ho així, ens ha estat feta perdre l'esma en les sinuositats incessants, exactament calculades, de la línia per on hem avançat. Continuament, a cada corba, hem estat duts de l'una realitat al llindar de l'altra, avesant-nos així pacientment al seu aire, a la seva diferent veritat. Tot això ha

estat l'obra d'un doble joc simultani: tot donant-nos la confiança de mantenir impertorbablement la direcció de punt a punt, per una fidelitat rigorosa i franca a la successió dels fets externs en l'encadenament sensible de gestos i fenòmens — i una cosa equivalent diríem dels fets i els gestos interns — fins a suggerir-nos un art de la més pura imitació, l'autor se'ns els feia seus, matèria de la seva sensibilitat i de la seva reflexió informulada, per la força associativa de la imatge i la metàfora; ens suggeria, en suma, que *al mateix temps eren matèria de l'altra realitat*. L'art d'Esclasans, diríem, així procedeix per una mena de fotografia al trop, en la qual la divergència, que com a teòric el preocupa tant, d'objectivisme i subjectivisme, perd tota la malícia, perquè les dues branques, ja ho insinuàvem més amunt, se li corben en cercle.

Sens dubte per ací cal cercar la unitat d'actitud d'Esclasans relativament a les seves històries, el missatge sobre l'home i la vida que elles impliquin: llur transcendent sistematisme, en suma. És singular com hi és evitada la valoració dels fets per la màxima: a penes mai no n'és treta una conseqüència que pugui servir a tothom en l'esforç per a viure i conviure i conèixer, que aclareixi algun caire de la realitat humana, justificant una mica més d'amor o d'ira o de tristesa o de resignació en nosaltres quan haurem clos el recull. Els nostres contistes joves, cada dia més nombrosos i més hàbils, tendeixen a un art moralitzant, és a dir, d'accions quotidianes presentades en llurs motius i llur sentit; Esclasans hi oposa un art més aviat d'evasió, estem per dir de redempció; si es vol, direm de poesia. Egoísticament, exerceix sobre tot allò que no és ell els drets que està segur de merèixer pel seu

metòdic esforç a mantenir-se *ell*, «verge de cos i d'ànima». L'actitud moral que Henry de Montherlant ens anuncia haver-se precisat (el felicitem) aquest any de 1928, «amar sense deixar-se amar», ja havia estat superada pel Romà Reig i Fornaguera del nostre Esclasons més expeditivament, potser perquè dins la misèria. Aquest acaba no deixant-se estimar ni estimant: «m'estimo massa jo mateix, diu, per a vinclar-me i prendre en braços els meus semblants». Dues actituds tan vella l'una com l'altra i com els mateixos artistes: com la necessitat de preservar la fina maquinària d'un geni. Però l'actitud de Romà Reig i Fornaguera té tots els avantatges de l'assoliment: no té res a fer dels altres, almenys com a mitjans. Enmig de la humana barreja, és com un anacoreta; però no justament per l'ardor de cap caritat; per tant, immunitzat contra tot pessimisme i tot optimisme i àdhuc tot humorisme. Deixa que tot el món reneixi en ell; i que dintre d'ell es faci la lluita entre dos homes que hi conviuen: «l'un, l'home real; l'altre, l'home ideal. Sóc com sóc i com voldria ésser», afirma. No és la típica lluita moral pel soterrament de l'home antic i la resurrecció del nou, perquè hi ha una igual complaença envers els dos homes. Ara, l'interès no està precisament a fer-se un immens espectacle interior, reflex del de tot el món, ni una vertiginosa experiència de tots els extrems; sinó més, aplegar un contingut prou ric i complex per a ésser indiferents a la precarietat de la vida (1); perquè no tenim ni la moratòria de joventut de Faust, ni, com l'home-rellotge, un termini fixat de corda

(1) «I compregué que allò que allarga o escurça la vida dels homes no és el continent, sinó el contingut. Hom pot viure llargament dins una vida curta» (pàg. 168).

que ens permeti de distribuir a pler els nostres anys. El tema de l'evasió, de l'alliberament assegurador d'un mateix, gira, entre les *Històries de la carn i de la sang*, mostrant diverses facetes de la seva intenció; a contracop, si pietat hi ha en el recull, és atorgada als qui no tenen força per a prescindir de dependre dels altres: per l'amor de les criatures de llur pròpia carn (*L'escarabat negre i blanc*), per set d'ésser estimats (*Tendresa*), per simple curiositat maligna (*La senyora Ramona*). Però el sol, el qui sap realitzar-se a través de la damunt dita pugna, forja amb tota calma entorn seu, ve a dir, una mica confusament, Romà Reig i Fornaguera, «una imatge de llum» que li sobreviurà, alhora desdoblament d'ell mateix en la direcció del viscut al pensat o volgut, i superació del «pobre entrellat de fets diversos a què la vida bruta l'ha condemnat durant el seu pas mortal pel món». El pur acte poètic no és altre, sens dubte; com l'obra poètica és alguna cosa d'evadit i ja gratuït, que no és donada ni tan sols llegada als homes, sinó que, si volen, *resta* per a ells, tant com és indiferent a ells.

Vet aquí, al nostre entendre, el missatge d'Esclasans en els seus contes, i la clau d'un cert fatalisme inexpressat i gairebé inexpressable que hi flota damunt; sense pesar, però present, en tant que els més característics dels seus personatges semblen fer llur evolució en un regrés al concepte inicial d'ells, com per sobre uns suaus carrils (1). Ara, la doble complaença que dèiem, per força havia d'engendrar aquest fatalisme, perquè per essència exclou tota explicació del sentit ni del fi de la vida que sigui independent i superior a cadascun dels personatges. Com, per

(1) Per exemple, *L'home de foc*.

altra banda, aquell dret al·ludit, que Escclasans es reserva, de reduir a conceptes o a trops la seva realitat, de fer-hi experiències, d'arbitrar-la, en suma, no permet als seus homes d'ésser sinó figures, que de la determinació positiva i obscura de llurs vides basculen no ni tan sols a una imaginació de llibertat, sinó cap a la servitud de l'art: brillant, esbarjosa, plena de condescendències; però al capdavant servitud.

## II

## L'ART

Lluny de construir en profunditat, com es diu ara en crítica, Escclasans estructura a la superfície i en pla. És una simple qüestió de procediment, que en ella mateixa no implica superficialitat o pregonesa psicològiques, sinó l'art de deixar viva o no, sota cada constatació que es fa de les ànimes, una sensació d'abisme explorat i al capdavant inexplorable, tot travessat de pòsits obscurs en moviment. Per a un novel·lador del tipus d'Escclasans l'interès no és tant a escandallar abismes com a tirar-hi ponts per damunt; i més encara, cobrir-los amb una sòlida volta de coneixement, tan esquemàtic com es vulgui, però donant la impressió de total, sense caps flotant sobre el buit.

Ponts, talment, d'aquests que al·ludim, són les dues o tres frases dites que en *Tendresa* interrompen el relat, a intervals ben calculats i cadascuna en gradació respecte a l'anterior. En un traç ràpid, horitzontal, uneixen les míseres vides profundes de Mateu i de la meretriu d'escalera, fent-nos passar en un instant les fondàries de sobte



il·luminades al mig del drama horriblement senzill, vulgar i mecànic, que es juga en el pla fisiològic. Per altra banda, preparen les frases finals de l'autor, més ben dit, mig de l'autor mig del poble (1), pont que ens torna a la realitat inicial de Mateu, ara un moment en calma: al seu fred, a la seva solitud; i encara més amunt, a la seva prehistòria: de tendresa a tendresa, de dona a dona, de carn a carn, totes dues carns indiscerniblement trobant-se en la seva. Seriem temptats d'acudir a Freud, si més profundament no poguéssim evocar Sant Pau: «¿No sabeu que qui s'ajunta a la meretriu és una sola carn amb ella?»

Ara, exemples típics de narració tota en pla sobre volta, per a dir-ho així, són *La passejada apoteòsica* o *La maquinària del geni*. No hi som abocats a accions o psicologies fent-se i desfent-se com si el narrador no hi fos: les ha seguides abans ell, talment, fins a l'acompliment de llur unitat, les ha repensades en aquesta unitat, i aleshores en traça l'esquema, les explica al nostre ús, ens és sempre al costat com un presentador de diorames.

Tot plegat constitueix el procediment narratiu clàssic; específicament, el procediment francès. Esclasans l'adopta per esperit de sistema, sens dubte: vol entre les coses ordre i lligams clars, i a cada moment un domini de la matèria total a cop d'ull. Però també, si el seu mateix sistematisme no en provingués, per una fonamental dreitura, evident en tota la seva obra literària, que en primer lloc comporta una convicció molt seriosa de les seves obligacions d'autor: en el seu «subjectivisme a ultrança» no sent lícit comptar gens amb cap col·laboració del lector,

(1) «Pensa en coses antigues. Pensa en la mare, santa dona, que al cel sigui...»

no li pot exigir que faci de manobre de les seves estructures; proposant-se de tenir dominat el seu lector no menys que la seva matèria, vol en ell un espectador i res més: un espectador prescindible, com ho és el de tota creació pura.

Per tot això, Esclasans s'havia de trobar bé en el conte—gènere, de passada no ho oblidem, essencialment francès; baldament només fos com en una etapa d'exercicis cap a la novel·la. L'economia d'un conte s'organitza en direcció a un sol fet sobirà. Ara, diríem que Esclasans situa el centre no en aquest fet, convergint-hi des de diferents punts, sinó en els seus propis ulls; d'on la curiosa impressió que donen les seves històries, d'estel que gira, de ventall que es desplega, de corrent circular o, per a tornar al nostre símil preliminar, de zoòtrop. Procedint, doncs, per camins radials des dels seus ulls, no podria atacar el relat pel primer punt que li plagués, sense violentar-lo a ziga-zagues i a retorns que el desconjuntarien; que, sobretot, començarien per repugnar al seu sistematisme. No entrecreua, tampoc, línies de relats: traça una línia simple, equidistant del centre en tots els seus punts: com si diguéssim l'eix de les sinuositats de l'estil; quan ha arribat al fet sobirà, prolonga sovint la línia cap a un espai cada vegada més indefinit, on de sobte som deixats sols amb l'efecte volgut. Però si vol fer-nos seguir dues accions paral·leles, en comptes de procedir per una alternància insistent, dibuixa dos arcs de cercle, l'un a l'encontre de l'altre (*La senyora Ramona*); o més hàbilment encara, com en *El lector del seti quinze*, ens mena al llarg de l'acció en principi secundària, i des d'ella ens dóna a intervals una vista a l'acció anunciada com a principal, talment

per esvorancs oberts en el mur que flanqueja un camí. La sensació de relativitat esdevé així punyent; ens arriba a fer l'efecte que la vida contemplada es desenvolupa només en funció de la vida de l'observador.

Conseqüència de construir en pla és la necessitat de donar un fons a les seves figures. Si aquestes no viuen ni valen sinó pel concepte d'elles mateixes (*L'home de foc*, *La maquinària del geni*), pot ésser un fons nebulosament campit d'humanitat general. Però si es concreten, si són subjectes o objectes de fets, tot d'una exigeixen d'ésser situades en una certa atmosfera d'influències o correspondències imperioses, subtils, de la qual aquells fets de vegades semblen esdevenir uns mers fenòmens: per exemple en *El llamp*. Aquest fons comporta un paisatge, un aire, una llum i una hora; és metòdicament pintat des dels paràgrafs inicials, amb una minuciositat tal, sobretot amb una complaença en el desplegament estilístic tan generosa, tan equiparada, si no superior, a la que després s'esmerça per a les figures humanes, que en alguna història (per exemple en *Tendresa*), comunica una sensació d'indecís desequilibri. Però en el curs del relat ens adonem com aquell ambient era una xarxa oberta, parada per un destí a l'expectativa: un sistema d'infiltracions a punt, que actuarà sobre un personatge obscurament sotmès a les mateixes lleis del món físic. Així, les narracions d'Esclasans fan l'efecte de sortir-se de la pura línia del temps: suggereixen alhora un espai, dit de seguida en un mot, un escenari, això és, uns plans de decoració i uns jocs de llum, que són presents tothora i complementaris, per llur acció, de l'acció de les figures. Es només en la materialitat de les pàgines impreses, és a dir, de la història

abans d'ésser posada en moviment de les pàgines cap a nosaltres, que es podria parlar d'un marc.

Hem fregat novament el fatalisme que hi ha en les històries d'Esclasans; però per un altre cantó, per allí on és alhora més aparent i més redimit. En un article dels «novíssims inèdits» Esclasans exaltava l'art del Veronès com a «impagable» en neo-academisme, per la sinceritat i la naturalitat amb què s'hi opera la transformació de «les criatures en somni», de «les realitats en mitologies». No era lleugerament que el nostre narrador d'avui proclamava «un patró canònic per al muntatge de figures en art literari segons Sistema», el més teatral i pompós dels pintors. Retenim ara, d'aquell elogi del Veronès, una imatge d'una plasticitat entre ingènua i brutal: «el paisatge fa com una mena de ciment que ajunta les figures». Però també, ja hem trobat nosaltres, que les compromet en les seves lleis, que les comprimeix dins la seva fatalitat. Hi ha només un portal d'alliberació: el somni. «L'home és un déu quan somia i un captaire quan medita». Pensant en aquesta profunda constatació de Hölderlin, o per les seves pròpies reflexions d'artista, comsevulla que sigui, Esclasans sembla en les seves històries haver deliberadament defugit, ja ho hem fet notar, tota meditació, a fi de restar plenament com un déu dels seus personatges. No són ells que somien, és ell: si volen redempció, ha d'ésser en la pompa de l'escenari que ell els munta, en la irrealitat de la seva retòrica i poètica. Els dona tot el que té; però gelosament. Com un déu, diríem, es reserva de fer-los ara i adés sentir el seu poder allunyant-se'n: quan Esclasans despulla el seu art a flor de la realitat mateixa, quan és el mirall d'ella i no un arbitrador, o quan hi fa humorisme, cosa possible

per una certa inhibició únicament, les seves figures només brillen per llur humana i quotidiana misèria. Aleshores albirem tot un altre tipus de narrador, un realista sense vanitat, a la russa; ara, ens abstenim tant de rebutjar ni desitjar aquest, com d'esperar, ja direm per què, en un Esclasans humorista. Per altra banda, però, el seu art no té preferències, les seves millors qualitats són prodigades o negades per un igual a tothom: com el sol i com els grans poetes —però no com els déus i els superhomes— Esclasans és imparcial.

### III

#### L'ESTIL

Oblidem qualsevol associació d'ordre estructural que fins ara ens hagi procurat, per la seva guspira, un cop d'ull més ràpid a la manera de compondre d'Esclasans. Podria suggerir duresa, resistència, aplom de materials, quan ell s'ha exercit en una matèria tan flonja i alada com és la paraula: la proteica paraula pura, amb les seves noranta-nou dimensions ofertes. Però ja tot d'una retrobem, en l'actitud d'Esclasans enfront de la seva esmunyedissa matèria, la dretura de què havem parlat. No va de trasantó a dominar els seus mots, no els pren de perfil, com Thibaudet ha dit de Mallarmé, ni cerca tan sols de sorprendre'ls-hi; menys encara es deixa imposar per llurs insinuacions. Diríem que hi pacta de cara, accedeix a ésser «home de mots» (1), sempre que ells restin en llur

(1) Pensem en la divisió de Schuchardt entre «homes de mots» i «homes de coses», segons que preïn més els mots i l'encís de llur so, fins a acontentar-se'n, o que donin valor només als fets, als sentiments i als pensaments.

valor més natural d'intercanvi, que siguin, concretament i a cada punt, mots de coses i de fets, de sentiments i de pensaments; engegats, amb tota llur força i llur respir, a seguir-ne el moviment i les relacions en l'instant, i no glaçats per cap mallarmeana ambició de «reproduir en les lletres i les síl·labes les Idees mateixes».

Els seus mots, així, són disposats mostrant llur aspecte més conegut, i valen per aquesta sola cara aparent, tant pel que fa al sentit com al so. No tenen segona intenció, no es desdibuixen en cap simbolisme fònic, menys encara s'entreteixeixen amb col·laboracions subtils del silenci. Al contrari, un per un, i tots sumats, semblen ésser allí en primer lloc per negar el silenci i excloure'l pel fet de llur sobirana plenitud, o si es vol així, de llur eloqüència: hom ens parla, i oblidem el silenci, senzillament; la qual cosa també és en el principi de tota Acadèmia.

La impressió general d'aquest llenguatge, i respectivament d'aquest estil, és, doncs, que es desenvolupa en superfície contínua, i que tot el joc és dut damunt d'ella, com per una mena de tiratge, que fan cap a ells els mots, de tot allò que és profund o que podria restar flotadís. Una acció s'estergeix en aquesta superfície, projectant-s'hi talment per darrera, figures i llum alhora. Cada mot exhauereix un sentit, sense deixar residus de música, i més, un sentit necessari, posat en el seu lloc entre els altres sentits, però no en funció d'ells: són fórmules d'expressió destacables, ponderables cadascuna per si, en independència de qualsevol clau; com les peces d'un mosaic, és llur combinació diversa que fa el divers dibuix. Cada mot, en suma, és per a definir alguna cosa, fer el seu dring ple, i aleshores deixar el lloc a un altre. Aquella

mena de tiratge que hem dit, ens insinua, a cada maquinal batec, una vida en la profunditat; però no podem aturar-nos-hi: tot avança, engranat en una acció, perquè tot és tret enfora i, per tant, clar i total a cop d'ull; no som invitats a capbussar-nos ara i adés en la vida vertical d'un mot rar, desplaçat de la convenció, girat de manera que presenti dimensions insòlites.

Tot plegat fa cap a això: que lluny d'aspirar, com els simbolistes, «a prendre el seu bé a la música», Esclasans manté el seu estil a seguir la franca línia del fenomènic; i és a ella que, si de cas, per imatges i figures, o àdhuc per algun plàstic símbol ràpidament realitzat, transporta allò que és més enllà, interior o mental (1); la mateixa abstracció sembla venir-hi a fer via articuladament. Convé d'insistir-hi: tot l'art d'Esclasans procedeix per sinuositats, altrament dit, per arabesc; però sempre entorn d'un eix, i sense ultrapassar unes línies, no pas menys certes perquè siguin obscures, que a banda i banda marquen el límit dels decantaments.

Es tracta, doncs, d'un estil explícit, i no direm realista perquè el mot pot ésser esgarriador; però sí que no traeix la realitat. La segueix paral·lelament, amb una prodigalitat de tria curiosament repartida entre el seu sentit profund i els seus detalls externs. Cadascuna d'aquestes *Històries de la carn i de la sang* arriba a fer l'efecte

(1) Així l'extraordinari final de *l'Escarabat negre i blanc* dona una versió simbòlico-plàstica d'un sentiment real en molts que han perdut un ésser estimat. Per exemple, Isadora Duncan, en les seves memòries, (trad. francesa, *Ma vie*, París, 1928, pàg. 291), expressa amb una sobrietat colpíadora que altres vegades li enyorem, aquest sentiment, gairebé sensació, del retorn a dins les seves entranyes dels fills acabats d'incinerar.

que l'autor té davant seu una pintura, i que cerca no tant d'explicar-nos-la com de transposar-la al llenguatge; això, en les estrictament narratives, i també en aquelles que, per exemple *L'home de foc*, més que un relat vénen a ésser una semblança desplegada sobre un leit-motiv metafòric. Però, en la seva transposició, aquesta pintura no s'estabilitza en cap moment ni en cap efecte: diríem àdhuc que no comença ni fineix, que simplement és contínua entre dos extrems per on és tallada.

En resulta un estil en el qual dominen, per la força, els adjectius i els substantius, és a dir, les qualitats i els objectes. No és que el verb hi sigui reprimit, ans hi és abundant; però no hi treballa amb tanta magnificència: el seu paper més aviat hi és de dur a relacions i xocs que d'expressar accions a exhaurir-se en elles mateixes; com una biela, si fa un moviment, és per comunicar-lo. Amb tot, l'efecte de vida que produeix aquesta prosa és fascinant, gairebé fins al vertigen; quan, per altra banda, li constatem uns nervis tan ben dominats, una construcció tan normal, una frase sempre tan còmodament dividida i represa.

Creiem que ho fa, en primer lloc, un ús una mica ultrat d'adjectius de tema verbal: sobretot participis, però també totes les formacions en -dís, -ible, -dor, etc., de què, amb tanta llibertat, és tan rica la nostra llengua. A ells es desplaça la feina de possibles verbs. Però així, una part d'acció és expressada, no en el simple acte de realitzar-se amb tot el repartiment lògic a la vista, sinó atributivament: és ja en els objectes com un resultat rebut o fallit, o d'entre les mateixes propietats llurs opera, s'anuncia, emana, es repeteix sobre un objecte determinat,



o cap a les zones vagues que hi ha per damunt la línia estricta de la narració; n'electricitza l'atmosfera, en suma. Citarem, poc menys que a l'atzar:

«Caminaven [les sagetes de fusta] a coll-i-be d'uns homes *bregats* en el noble art *deambulatori*, *uniformats* com els propis criats *obridors* de les portes.» (p. 42).

«Vora el balcó *obert*, pel qual hom diria que, traient el braç, pot tocar-se el gran mur de l'hospital *guarnit* de branques *gronxadisses*, hi ha un penja-robes *desballestat*.» (p. 106).

«Milers de fuets *llampegadors* fiblaven els aires *enrarits* i un enorme agulló *invisible* empenyia les corrues doloroses.» (p. 151).

L'encant, per tothom reconegut, de *Susanna i el bany*, de totes les narracions la que insinua més una pintura actuada, ve en gran part del moviment que fan els verbs per sobre les formes i les coses, obligant-ne a sortir, en vives antropomorfosis centrades per tot d'adjectius ben distribuïts, les qualitats, les deformacions, les correspondències que en la possible tela serien més riques de sabor, més punyents de sentit, més plenes d'emoció escanviada.

Ara, l'efecte que dèiem és degut més al ritme d'aquesta prosa. Tot un joc complicadíssim de percussions i reper-cussions s'hi desplega: l'accent hi és sobirà; ell, molt més que els sons en si, dona camí al sentit endins de nosaltres, i ens marca les divisions, els reports i el moviment dels

pensaments i dels fets. Percudeixen els mots i percudeixen les frases, en aquesta prosa d'Esclasans, amb un vigor vibrant i directe com potser en cap altra que s'hagi escrit en català. Tot hi són crides, correspondències, simetries: l'accent posa en valor paraules i frases a l'instant just; llavors potser els responen tot d'una els ecos arrenyerats d'una rima, potser són apagades per a tornar més o menys lluny a sortir, adés iguals, en leit-motiv, adés equilibrant-se amb una inflexió o una antítesi d'elles mateixes. Heus en aquí un parell d'exemples:

«I les vint-i-quatre sagetes tenien una intenció d'encelament, que els corria de la punta del fibló *esmolat*, però *truncat*, fins a la darrera fibra del plomall obert, però *enravenat*.» (p. 44).

«... una por *indominable*, una por que l'estrenyia com una mà *dominadora*...» (p. 11).

De vegades, per aquest procediment de la repercussió, ens mostra un seu personatge com esbalaït en una impressió primera i, més ràpid ell en la seva fuga narrativa, sembla apartar-l'en violentament:

«... un home enorme feia de segona porta quan la porta de fusta s'obrí, etc. L'home enorme es fongué, i al cap d'uns instants tornà. Ja no era un home, sinó una dona, tan enorme com l'home.» (p. 11).

Una al·literació, i no precisament onomatopeica, lliga aquesta singular descripció d'un so per ràpides esmenes

successives de la sensació primera; la seva absurda justesa és per a fer petar de dents, amb tants d'altres exemples il·lustres en lingüística, els incauts que encara parlen d'un possible llenguatge lògic:

«... fregant-los [els punys] l'un amb l'altre amb una lleu remor imperceptible de ferrets de fusta que fossin ossos.» (p. 33).

No manquen admirables exemples d'això tan primari, i tan modern alhora, que és la repetició obsessiva:

«Hauria jurat que el fill no era ja mort. Que tornava dintre d'ell, que no havia nascut, o que tornava a néixer, dintre d'ell, després de morir... Dintre d'ell, s'omplia un gran esvoranc, vell d'anys i anys. No hi havia dubte: el fill entrava de nou dintre d'ell!» (p. 15).

Com tampoc de paral·lelisme, amb un senzill balanceig gairebé bíblic:

«Com un arbre al mig d'un bosc, com un roser al mig d'un jardí, Carles havia crescut amb tota l'esponera.» (p. 94).

O amb una triple simetria de masses, l'una al costat de l'altra: un fet, el seu acabament en fracàs i l'associació explicativa que això cada vegada suscita:

«Carles Vallhonrat tingué amistats; i se li desbordaren com un riu que entrés en una canal. Tingué amors; i se li

decandiren en mà, com un pom de flors massa delicat. Tingué fortuna; i se li escolà entre els dits, com una aigua que sobreïx del vas. Tingué glòria; i les corones victorials se li convertiren en ofrenes funerals.» (p. 95).

Degut a aquests procediments rítmics, d'una acció arbitrària, mecànica, oratòria si així es vol, però indefugible, la prosa d'aquest llibre és fortament travada per les xarxes, que s'hi sobreposen, d'una música tota lineal i numèrica. Fa l'efecte que si es reeixia a traçar l'esquema d'alguna de les seves pàgines característiques, restaríem sorpresos davant d'una mena de planisferi celeste, amb clares i subtils figures de constel·lacions.

Un estil tan calculat ofereix, naturalment, una riquesa d'elements i d'aspectes que n'allargaria molt l'estudi; més, quan s'aplica a tipus tan diversos de narració com trobem entre les *Històries de la carn i de la sang*. Però en les fórmules que hem cercat de precisar fins ací, tant entorn de la personalitat d'Esclasans narrador, com del seu art i el seu estil, que en són, encara, uns dòcils servents, creiem que hi ha almenys la direcció per a explicar el que resti; si no, és que no hem reeixit. Assajarem una fórmula extrema: l'estil d'Esclasans s'oposa, per un costat, al de Pujols; per altre, al de Pla. Deixem de banda mil fets d'oposició particulars; la raó comuna és aquella fonamental dretura d'actitud en l'autor, que hem dit. Ell és «home de mots», com un pintor és «home de colors», i fins a les darreres conseqüències. És el seu estil mateix que el compromet amb les coses, i no a la inversa; que les hi fa estimar dins les sumptuoses escenes on redimeix en somnis i en mitologies les realitats. No és que negui o

dissimuli les tristeses i misèries ni les infinites il·lusions quotidianes dels homes; però abans d'empendre'n la representació, més aviat sembla haver-les dominades i ja gairebé transfigurades per una estoica «mena de pudícia vertebrada d'orgull», que deixa lliure el seu art. No tindrà el risc, aleshores, de menar humor enllà el seu estil, que, tal com és, fàcilment es perdria en contrastos grotescos a la manera d'un Pujols; ni necessitat, com Josep Pla, de banalitzar-lo sempre al caire mateix d'assolir una espectacular bellesa. L'ingenu amor d'Esclasans a la bella paraula li salva de l'humorisme, en suma, la resignació i la joia del món, alhora que la bella paraula mateixa.

Una tal llibertat en res no apareix tan clara com allí on podria ésser més compromesa: en l'ús de la metàfora i de la frase feta. Aquella— i respectivament la imatge — després d'omplir amb fugada eufòria el seu paper de «comprensió brusca en moviment» (1), encara té força per a crear sobre el ritme d'accents que hem dit, tot un altre ritme d'associacions sobtades i insospitades, d'interacció profunda, treta i dramatitzada a la superfície. En aquest estil, metàfores i imatges també entre elles rimen i es responen, oposen i equilibren llurs masses i llurs músiques. Quant a la frase feta, sols hi és com per a servir una secundària ironia, tota piadosa, que ara i adés posa sordina a l'esclat massa viu dels processos d'irrealització. Basti recordar, encara, les dues frases fetes que clouen *Tendresa*: «Pensa en la mare, santa dona, que al cel sigui». Elles semblen tornar el pobre Mateu a la humana massa on sentiments i paraules es fonen i confonen com

(1) Epstein.

els mateixos noms, i d'on ha estat tret uns instants per a ésser l'heroi d'una història trista i mat; però ¿què hi fa?, ha estat heroi d'història enfront del temps. L'hi tornen dolçament, sense ofensa; potser és la maternal evocació, però diríem que talment com qui torna un infant adormit al bressol —o a la terra mare.

Setembre-octubre, 1928.

## ELS FRUITS SABOROSOS,

PER JOSEP CARNER (1)

Josep Carner ha tornat sobre un llibre que estotjava, sens dubte, allò més pur de la seva juvenesa poètica. La maturitat de l'home per força havia de resistir-s'hi més que la de l'artista: la melangia que hi ha en l'evocació de l'irrepetible imposava més, segurament, que el treball d'una readaptació formal. Així, la refosa dels *Fruits saborosos* era ja llesta i impresa, que el pròleg, sembla, encara va fer-se esperar llargament. Avalar per als lectors d'avui una obra pròpia, llunyana de més de vint anys, i per torna idil·lica, exigia una extrema delicadesa en la dosificació de la coqueteria i de la responsabilitat. Josep Carner se n'ha sortit per una solució que, tot essent esbiaixada, té la virtut d'aparèixer com la més natural: volem dir que ens situa els seus idil·lis idil·licament. Des d'ara *Els Fruits saborosos* no són isolats en llur simple indefensa gentilesa, per a dir-ho en mots de ressò carnerià. El pròleg afegit ens els fa una mica més enrera, ens avesa a un aire dins el qual els contorns, tant com són més nets i decidits, menys semblen comprimir la plenitud del cor i de la memòria. Dins un petit món literari que una incauta generositat de propòsit, més que res, feia

(1) Reeditats dins la col·lecció «La Mirada». Sabadell, 1928.

confús, una sagaç ambició juvenil, una ambició poètica, entenem-nos, estrictament professional, pel mer acte d'afirmar-se, triant els anteriors guanys autèntics i limitant una abundància nativa en uns versos sense altra finalitat que llur mateixa perfecció somrient, ja sembla posar ordre. Això significaren *Els Fruits saborosos* en 1906. La visió d'aquest fenomen, que fa data en la història de la poesia catalana, ens és retallada avui pel mateix protagonista amb una mena de benvolença distant, irònica, que simplifica els valors i manté un plaent desequilibri entre els de realitat i els d'il·lusió, basculant a cada moment, per un mecanisme visible, cap aquests, tot just que ens ha mostrat, d'aquells, una taula clarament establerta.

En aquest joc crítico-sentimental, diguem-ho així, del pròleg, no deixa d'haver-hi un cert mimetisme del joc idil·lic de dins. *Els Fruits saborosos* són lluny de tot idil·lisme romàntic. En ells la natura no és un refugi, sinó un marc i un fons; no ofereix la pau en la comunió amb una vida primària, pura, infinitament fecunda, on tot allò que és particular és endut en el difús corrent de la joia i el dolor universals, sinó en una aquiescència, gairebé en una condescendència a tot de dons amables. No és tampoc una confident, ni una parada immensa de pretextos per a la cristal·lització sentimental, sinó un variat espectacle de formes i accions que, si per ell mateix ja seduiria, val més encara per la riquesa de referències i símbols que ofereix al poeta per a fer més entenedores a la seva joventut les primeres experiències de les realitats humanes, i si no vol tant, per a fer-se més lluminoses i amenes les estructures de la seva fantasia en dolça vaga. Es una natura que deixa el pas a l'home, concreta, incansablement dispo-



nible; parcial, si de cas, només amb la felicitat, però això no vol dir cruel ni indiferent a la desventura; ans té un no sabem què d'inconseqüent alegria infantil: fa un tendre do d'evocadores castanyes i aromosa flama a la solitària Agavé, i tot d'una li arremora en feresta rufacada la casa. Es l'home, que hi ha de dur les seves reserves d'innocència i d'amor, que ha de confiar-les-hi francament, sense massa passió ni recel: a l'últim, retrobarà interès i capital, només que es conformi a cedir en allò que ja s'ha marcit en ell sense retorn, i a gaudir una vegada més de la triomfant novetat d'ella, baldament només sigui implícita dins un fruit guardat. Ho sap amb serena ironia el Filemon de *Les gracioses ametlles*; amb una melangia que tremola sense desesperar-se el Lamon de la inoblidable ovidiana parella de *La poma escollida*; amb una mena d'avar sentiment de victòria l'Hersé de *Les serbes endreçades*. En rigor, hi ha en això com una restitució de molta reverència admirativa, de molta sol·licitud mig d'enamorada, mig de germana gran, i de molta complicitat joiosa, prodigades per aquesta idil·lica natura al maligne candor d'una petita Ixena o al saborós expandiment d'una Cal·lídia. I és que, comptat i debatut, aquesta natura procedeix per una insinuadissa exigència de no cercar més enllà d'ella ni plaer ni pau; i adollant tanta de llum, sembla suggerir que en ella són tota la claredat i tot el saber possibles. Es un fons sense espais metafísics darrera. D'on la tranquil·litat no deliberadament, sinó naturalment pagana, que envolta com una atmosfera aquests idil·lis. ¿Per què no ho diríem, quan els mateixos noms dels personatges, amb llurs formes antigues, comencen per traïr la direcció en què va, i potser més encara, d'on ve el

poeta? L'humanisme, en suma; però un humanisme sense pes mort de mitologies (*Les magranes flamejants* fan una curiosa excepció), no tant de llibres com de nissaga, i de gèrmens gairebé instintivament recollits i refertilitzats en un aire encara enyorívol — fem ressò a Josep Carner — de les ribes tirrèniques i egees. Per ell, el poeta dels *Fruits saborosos* es sent lliure i àgil davant la vida que se li proposa com a matèria: podent prescindir de tota idea de suprema unitat, pot ésser-ne directament l'artista, fragmentar-ne la figuració, reduir-la per tal de millor comprendre-la, distribuir-la, en suma, per les fluides mesures del seu vers, que té totes tres dimensions, però només totes tres. Així, en el delicat realisme dels seus quadrets hi ha una comedieta humana, en petit, però completa; hi tenim un idil·lisme no pas d'evasió, sinó de coneixença: el «grosser foll» que pel títol esperés un llarg regal de sabors, un pantagruèlic despullament de vergers, es trobaria defraudat en constatar que el poeta sobretot ens invita a refer goigs dels ulls i de la intel·ligència, i que són les imatges d'ordre visual les que més abunden, les que de vegades fins i tot acarreren les rares sensacions gustatives que s'hi troben: «sentir l'or alegre com raja boca endins», daleja, per exemple, la petita collidora d'albercocs.

Ara: Josep Carner sembla haver mantingut amb una consciència més vigilant l'essencial sentit del seu idil·lisme avui, en procedir a la pacient refosa dels *Fruits saborosos*, que en la fuga primera de llur composició. Tenim, en rigor, dues versions de la mateixa obra. La diferència entre elles no és tant en la seguretat del recurs artístic, com en un canvi, diríem, del gust de la felicitat en l'home.

De l'una a l'altra, hi ha tota l'experiència pràctica desul·tòriament circumstanciada en les bonhomies (1), i resumida en la típica frase: «La felicitat ens troba sempre fent cara d'enzes». Això, el poeta dels primers *Fruits saborosos* no hauria pogut pensar-ho mai: enfront de la felicitat, la seva cara més aviat era la del sabent, la del qui, a l'extrem bo, de sobte arrufa les celles i parla de l'altre extrem, amb una solemnitat que no és la de qui, en el fons, compta poder-hi fer mai cap.

*Sols al Dolor l'eternitat fou dada,  
i ell fa els braços potents i els ulls brillants,*

exclamava, per exemple. Això més aviat sona còncavament a llibres, però al capdavant és molt sanament juvenívol. Avui, en l'home madur, el gust hi sofreix sens dubte més que l'experiència; però el refugi d'humor que amb el temps s'ha creat, no pot semblar-li escaient, i simplement atenua la sentència sota una fina brillantor de metàfores; és a dir, fa resoldre a la poesia el que la mateixa poesia ha espatllat:

*Malenconia al fi de la diada  
i cremadissa d'ales dels instants!*

(pàg. 95).

Així, en la segona versió, mima la joventut apurant-ne més, de fet, la puresa. Tal notació, abstracta fins a la petulància,

(1) Usem aquest mot com el títol no tant d'un llibre com d'un gènere típicament carnerià: el pretext humorístic moralitzant.

*i voldria besar son infant qui tremola,  
dins la profunditat de lo desconegut,*

s'agilitza en una vida més immediata:

*i voldria besar son infant que tremola,  
batec tan avinent i tan inconegut.*

(pàg. 29).

Tals tristeses de la natura, a les quals s'oposava amb una cruesa d'expressió tota ella fogosa protesta:

*Fer-se espremuda i lletja per la dolçor del fill...  
' dalt-de l'envejosa decrepitud del món...*

ara es llimen, per una litotes o una concreció que volen ésser de galania i en rigor potser només són de pietat:

*Fer-se espremuda i lassa per la dolçor del fill...  
(pàg. 30).*

*I dalt de l'envejosa mirada d'aquest món...  
(pàg. 42).*

En la primera versió, allò més aparent de les reminiscències romàntiques s'havia condensat entorn de la consideració, plena d'emfàtica fe, que el poeta feia de la poesia:

*Mes de la poesia el vi sublim,  
qui brilla amb l'or de divinal potència...*

En la segona, es vela per una abstracció encastada entre imatges volgudament banals:

*Però el vell nèctar en el vas del rim,  
duració en perfum i transparència...*

(pàg. 94).

I el cicle dels idil·lis, que es cloïa, apoteòsicament,

*Que jo en senyal augusta de victòria  
guaitaré en més corones esclatants  
pàmpols vermells com els ponents llunyans  
i cargolats com un flameig de glòria.*

ara sembla que deixi a l'home madur posar-hi el colofó de la seva melangiosa ironia:

*No em plau corona que és del vent joguina,  
sinó deixar, per a no nats humans,  
un poc de sol de mos amors llunyans  
clos al celler, colgat en teranyina.*

(pàg. 95).

Una comparació metòdica de les dues versions dels *Fruits saborosos* il·lustraria molts aspectes de l'evolució de Josep Carner en la tècnica, però més encara en la intenció de la seva poesia. Ara, una cosa és urgent i gloriós de proclamar. Moltes esmenes, àdhuc de les que han produït una modificació més íntima en un vers o una estrofa, han partit de la necessitat de normalitzar tal lleugera redundància sintàctica, de bandejar un parell o

tres de barbarismes, sobretot de refer les mesures deslligant prosòdies no genuïnes. Però el to general de l'estil poètic no s'és alterat. La poesia maragalliana d'aquell mateix temps avui ja ens apareix, en certa manera, preservada dins un sagrat clos d'arcaisme; però en aquests idil·lis de Josep Carner, el nostre català poètic, venint d'un conflent de les direccions verdaguerina i insular, se'ns mostra, ja en 1906, com aturat uns instants en la meravella de la seva primera i més daurada joventut.

Febrer, 1929.

## LES CARTES DE JOAN MARAGALL A ANTONI ROURE (1)

### 1

En el seu excel·lent pròleg al primer volum de l'*Epistolari* de Maragall, Carles Soldevila desplega un seguit de ràpides suggestions per a l'estudi de la personalitat íntima del gran poeta; radialment, diríem: el centre d'on parteixen, és l'afirmació de la seva profunda i inquietant complexitat. Afirmació que fem nostra amb la mateixa joia de Carles Soldevila: simples, ho són els àngels, però ja no els sants, i menys els poetes, i menys els portantveus que, poc convençuts ells mateixos sobre aquells per qui parlen, passen insensiblement a fer-los la il·luminada lliçó; simples, els homes poden ésser-ho només en el mite, cap on deriva necessàriament el qui, volent defugir la contradictòria disminució de les anècdotes, no compta amb documents per a la biografia pura, o els desdenya, i recrea una personalitat dins el contorn trencat dels seus actes volguts —siguin fets, siguin poemes. Ara, «el mite mor per un poc més de precisió», ha escrit Valéry. D'acord, però també és cert que ressuscita per un poc, sovint més

(1) Obres completes de Joan Maragall. Epistolari I. (Sala Parés, llibreria. Barcelona, 1930).

petit, de revenja dels instints que en són causa. Així, un líric ens ressorgirà sempre en la seva poesia autèntica—és a dir, en el fantasma d'ell mateix que circula, visible i inaferrable, per les dimensions de la seva paraula realitzada. I per torna, no ens adonarem de tot el que ens ha pres a nosaltres mateixos per nodrir la seva màgica supervivència immaterial. Estiguem, doncs, tranquils sobre el nostre car mite maragallià: els versos de Maragall en darrer cas responen d'ells mateixos i, baldament fos per contradicció, encara dels seus elogis i dels seus articles del *Brusi* i de les seves lletres revelades i per revelar. I tot el nostre esforç serà —ja ha estat— des de la dreta o des de l'esquerra, per a fer correspondre l'home del mite, o el d'uns mers documents biogràfics, a les exigències del nostre amor o de la nostra aversió.

«Excessivament espontànies per a ésser sinceres», diu Carles Soldevila que són certes lletres d'aquestes de Maragall al seu company Roure. Exacte. Ordinàriament reflecteixen la vida en llur quotidiana superfície d'impressions, d'una manera desultòria, ràpida, donant els lligams permanents d'unitat per sabuts. Però així que hi són al·ludits, així que s'hi intenta un panorama, que s'hi fa un atur per abraçar un conjunt íntim o extern, per precisar una orientació essencial, ja es componen literàriament. Posin-se, en efecte, els fragments de lletres amb què s'obre aquest recull, al costat de les famoses notes autobiogràfiques, si fa no fa contemporànies, de 1885-86. Tenen el mateix to llibresc juvenívol; més accentuat en les lletres, més contingut, o per a dir el mot just, més púdic, en l'examen fet amb si mateix. Diríem que, en aquelles, la presència del confident, del seu *doble* en certa manera, l'excita



inconscientment a un cinisme espectacular. Es compon per a ell, com si en rigor sentís compartida la responsabilitat de les seves enormitats; sol amb ell mateix, en canvi, més sembla cercar-se en una figura que, amb tot el seu malcontentament i el seu escepticisme, pugui ell en primer lloc estimar: fa, en altres mots, com un esbós del seu propi mite. Es comprenen el piadós somriure i la complaença serena amb què al cap de vint-i-cinc anys, veient-se, com si diguéssim, en els ulls dels altres elevat i depurat, mític en suma, i constatant la fecunditat de la seva feina per a realitzar-se cada vegada en més simple, rellegeix la seva autosemblança de joventut i es proclama «criatura de la Providència», ple de febleses, però tingut tanmateix per *un home*, així, goethianament subratllat.

Més estranyesa li hauria produït, sens dubte, de rellegir la seva primera correspondència amb Antoni Roure. Ens hi hem aturat perquè, en rigor, hi apareix netament plantejat, —als nostres ulls, no als seus,— el conflicte íntim d'on havia de vibrar tota la seva obra i que, al nostre entendre, havia de donar-li aquell desequilibri constatat ja des dels primers estudis de la seva psicologia: volem dir el conflicte precisament entre l'espontaneïtat i la sinceritat. El mateix, en el fons, de Goethe; en el culte ininterromput que Maragall li reté, hi ha més que un cas d'afinitat electiva; hi ha, no sabem si mai ben formulat, com l'impuls de la feblesa cap a l'aprofitament del qui ha vençut en una lluita similar: per a usar mots seus, cap a «l'esperança enfortidora». Només que Goethe eludí sobiranament de dur aquest conflicte al seu art com a tal, i aviat també a la seva vida com a tal; Maragall, més goethià en això que el mateix Goethe, potser perquè menys

abundant, potser més encara per la seva desconfiança, tan poc goethiana, en la raó i en l'art, va fer servir la seva poesia de preciosa vàlvula, i sense veure que la poesia com a art en patís, en ella cregué conciliar l'inconciliable, espontaneïtat i sinceritat, només perquè s'imposava de prendre l'una i l'altra en condicions de màxima puresa. En la paraula viva, en efecte, tot el que d'espontani, d'anhel infinit i insatisfet de realitats feia força de dins seu cap enfora, esdevindria, pel miracle de l'expressió, una pura realitat redimida, una sincera i sencera — el mot és el mateix — actualitat. Tot això era necessàriament vague mentre no en resultessin versos; una vegada aquests destacats, havien d'ésser per a ell àdhuc moralment alliberadors. Si no fos així, no comprendríem Arnau ni Serrallonga ni el Mal Caçador; i ben poc l'aquietament de la seva maduresa, o més ben dit, el místic elevament de la seva inquietud, la unificació dels seus impulsos cap a una llum més definida.

## II

Es curiós com, al llarg d'aquesta correspondència, la contemplació de les pròpies perspectives esdevé més espaiada, i cada vegada més feta des del mateix nivell del divers i poc important cada dia. La informació i el consell aviat van prenent el lloc a la confidència; una bonhomia faceciosa esmussa les arestes de caricatura, al mateix temps que una cordialitat efusiva i una creixent naturalitat a fer part a l'amic en una ventura domèstica sense gran història, semblen compensar el que es sent de distant en el fons.

«La meua vida subjectiva, íntima — escriu el 22 de maig del 1895— que abans era amb la que t'amoïnava més, ara entre l'equilibrament de l'home casat que la fa menos agitada, i les atencions exteriors que me la fan menos sensible, poques coses té per ser contades». Explicaria això la distensió dels primers temps conjugals (1); però precisament aleshores la gran obra de Maragall comença, i la seva activitat interior s'intensifica, s'harmonitza, cerca la línia d'una evolució que no s'havia ja d'interrompre. Poca cosa se'n reflecteix en les cartes a Roure; àdhuc després del seu retorn a la Península, quan pensaríem que la confiança es devia produir en la relació cada vegada més immediata i familiar dels dos amics, ens deté en la conjectura l'absència d'aquell encavallament que tota comunicació íntima, total, fa de la conversa a la carta. La matèria segueix essent-hi abundosa, almenys en el to; però no és extreta d'endins i presentada en la trèmula mitja vaguetat de les idees tot just descobertes o de les conviccions tan sols proposades, talment pendents de l'amic que les reprengui; com, fa l'efecte, en altres correspondències de Maragall, de les quals Josep Pijoan ens ha anticipat preciosos fragments.

Amb totes les reserves del qui no disposa d'altres dades que les ofertes públicament, interpretaríem això per una mena de pudor retrospectiu. Maragall i Roure, com el tercer amic, i en certa manera l'iniciador del petit grup, el prematurament mort Soler i Miquel, s'havien format en

(1) Amb tot, tres anys abans (juny 1892), li escrivia: «Creu-me; lo casar-se és una cosa menos total de lo que sembla a primera vista; un se queda lo mateix home d'abans...»

un mateix desordre ultraromàntic «fi de segle» (1), en el qual tot d'efusions espiritualistes i de teòriques vel·leïtats anarquitzants es barrejaven furiosament amb el més ingenu deixar-se dur, en la pràctica, per les delícies burgeses de la Barcelona de cap als 90. Ara, si un home des de la seva plenitud pot haver vist la successió dels seus dies com una cadena de pares i de fills més madurs que els pares, «lligat cadascun a l'altre per una pietat natural», per a dir-ho en els mots famosos de Wordsworth, —aquest home fou Maragall. Per un amorós optimisme, així, cada dia es lliga al dia anterior del qual ha nascut: en l'evolució de Maragall, no hi hagué rompiment ni tedi; a les darreries, retrobem el mateix culte dels començaments a la Bellesa i a la Vida; només que dins aquests mots hi ha un veritable contingut, abocat lentament, personalment, de la realitat. Es volgué molt pur — ja en les notes autobiogràfiques dels vint-i-cinc anys apareix aquesta voluntat ordenadora del seu tumult juvenívol— i així per força hagué de sentir-se sempre moralment feble; com, enfront del treball imposat, l'esmerç d'energies interiors en el fantasieig li deixava una llarga indolència, amb la convicció d'ésser incapaç de «guanyar-se la vida en res». Vet aquí de què era complexa la seva sinceritat: de quina desconfiança, i alhora de quin motiu per a estimar-se almenys en el que d'ell volia preservar i indefinidament millorar. Però per sota aquesta sinceritat girada cap amunt, cap a l'ell mateix proposat,

(1) «En aquest fi de sigle tots som neuròtics», escriu encara en 14 d'agost del 1896. La constatació fa l'efecte que desborda subconscientment la nerviositat concreta a què s'aplica. De neuròtic és rodonament qualificat Soler i Miquel per Josep Pijoan (*El meu Don Joan Maragall*, pàg. 15).

l'espontaneïtat del seu ésser ple de salut, tot instint de dominació i fruïment de les realitats terrenals, feia una força ara i adés molesta. Conscient de les seves dues tendències, més, complaent amb totes dues, tot el seu problema fou de conciliar-les, sense que l'una sofrís de cap triomf de l'altra. Tingué per a això tot el lleure: de la seva posició material desembarassada, afirma ell mateix en les notes íntimes del 1910, eixí el seu desembaràs moral. El que fa tan simpàtic el seu anhel de realitzar-se en aquesta integritat, és la mena de fúria amb què s'hi lliurava: als trenta anys, cregué assolir-ho en el matrimoni (1); tota la vida, tingué en el somni —a través del gaudi artístic (2) o de la creació poètica o de la contemplació de les vides intenses— un espai ideal on reflectir possibles fesomies morals seves, on posseir la realitat i el seu sentit pregon alhora, sense fer-se malbé ell mateix en la lluita. En un document de caràcter íntim publicat pel P. Miquel d'Esplugues en la seva semblança de Maragall, el poeta, evidentment en la seva maduresa, confessa: «He viscut molt replegat dins meu, i els homes de cor i d'acció, de vida enfora, sempre m'han fascinat. La lluita repugna a la meua naturalesa, que en tot cerca un centre d'harmonia i serenitat; però els lluitadors m'interessen fortament, perquè frueixen de la vida un aspecte, que m'és desconegut». Però no es pot intentar la conciliació del que en si és antagònic, sense sotmetre's en certa manera un mateix a les forces

(1) Llegeixi's entre línies el darrer paràgraf de l'esmentada carta a Roure, de juny del 1892.

(2) «L'efecte en mi —escriu a Roure el 22 de maig del 1903— és el mateix de tota obra d'art veritable: fruïció artística de la realitat i anhel de fruir-la directament».

que fa pactar (1). Així, hi ha en la personalitat de Maragall alguna cosa de dolçament passiu, d'essencialment expectant i fertilitzable: una altra regió pregona, aquesta, d'afinitat amb Goethe. En la seva ideologia fou home de múltiples influències, començant per la del singular Soler i Miquel; curiós, impressionable i tot; si hem de creure el circumspecte senyor Manyer i Flequer i el mateix Maragall (2). En la seva poesia, les figures femenines, tan misteriosament passives, són les més visiblement cares a ell mateix: deixen vida a canvi, d'amor, irradien, sense saber-ho, una mena de miracle de virtut, tenen una força redemptora, dispensen la felicitat i el guiatge sense reservar-se res més que el somni. En la seva vida, en fi, es deixà ésser «home de sort» i «criatura de la Providència»: sabé acceptar, en suma; però, del que rebé, se'n creà tot un ordre patriarcal, refugi per a il·luminats febrerosos i fortalesa exemplar des d'on dirigia al seu poble la paraula

(1) En l'humor hauria pogut assolir una superior fusió dels contraris; però Maragall no en posseï el do: el seu agut sentit de les deficientes realitats superficials en part s'escolà en la caricatura, com es veu en les seves cartes íntimes; en part es depurà en l'apregonament del caràcter moral suggerit per la fesomia exterior. Una conciliació transcendent, més aviat la cercà per la línia que des del primer *Comte Arnau* fa cap a l'optimista transacció del *Cant espiritual*.

(2) «En Mañé diu que jo sóc com un xicot que *flane* pel carrer i se'n va saltant i picant de mans darrera cada música que passa. Això és molt just». (Carta de Maragall a Soler i Miquel, transcrita per Pijoan en el seu llibre esmentat, pàg. 36). Vegi's per altra banda, per quina mena de càlcul de la seva curiositat entrà a la redacció del «Brusi», en la carta a Roure datada el 22 d'octubre del 1890.

de concòrdia, repetint-li un «excelsior!» cada vegada més ardit i més pur.

Som allà on volíem arribar. Un d'aquests refugiats prop de l'ordre maragallià era Antoni Roure; entre els «amics afillats» el compta Pijoan; però no pas entre els febreros: a través de les mateixes cartes de Maragall més aviat fa l'efecte d'un cansat, d'un desdit deliciosament insuportable. Amb tot, ell havia estat, diríem, el còmplice dels desordenats fantasieigs de la seva turbulència juvenil. L'ur amistat s'havia segellat per a sempre en la divagació en comú: «Avui fa set anys (set anys —li escrivia pel juny del 1892— que vàrem anar a passar la nit de Sant Joan per eixes altures veïnes pensant amb Goethe, amb Musset, amb Ossian, i després amb Rossini: somniant aventures fantàstiques o novel·lesques: no ens va passar res, pro nostres fantasies se delitaren amb il·lusions... No pretenc venir a plorar un temps passat, suposant passada la fatalitat de nostra imaginació de la vintena, no; estic casi diré a l'edat madura (prop dels 32 anys): doncs bé, tanta energia imaginativa me sento ara com llavors, i si avui fossis aquí fariem lo mateix que férem llavors, i pressento que sóc capaç de fer-ho ara i a quaranta i a seixanta anys, i sempre que se'm presenti ocasió... i qui em vulgui acompanyar en tals fantasies...» En les primeres cartes es delata una mena de fam de la paraula de Roure: «Escribeme en seguida, lo pido con mucha necesidad», acaba candorosament la lletra de 30 de desembre del 1886. Hi salta a la vista una admiració a l'amic sentit més fort: és ell qui contradiu en una forma que es deixa conjecturar inapel·lable, ell qui àdhuc insulta; assegurariem que fins en el to desimbolt, ara i adés groller, de les primeres

cartes, atenuat en les següents fins a una irònica bonhomia, però no essencialment canviat, hi ha molt d'un inconscient mimetisme de Maragall enfront del seu despòtic i flemàtic company (1); mimetisme, altrament, que només en una correspondència molt cuinada pot ésser evitat del tot. Una certa fascinació per l'aventura de Roure en el que podia significar de rampell d'independència i de fruïment d'impressions rares, es traeix encara, a posteriori, el 1899 (lletra del 8 de juliol): «Jo crec que tots els 'poetas modernos' ens hauríem d'arreglar una vida per l'estil de la teva», i el 1903 (lletra del 22 de maig), quan li escriu a Nàpols: «T'has despertat i tornes a ésser aquell Anton dels quadros madrilenys i de les fango-xafogoses evocacions filipines». Però llavors ja és ell qui diu els vituperis, que el tracta de carregat de camàndules, de calandrana i repetidament de neula; amb tota la tendresa, això sí, però també a distància, com des de la superació d'ell mateix mirant un doble seu d'altre temps, que ha restat suspès en la seva extravagància adoraible. Era el poeta que el 1908 ja ens apareix evocant lentament Nausica: la tragèdia de l'heroi que passa per davant del somni juvenil — i femení! — amb el prestigi de les seves aventures i de la seva experiència úniques, però tot ell tens cap al seu ordre estable. Aquest Maragall ja tan clàssic, Pijoan encara no l'ha comprès: culpa d'ésser més maragallià que el mateix Maragall. ¿El va comprendre, però, el senyor Roure?

Març, 1930.

(1) La comparació amb les cartes del propi Roure permetria d'establir-ho bé. Creiem que haurien hagut de figurar, almenys seleccionades, com a apèndix d'aquest volum: l'interès múltiple de les de Maragall les cobriria i, alhora se n'acreixeria.



## REPRESA DE LA PRIMERA OFRENA,

PER J. M. LÓPEZ-PICÓ (1)

No preïs a l'Angel, ve a dir Rilke en una de les seves elegies de Duino, allò magníficament sentit, perquè en el món, on tu ets un novençà, ell sent més intensament: mostra-li allò que és senzill, digues-li les coses, com una cosa pot ésser feliç, innocent i nostra — i s'esbalairà.

Com un tema que contrapuntant-se s'oposa, aquest capital motiu rilkià travessa els ressons que han deixat en nosaltres les netes línies de música del darrer opus de J. M. López-Picó. Per la contemporaneïtat de les dues lectures, devem a un contrast de veus alguna precisió més sobre les experiències del nostre poeta.

L'autèntica grandesa de la seva obra és sobretot en la seguretat amb què es desenvolupa: més que un cant al llarg d'una vida, fa com un món total que, sobrevivint a tota incidència, es crea continuament del seu propi impuls i la seva pròpia varietat; un món, altrament, que aspira a una solució. Cada llibre suposa tots els altres, i l'exigència de traçar les relacions entre ells resulta per al crític més viva que la de refer el camí de cadascun a la personalitat del seu poeta. Una obra, en suma, destacada de la

(1) Op. XXXIV. Ed. Altés. Barcelona, 1930.

biografia: es fa essencialment de la matèria i dins l'espai de la pura paraula i s'asserena en les seves pròpies formes; els estats i moviments del poeta s'anul·len en les mateixes realitzacions: tenen llur fi en el cant, com les gestes i les dissorts dels homes segons la teleologia èpica d'Homer. D'on, ja d'antuvi, la curiosa paradoxa que, essent sovint en el seu origen una poesia d'alliberació moral, moralment no interessa; desplegant les més subtils intimitats, no pot acompanyar-nos gaire als nostres íntims fons: aquesta poesia és per a ésser en ella mateixa, gratuïta, monumental, independent de la seva mentida o la seva veritat, no per a servir. Els elements personals d'intenció, de sensibilitat, d'idees, l'engendren més que no pas la constitueixen; i s'organitza amb una tal vigoria de lleis, que el mateix poeta ordenador s'hi retroba sotmès i admira — ell, però no l'Àngel, a qui en la tesi rilkiana el que esbalaeix és la humilitat de l'obrer, hàbil i despersonalitzat en la cadena de les generacions. Aquí, més hi ha una rivalitat amb l'Àngel, un voler conèixer, sentir, posseir l'univers a fons com ell, baldament només s'hi sigui un efímer; i la primera humana impotència, que és la de l'expressió necessària, simple i directa, és esquivada per la màgia de les transposicions: la metàfora fingeix una nova realitat, uns inèdits reports que no serviran ja mai més per a ningú. L'Àngel de moment és brillantment vençut, sí, però el poeta no es sent satisfet i recomença, no pel detall, sinó per la totalitat, i no sols en el que és transcendent, sinó també en el que és pur joc.

A aquesta insatisfacció profunda devem un llibre de poesia lopezpiconiana cada any. No és concebible en el

nostre gran líric un llarg silenci, una d'aquelles pauses de replegament que serveixen a alguns per a oblidar «una ànima que han tingut» o elucidar-se en un present massa sol·licitat. I és que la seva poesia tindria, quant a ella, una direcció constantment cap enfora. És més aviat el poeta que fa l'efecte d'indecís entre el que sap d'ell i vol per a ell i el que vol d'ella i del món; i així de vegades sembla tornar del món espectacular i mític que ell mateix s'ha creat, cap a dintre seu, com per recobrar-se i llavors refer la seva poesia comptant i transigint amb el que ha descobert el seu enyorament d'ésser simplement home. *L'ofrena* i les seves dues repeses, per exemple, tenen per a nosaltres aquest pregon sentit inicial. Però la indecisió de què parlem, àdhuc en un mateix recull és ara i adés perceptible.

Adhuc relativament a una mateixa idea, començant per la que centra l'obra lopezpiconiana en el seu conjunt: la idea de Déu i la seva acció. Tan aviat és el Déu de la teologia catòlica, que se li oposa concret, revelat, definit dins l'eternitat i dins la història, com és un Déu pensat i adaptat talment per donar una forma i una força al misteri, que tant arriba a inquietar-lo a ell mateix, del seu món poètic. Com un pur místic es recrea un Déu que fixi la direcció i l'impuls de la seva set amorosa, el nostre poeta sembla voler un Déu que doni sentit a les estructures de la seva paraula. No tenint en rigor res d'un místic, no pot sortir del temps ni sap renunciar: cerca entre les coses i llur espectacle, home dels homes que entre les mentides exaltadores del cor i la Fe, rendeixen heroicament — i potser vanament. Així, en aquesta direcció, temps endins i a través, el dubte és present i distint, una

mena d'enemic tan objectiu com la Mort mateixa: talment dues creacions de la necessitat de conquerir, a la guisa d'un Faust, allò que no es vol simplement donat — o sigui tot, en un mot.

Som, doncs, a l'altra banda de l'ascètica humilitat d'un Rilke, ànima-cosa sensible a l'ànima misteriosa de les coses i necessària només a Déu. Ací, en canvi, el poeta es sent necessari a les coses, al seu món, i es fa amb elles una soledat plena de la seva pròpia veu. Paral·lelament, «Déu treballa i calla»: el Déu de la seva poesia, quan ell se n'adona, ja és part de fora de la seva poesia; si el cerca, solament es troba ell mateix. Haurà de recomençar, doncs: o dins la teologia positiva o a l'atzar de la seva fluida teomàquia poètica.

Però el drama de la no-renúncia lopezpiconiana té un altre aspecte. És juga, a través del temps, en un cicle que del desig, passant per la melangia i el lassament, torna al desig. Cal precisar-se bé que és un drama no de records, sinó de retorns. Tot és reconquerit; però enfront de les coses, i en elles en tant que reflex d'ell, la maduresa ja fa un pes que modifica el ritme de llurs acostaments i llurs distàncies. Es sentida imminent — més que en *Elegia* — una mena de tantalització irremeiable del món; al mig de la *Represa de la primera Ofrena* (son. XVI), la seva formulació clou la punyent constatació que la vida madura ja només per la soledat i la insacietat pot tenir-se dreta:

*la teva set és, vida, la teva embriaguesa.*

López-Picó serà gloriós, en el futur, com el «poeta de la maduresa». No en coneixem cap altre que n'hagi dit

coses més profundes i belles; que sobretot hagi superat més serenament un aspecte tan perillós de la seva indecisió de direccions més amunt al·ludida, com era el conflicte entre la intenció personal anecdòtica i la superrealitat del seu món poètic, arribant a fer l'efecte que, des de fora del temps, contempla, total sota els seus ulls, la projecció fixada del seu propi drama, on el temps és una dimensió més: drama per a ell sol, si es vol així, però per tant més eminentment líric.

I és, simplement, que López-Picó té ja, en el seu opus vint-i-quatrè, una clara consciència de la solució única del seu món, que és en el repòs invicte i immortal de la paraula dita. És significatiu com el prefaci, el sonet II i l'epíleg de la *Represa de la primera Ofrena* constitueixen una formulació de la fe i de l'art, alhora, del seu lirisme. En l'expressió poètica és consumada la transacció a tots els conflictes: sense ella, cap precisió d'ells, i sense precisió, a penes existència. D'on aquesta singular poesia lopezpiconiana, tensa, gairebé rígida, sense vibracions, en la qual, si hi ha vaguetat, és pels residus que restin de la condensació de la paraula. En si, ella és volguda, dantescament, com una geometria: el cercle de l'impecable inscrivint-se dins el quadrat de l'implacable i passant a ell per obra de l'expressió; si el pensament vol regirar el joc al·lucinat dels mots, lluny de vèncer-ne l'al·lucinant immobilitat sols aconseguix fer implacable l'impecable, però aleshores amb ira. ¿Què hi diria el teu Angel, oh Rilke?

Maig, 1930.



## TRES HISTÒRIES CRUELS,

PER E. MARTÍNEZ-FERRANDO (1)

A un potser teòric narrador pur, indiferent a tot efecte a produir en el seu lector, preferim encara aquell que, desdenyant el més fàcil camí de la combinació dosificada i graduada dels seus elements, posa tot el seu art a mantenir la durada del seu to; és a dir, a tenir-lo, en cada punt del desplegament, total i tens, unificador dels diversos espais i temps de la història mateixa i alhora ric de tots els possibles moviments de la sensibilitat que s'hi enfronta. A l'escaquista, en suma, anteposem el poeta. Això ja és dir la nostra gran admiració per Martínez Ferrando, mestre, en la nostra literatura narrativa, dels més insinuants i discrets tons menors, dins els quals apareixen i s'esfumen els breus temes simples, que es reprenen i tornen a esfumar-se, abans de desplegar-se del tot, sobre una fina inquietud de dissonàncies gairebé ocultes de tan delicades. Uns fets es desenrotllen a la superfície; però en rigor som sempre sol·licitats verticalment per un sentit de la vida que per sota els segueix i els pren, per a dir-ho així, al cim dels seus acords opacs.

La tècnica mateixa del desenrotllament de vegades completa aquesta sol·licitació: la història és narrada per

(1) Edicions Proa. Badalona, 1930.

records; així la que obre aquest recull, i l'altra, potser amb ella la millor, titulada *Un clown en el camí*. Sense brusquedat, un paisatge o una confiança es concaven talment en record: ens atreu una perspectiva llarga, llisa, mig obscura, de la qual diríem, com Poe d'una certa galeria pintada pel seu Roderick Usher, que certs detalls accessoris del dibuix ens la suggereixen a una excessiva fondària sota terra. Diguem, parlant de Martínez-Ferrando, a una excessiva fondària sota el present. La feina de suggestió, ell la confia per exemple a un marc de repòs, que volta Bartomeu i Genoveva com l'irònic reflex natural de l'angoixada resistència passiva de tota llur vida; la confia a la distant fixesa de llenguatge escrit en què s'han volgut salvar, com per horror de llur pròpia mobilitat, les idees i els records del seu clown ambulat.

En el fons tèrbol d'aquestes galeries obertes cap al passat, el que ens fa basarda fins a la crueltat és de trobar-hi, no uns fets tan tràgics com es vulgui, sinó el mateix sentit de la vida que lliga i sosté aquestes històries, sense que mai se'ns formuli. «Veritat només n'hi ha una», respon a uns disputants de taverna el mariner Bartomeu: «que tot és mentida». Tothom al seu entorn esclafeix a riure sorollosament. «Algú, però, diu quelcom en veu baixa que apaga tot seguit les rialles.» Però no sabem què diu. Aquesta reserva de l'autor és refinada en la seva ironia: al final de la narració ens projecta, que vulguem o no, altra vegada enrera, a contracorrent dels fets; uns fets que, *ara ja per a nosaltres*, no tenen esdevenidor: són passats, immutables, fatals, en un mot, perquè no poden ésser corregits, no ja per la vida, sinó ni tan sols per l'art. Quan tornem a passar davant dels compartiments



de record, la perspectiva talment s'enfondeix encara, el record es dobla de record, la necessitat de comprendre és més cruel.

Res, doncs, de tan apte per a suggerir, només per un joc de desplaçaments insensibles i de retorns en certa manera automàtics — Bartomeu torna de la taverna a Geneveva «que l'espera», el clown del camí es guarda gelosament els seus absurds paperets — que la vida no té sentit sinó en tant que tendeix a aturar-se; més, que no té objecte si no és glaçar-se en les melangioses aquarel·les de la memòria, de les quals, si de cas, haurà de reprendre força per a continuar i cloure de nou el cercle.

Si se'n vol dir fatalisme, per a nosaltres està bé; i per a l'autor així mateix, sembla. El títol, en efecte, de la narració principal és *Destí, flagell incògnit*. Tothom sent de seguida la punyent ironia que ha fet escollir aquests termes de gran estil. Per ells mateixos insinuen l'actitud de moltes solemnes sistematitzacions del misteri, satisfetes de poder cobrir llur fracàs amb uns mots que pintin molt i no expliquin res. Aquesta marmòria inscripció, que ens fixa des del llindar, no és, però, res d'únic; ans són essencials en el to de Martínez-Ferrando la imatge d'esclat marcit, el mot i el gir de frase d'una agudesia ja esmussada per l'ús; el clixé, en suma — fins el clixé desfocat.

Vet aquí el recurs més aparent i més constant de la seva ironia; la ironia per la qual no permet al seu art — a la seva llibertat — d'ésser més brillant ni més ràpid ni més nou que la vida que expressa. Així, servint-se d'una mena de retòrica indefiniblement distingida i divulgada alhora — pensem, per associació, en aquella «Marquesa» d'*His-*

*tòries i fantasies*, una de les definitives creacions de Martínez-Ferrando, — ens situa en un pla de conformació discreta, diríem cortesa i tot, a la realitat en el seu joc d'habituds, que poden acabar, d'un instant a l'altre, en cruel glaçament. Però hi ha també, per la banda de la representació en ella mateixa, tot un realisme fet de minuciositats fidels, que componen escrupolosament un dibuix on ens sembla sentir àdhuc el temps, el temps i la seva peremptorietat, que els homes mesuren per un tic-tac de rellotge familiar.

Es en aquest realisme que s'exerceix decisivament la ironia en qüestió. Amb prou suma de simpatia humana, ja des de l'observació inicial que n'ha recollit els elements, per a amplificar-se'ns per ell mateix, sense esforç, en símbols, ara i adés, quan no ho esperaríem, l'autor li dóna deliberadament la balançada cap al simbolisme i projecta en els seus miralls un somni ple de directes significacions generals. Això, sense canviar essencialment el gest dels personatges ni el to del relat: intensifica, infla si es vol, com al final d'*Un clown en el camí*, àdhuc deforma fins al grotesc, com durant la visita a la promesa de Jordi Ventura, però justament així fent-nos adonar que no podem superar la realitat sinó en una reflexió fantasiosa dels seus mateixos elements, que ni aleshores, potser menys aleshores que mai, lliuren explícitament a la intel·ligència la clau de llur sentit.

I és al capdavant en miques de gratuïtat fantasiosa que els personatges més típics de Martínez-Ferrando realitzen miques de llibertat. Són gent sense dimoni interior: o millor diríem amb un dimoni plàcid, sense plomall de rebel·lió, tot ell disposat a ésser feliç al fil d'uns atzars, dels

quals, abans de l'escarment, no és capaç de malfiar-se. Si Jordi Ventura es suïcida, fa l'efecte que no és per cap afany heroic d'evasió, sinó per una mena de fantasia sobtosa de realitzar ell el sentit fatal de la vida i, abans que no ho faci ella mateixa, aturar-se definitivament en la seva pèssima retòrica. Per un contrast ultrat, Jordi Ventura explica tota la profunda dolçor amb què Martínez-Ferrando tracta els seus personatges. Fins al punt de fer-nos sentir en ell, que en aquesta història de Jordi Ventura es revela humorista de geni, una mena de desdeny de l'humor, degut com a una delicada por de donar, si equilibrés massa just el còmic i el tràgic en les seves narracions, tota la veritat que ha vist.

*Mirador*, 19. 6. 1930.



## JUDITA,

PER FRANCESC TRABAL (1)

Els millors analitzadors de l'humorisme han vist, més ben dit, han sentit sempre en el relat o en el retrat humorístic una mena d'indefinible superposició de presències, una d'elles la de l'autor; o simplement de contraris, que, de tant negar-se l'un a l'altre, esdevenen singularment interdependents —com un cos i la seva ombra, per a recordar uns mots de Pirandello—. Interdependència que els salva en darrer cas tots dos (tràgic i còmic, ironia i tendresa, infinitament gran i infinitament petit, etc.), component per aquí, més singularment encara, la realitat més completa i, així, més simbòlica en ella mateixa, a què pugui aspirar la literatura.

El nostres humoristes de l'escola sabadellenca han enriquit el joc, molt a la moderna, fent circular pel fons, mig ocultant-se mig solemne, la consciència que l'autor té de la seva pròpia direcció sobre els mecanismes que mou, al mateix temps que per la superfície talment la contradiu, fins a semblar que ho vol cobrir tot, una mena d'indiferència que s'hi estén, vestida, diríem, de fatalitat quotidiana, òbvia, gairebé alegre. Noves llums estranyes que multipliquen les ombres i que fan barallar més subtilment

(1) La Mirada. Sabadell, 1930.

els obscurs i els clars, la pura fantasia i les significacions... anàvem a dir útils.

Els qui literalment toparen de nassos contra la perfídia a cartes vistes de *L'any que ve*, podien demanar per exemple precisions sobre els procediments pels quals *l'Home que es va perdre* va transportar el Parlament d'Estocolm, i podran ara exigir que se'ls expliqui si aquesta petita obra mestra de la *Judita* de Francesc Trabal és divertida o no, o si és o no poca-solta, si és aristotèlicament versemblant o si lliga bé en les seves dues parts en aparença tan barroerament contradictòries. I tanmateix, per a aquests cànids «happy many» és escrita la novel·la en qüestió. La tragèdia de l'humorista deu ésser de veure's refusat precisament pel seu públic ideal, pel lector al qual teòricament convindrien més les delicades combinacions que ell ha obtingut per a presentar-li vida en tota la seva imprevisible i complexa realitat i per torna eximint-lo de la necessitat de comprendre-la. L'actitud humorística és, en suma, l'única *humanament* inventada que facilita el màxim humanament possible d'incomprensibilitat amb el mínim humanament possible de dolor; però les masses no ho agraeixen.

No és fàcil de reduir la ficció de *Judita* a la seva estructura abstracta. Els fets s'hi succeeixen en un vertigen volgut, encavallant-se talment per la pressa de qui registra enmig d'una paradoxal abundància de dades ja prou eloqüents per elles mateixes perquè calgui detenir-se en gaires reflexions generals. Quan els fets exteriors s'alenteixen, es precipiten a doll els interiors; però en un sentit d'amplitud, o, per a dir-ho amb més justesa, de desenvolupament automàtic per l'acció mecànica de les

reserves literàries dels personatges —i si es vol, també de l'autor. El primer tret d'humor està en això: el protagonista voldria confessar-se —d'on la forma que adopta de lletra confidencial— i només reïx a contar-se; voldria comprendre's per dins, i es troba inconscientment pres en una mena de calidoscòpica cristal·lització de tot allò que, vingut de fora, creia matèria interior seva; per altra banda, l'autor, en principi el *sempre* conscient, tot volent ajudar-lo amb la seva lucidesa fa l'efecte que li manlleua il·lusions i estil; d'on que tampoc no li vingui malament la forma de lletra —signada pel protagonista. Tot el joc també es fa viceversa. Aquest intercanvi, dut a un «tempo» i a unes dosis que contínuament varien, crea meravelles d'imprevist i de sobtat en el curs d'un desenrotllament que en ell mateix, i per a nosaltres que som a igual distància de personatges i autor, sembla preestablert tan normalment com es pugui. Així, l'estil no es posa sobre els fets ni com una vestidura ni com un cristall: s'hi entrellaça com una ironia; fa a cada moment el paper del qui en sap més a fons, però que no vol ni dissimular ho ni assumir una part cabdal que honradament no li correspon; per això *fa* tant com *deixa fer*, i en tota la seva copiositat llisca sense enfarfegar —ni tan sols quan fa hiperbòliques prosopopeies segons les més banals fórmules clàssiques:

«Les espatlles aleshores fugien avergonyides de l'harmonia dels pits, i els ulls es cloïen amb fúria d'enveja d'aquell color rosat dels flancs i del ventre...» (pàg. 26).

O contràriament, una música d'associacions indefinibles



pot enfilar-se també cap a una hipèrbole de to popular, que al mateix instant l'«automatisme de la paraula òbvia» destrueix, sense ofensa, amb una agilitat de la més pura nissaga sterniana, preparant-nos subtilment a la desmusicalització de la segona part:

«I si en aquell instant arriba a caure un llamp o dos, i ens mata, *per exemple*, no hauria sabut explicar *després* quan, en quina d'aquelles tres impressions, la mort m'havia arreplegat». (Pàg. 70).

Hem subratllat nosaltres, naturalment: el lector d'un crític necessita unes facilitats que per al d'un humorista serien pures complicacions. Desviarien, en efecte, el seu interès cap a una intenció que, si es mostra en el relat humorístic amb un punt massa d'evidència, ho deforma tot lamentablement. La realitat no ve mai subratllada; però cada hora present en el seu fons és plena dels seus contraris presents i futurs, que l'humorista ha de fer sentir amb un tacte delicadíssim. En aquest respecte podríem parlar d'una «ironia humorística», paral·lelament a allò que se'n diu la «ironia tràgica» dels més serens dels tràgics: un Sòfocles o un Shakespeare (i que ens siguin excusats els immensos noms). Tothom veu el que els personatges de l'humorista, tots lliurats a les fantasies de llur dèria, creuen més propi o més dissimulat o simplement més futur:

«I quaranta [vegades] els nostres ulls se somrigueren per damunt un públic que *badava*» (pàg. 100).



Ara el subratllat és de l'autor; però no és pèrfid de segones intencions, sinó ingènuaament ponderatiu: una de les tantes floritures de trompa dins la primera part, la musical, de la ficció. Perquè tot el procés, ja ho hem insinuat, és aquest: una música que es desmusicalitza; o, posats a caragolar mots nous, diríem millor una Beatriu beatritzada per la literatura i que la dèria d'actuar literalment la literatura desbeatritza. Si en res la natura ha procedit amb el més autèntic humor, és en els estímuls de què usa per a dur els homes i dones cultes a multiplicar-se; que són senzillament llurs propis tòpics literàrio-musicals, presentats com els més misteriosament nous, originals i exclusius. I si en res la ficció de Francesc Trabal resulta d'una crueltat ferotge, és en això: que fa recórrer la natura, com a primer vehicle, a la realitat sentimental més vera i pregonna, a la tendresa; o si es vol, a la pietat; i en dir aquest mot, sí, senyors, pensem no menys que en Unamuno, i molt seriosament; tan seriosament com comencen l'autor i els seus personatges. Però, ¿per què Lídia és pianista i el protagonista filharmònic i laixa tan desesperadament enviollinat? Quan un humorista es posa a enfrontar personatges simbòlics, és més refinat que el destí quan prepara la conjuntura d'un cop d'enamorament. La sensació de misteri fatal apareix tot d'una i, dels motius de l'obra, és el que reapareix amb més constància dins la primera part i el més explícitament desfet cap a la fi. Desdoblant necessàriament d'aquest motiu és el d'«un món per a ells dos sols». De no deixar-lo variar-se en el pla de la pura melodia, de deixar-l'en sortir per traduir-se en realitat actuada, ve la lenta catàstrofe. En les anticipaciones vagues d'aquesta, dins la

primera part, un cop feridor de la realitat exterior pot tornar-los automàticament a la viva realitat de l'idil·li, a la tendresa (pàgs. 77-78); però una vegada han cedit a l'instint en les pitjors condicions possibles, i ha estat assassinat el misteri, la tendresa ja no té prou força, i així que el món exterior inicia el seu porfidiós assalt per tots costats, no resta per a la defensa del «món d'ells dos sols» sinó la il·lusió, en Lídia, que no ha passat res, i, en el protagonista, que ja ha passat tot. Llavors, una renovació tota externa de la personalitat, el pas d'una Lídia a una Judit, cau de moment com una ganga, que ella explota multiplicant proteicament els noms, alhora que s'exagera el seu pretès poder sobre les delicioses superfícies de la natura; convençuda, la incauta, que així ja pot prescindir del misteri, i fins de la lucidesa del seu amant. Lucidesa que només falla en això, que la creu lúcida també a ella: el misteri es revenja humorísticament, refluint sobre la nua poca-solta de l'amada i cobrint-la.

«I, fenomen insospitat, tot el que guanyàvem en lucidesa guanyàvem també en simplicitat» (pàg. 178).

Vet aquí, al nostre entendre, la clau del desenllaç. Una clau que obre moltes sortides. Una és la utilitzada pels tres quarts dels novel·listes que han tractat l'important tema de l'idil·li sexual clos i finit en ell mateix; o sigui la sortida dramàtica. Una altra, és la del propi *Trabal* en la seva novel·la: projecta els seus personatges cap a un simbòlic absurd i els hi fa petar. N'insinuariem, però, una altra, potser encara més congruent amb la simplicitat guanyada; i amb ella oferim un camp avinent

per a esplaiar-s'hi els moralistes que decantin llurs greus reflexions sobre *Judita*: volem dir la solució del connubi legal i fecund. Al capdavant és la solució del més immortal dels idil·lis ingenus, el *Dafnis i Cloe*, i la que adopta el bon sentit de tots els anònims autors d'idil·lis folklòrics.

Adhuc ens atreviríem a proposar a Francesc Trabal, ara que ha assolit tan rotundament la seva majoria d'edat literària i europea, que fes l'assaig d'una doble segona part de *Judita*, i en comptes de dur els seus enamorats en una platja deserta de Califòrnia, els dugués amb dos o tres testimonis (un d'ells laixa, naturalment) a la parròquia, a veure, *sense cap partit pres*, què bonament passa.

Juliol, 1930.



## DOS PINTORS VALENCIANS (1)

### I

Tot l'esforç de l'artista pur és per a fer-se independent del destí de les coses: hi aplica tot el seu càlcul, tot el fèrtil enginy del seu egoisme. Només un artista religiós pensa en la dolçor de fer independents les coses mateixes i posar-les davant nostre en llur ingenuïtat alliberada. Serenament, callant-nos que ha pres damunt seu, una mica com una dona, llur destí; més encara com un àngel, llur malenconia. A l'asèpsia deshumanitzant oposa una superhumanització; sense combat, per tant sense oratòria i sense perspectiva. Coses i éssers, tot igualment redimit, són allí, immediats i alhora com inaccessibles, dins la glòria humil de llur gest en acte fixat i del detall de llur perfecció. Però diríem que també dins el viu record de llur destí absent —com en el Purgatori dantesco.

Aquest ens sembla el sentit de l'obra de Pere Sánchez, pintor de València.

### II

L'expressionisme, en el seu crit contra la natura, aviat ha estat llest de rompre amb el fenomènic; però el seu

(1) Nota per a un catàleg d'exposició.

més intens patetisme, l'ha trobat en la recreació, diríem, de la forma per un esclat de la precisament natura primera o si es vol primària, profunda, simple de sentit i feixuga d'essència — tant com d'abstractesa. Potser per dissimular la paradoxa, els expressionistes anomenen aquesta natura ànima i s'esforcen a dominar-ne a llur torn l'excessiu impuls sota un contraimpuls de concreció i de fantasia. És el rar equilibri d'aquestes dues forces en lluita que crea al nostre entendre l'al·lucinant encís de la pintura de Genar Lahuerta i ens acosta sense perill la demoníaca desesperada joia que hi ha en tot expressionisme. Ell que, valencià, ha desdenyat les fórmules mediterrànies, tan fàcils a la seva pròpia natura, i ha emprès la conquesta més difícil per a un artista, la d'una facilitat d'altri. Difícil, s'entén, si l'artista opera honestament dins la zona del seu propi dedins on es retroba comú amb allò que per fora era exòtic.

Febrer, 1931.

## SEGON LLIBRE DE RITMES,

PER A. ESCLASANS (1)

Valéry ha comparat la llei de la rima a la d'un rellotge exterior. Ella marca, sens dubte, els punts sonors de correspondència entre els quals la figura d'un poema es distribueix dins l'instant; en l'obert sortint que fa el vers a la seva fi — la seva part més feble— interposa una crida que conté la successió d'esdevenir simple escolament; posa, en suma, accents a la memòria, que, arrossegada sobre el moviment del poema, tendeix a dissoldre's en la seva massa fluida matèria.

No sabriem, però, concebre un paper de la rima dins la poesia d'Esclasans. Sota la paradoxal profusió de metàfores, les relacions semblen importar-hi menys que les coses, i les coses, menys que els mots sonants en si, i els mots sonants, menys que l'orgull del poeta a fer-los servir per a representar-se, no més clarament, sinó més enèrgicament, per llur monòton joc d'encontres i repulsions, el complex misteri de les profundes forces del món i de l'ànima. Diríem que per a ell aquestes forces estan, no sols en lluita, sinó també en una mena de substitució contínua, fugada i molt primàriament regulada:

*Orgia dels mots, dissimul del misteri mecànic...*

(1) Publicacions de La Revista; Barcelona, 1930.

Hi ha així en ell com una estoica joia a superar l'immens corrent que el desborda, per una permanència de la seva solitud, des de la qual, resignat a no aturar-lo, el divideix, en la contemplació, segons el nombre ininterromput del seu temps. D'on el ritme de la poesia d'Esclasans, el més volgudament i desesperadament martellejat que coneixem; inflexible a no cedir a cap sorpresa d'atzars ni al dolç alentiment de cap cosa: els seus amfibraccs no acaricien la sinuositat de cap destí. Contràriament a la més característica poesia moderna, que més aviat sacrifica la garantia de les convencions tradicionals per adaptar-se al ritme escoladís, trencat i canviant en què les coses s'expressen —o són somniades—, la lírica d'Esclasans anul·laria les coses i àdhuc el sentiment d'elles per tal de salvar l'immutabile ritme preestablert. Si ara i adés un mot fa ressò a un altre, més que un lligam subtil entre essències en resulta un afermament o una propulsió del ritme. La complicada textura d'efectes fònics estesa, talment, sobre la prosa d'Esclasans, com reproduïnt en un espai de pura música l'esquema profund del contingut narratiu, ací, en els seus versos, es desenrotlla en una estricta línia llançada impetuosament endavant. Un sentit simple corre, a salts regulars, per damunt d'un món de sentits múltiples, enduent-lo suspès del seu moviment.

Qui no es mou és el poeta: en el punt fix de la seva soledat, marca els ictus de la implacable mesura que imposa. Des de fora, sembla veure com els seus propis versos en neixen; la visió es fon amb la d'una vida infant, «ja nodriment de l'oblit»; hi ha un moment que la impossibilitat, tan coneguda de tot veritable poeta, de posseir les coses per la poesia, esdevé impossibilitat de posseir la



mateixa poesia: l'orgull es vincla en tendresa i la imposició en ofrena, gairebé en súplica:

*Oh versos: ¿no us plau la lassada musica senzilla  
d'aquest obstinat gronxament de bressol, tan monò-  
[ton?*

Talment com neix, de sobte, amb una abrupta dolcesa, acaba, més ben dit, s'apaga també cadascun d'aquests poemes d'Esclasans. No tenen zones marginals; ni de cua d'ull albirem els processos intermedis. Un silenci clos els separa; i amb tot, es reprenen sense cap sorpresa en el trànsit, fins a donar-nos la sensació d'un poema únic que ondula entre el clar i obscur de diversos sentiments — un clar opac, mat, trist, i un obscur absolutament obscur.

¿Un mer efecte del ritme i del to, que no consenten, quant a ells mateixos, l'imprevisible? Potser sí, en la superfície física; però profundament hi ha més. Ens trobem davant d'una poesia d'efusió oratòria, evidentment. Ara, aquesta efusió és curiosa no sols pel rigor i la minuciositat del control rítmic al qual resta mecànicament sotmesa, sinó també per la seva direcció. Qui llegeixi segons l'aspecte convencional dels mots i de llur arranament, sense transportar-se per damunt la lògica que lliga en rigor tot períodeig i torna a envair tota metàfora en la mesura que aquesta esdevé usual o sistemàtica, assenyalarà en la poesia d'Esclasans una pompa de to i una direcció de dins a fora. Llavors no serà difícil de classificar Esclasans entre els poetes oratoris, per a no dir declamatoris, que empalien magníficament el món amb les mateixes paraules i imatges brillants amb què creuen haver-lo conquerit. Al

nostre entendre és tot el contrari. Esclasans ens sembla haver emprès el singular experiment d'una poesia pura compatible tanmateix amb l'eloqüència, però girada de fora a dins, i amb el sentiment personal, però despullat d'intenció. L'eloqüència, en suma, sense fi comunicatiu, estrictament expressiva, d'un Narcís turmentat de consciència còsmica — cal usar els solemnes mots romàntics — i per això mateix distret de la contemplació del seu jo pur:

*Jo sol amb jo sol: oh monòleg dels segles i els sig-  
[nes!*

Si en certa manera, no aplicant-se amb els seus materials lírics a construir — ¿a què parlar de monumentalitat a propòsit de la poesia d'Esclasans? — arriba de vegades a fer l'efecte de no ésser sinó l'espectador del rial dels seus propis versos, per altra banda aquest elegíac Narcís, inclinat sobre el seu orgull i el seu desig i tota la seva agitada experiència humana, ve que ens apareix com estrany al seu propi pensament, el «vell fidel», i la feina feta que adesiara en rep, la incorpora melangiosament, en aquell mateix punt, al curs dels seus ritmes. Malgrat, doncs, els seus passatges de precisió psicològica o, per a dir-ho així, de clara presa de consciència moral, no es tracta de poesia de l'anomenada d'introspecció — i menys encara de la de correspondència d'uns estats o sentiments personals amb els dels altres homes. Potser perquè el distanciament és tant de principi, la tendresa, sempre a punt de dominar en aquests ritmes — ¿no hi ha fins moments de pura galanteria? — és continguda i pressionada fins a fer-li prendre un to punyent com no recordem de cap altra lírica — almenys catalana.

Es una poesia de solitud, en la qual tot, començant per la gràcia—

*Oh gràcia, no et prego que restis. Esguarda'm i passa*

—sembla renunciat a canvi del seu reflex mental; reflex al seu torn renunciat pel seu contrareflex en la paraula, pel seu «fantasma verbal», per a dir-ho en els mateixos termes del poeta. Sentim, així, que, a la inversa del que ha dut a una irremeiable nyonyeria la nostra lírica d'escola, satisfeta d'explicar uns mons interiors per referències ben seguidores a un món exterior mantingut ben distint i cregut clar i potser fins i tot immutable, ací dos misteris es confonen en la unitat de la metàfora, l'exterior venint a sobreposar-se a l'interior i mostrant-nos a penes aquest moviment. Per cadascun dels dos costats que es miri, aquesta poesia ens apareix alhora corpòria i immaterial —i en això molt modernament pura. Es el que expressa, en la mútua reversibilitat dels seus elements, l'admirable vers final del llibre:

*Fantasmes verbals dels espectres mentals: poesies...*

Els mots semblen haver absorbit en llur magnificència fònica la múltiple i formidable sensualitat del món extern. Adhuc passa amb els valors originàriament brillants, insistits en metàfores entorn de les idees de foc, or, llum, sedes, etc.: diríem que han pres natura íntima, estranya als sentits, i que els mateixos mots que els expressen ja no podrien ésser aplicables a res de fora.

Si es vol lluny, però al començament de tot plegat,

cal dir-ho, hi ha Poe. Per això sens dubte imaginariem el poeta dels *Ritmes* com un singular intel·lectual poesc, que, reclòs dins una cambra sumptuosament coberta de draperies que agiten els vents però no penetra la llum de fora, ocupa un oci irremeiable a organitzar en cursa d'amfibrac tot d'al·lucinades i torturades especulacions, sense sortida si no és cap a la visió clara o l'absurd. Cert, però, de la joia del cos que lliga la seva individualitat, i de la «veritat absoluta» que ja ha «vist» en aquest mateix cos, una vegada mort i esdevingut

*precis i concis, monument d'una dura victòria.*

Febrer, 1931.

*LAURA A LA CIUTAT DELS SANTS,*  
PER MIQUEL LLOR <sup>(1)</sup>

Amb *Història grisa*, Miquel Llor ens havia donat, més ben dit, començat, la novel·la d'una família; ara amb *Laura a la ciutat dels sants*, que ve a fer-li parella, amplia el sistema — però a penes. Una petita ciutat, en efecte, s'ofereix a l'observador com una mena de família més vasta, per bé que en si no pas més viva i complexa; continua verticalment, en el sentit del temps, restreta en l'espai i orgullosa d'un nom que la defineix. Hi circula una sang moral que també determina i exigeix com un fat; l'opressió, i respectivament la repressió, poden ésser-hi dutes fins a un refinament demoníac; tota força, dins ella, que cerqui la seva arrencada lliure, o ha de revoltar-se i aparentment trair un passat comú, o, si no pot tant, ha de satisfer-se en la pseudo-superioritat de la crítica, cloent així el circuit per una contraopressió més cruel, i alhora, quant a ella mateixa, per una repressió ara ja conscient, desesperada, d'un vergonyant masoquisme. La tendresa, en canvi, com més vera és, més gelosament s'hi preserva, púdica de confessar-se a massa pròxims, responsable de tant sentir creadors els seus actes més lleus.

Totes aquestes forces i reaccions juguen dins la no-

(1) Premi Creixells 1930. Edicions Proa; Badalona, 1930.

vel·la de Miquel Llor, tan clares en llur significació i en llurs línies, que el lector que ens hagi seguit podrà etiquetar sense esforç cadascuna amb el nom d'un personatge. Com cada personatge, només per haver-se així definit el principi del seu moviment, li haurà esdevingut típic. Més ben dit: reesdevingut. En rigor, concebuts com a tipus, són per un art singular individus només l'estona que actuen en escena. Així que tornen a ésser entre bastidors, ja els sentim de nou formar part d'una reserva de figures a llançar oportunament en el joc: abstractes, amb valors generals i relatius entre ells, necessitades de tot el realisme de cada anècdota que les reclama i pragmàticament els dóna un fi, per a no desviar se cap a un pur i perillós simbolisme. Ara: en el començament d'això, fa l'efecte que la preocupació de l'autor més aviat és per a no lliscar en un naturalisme ja sense gaire crèdit, però que el tempta des dels nombrosos precedents de l'experiència que es proposa. Així, en comptes de presentar nos els processos naturals o socials que fan cap al resultat de tal o tal individu, sembla tenir cura a emboirar-ne les lleis; velant en certa manera els destins, pren el drama ja estant tots els seus elements humans en les posicions immediatament anteriors a les del desenllaç. Posicions en les quals poden romandre indefinidament; vet aquí on l'acció de l'ambient se'ns fa en rigor sensible, i apareix a la reflexió del lector com l'encobridor general d'una pluralitat d'egoïsmes que es mantenen i es guarden els uns als altres pel mateix recel amb què cadascun vigila el domini de la seva inèrcia i assaboreix les delícies de la seva inconsciència. Aquest ambient, doncs, no estimula, ja no direm crea: si informa —sigui'ns excusat el joc de mots—, és d'una ma-

nera informe, per la simple i constant virtut del seu pes sobre cada costat que l'individu va presentant-li.

Tot això fa el curiós caràcter paradoxal del pessimisme que agrisa la novel·la de Miquel Llor. Dins un sistema de posicions fixades, dins una combinació feta i poc menys que closa, la vida o l'autor, és igual, introdueixen un element nou. Se li tenia un lloc assignat i es comptava amb que els desplaçaments que la seva ocupació portaria tinguessin un abast, diguem-ho així, tradicional. Senzillament, Laura aspira a un altre lloc, i els desplaçaments també han d'ésser uns altres. D'on, sobre el tauler, un moviment general, automàtic tant com previsible i àdhuc previst. Per aquest automatisme se'ns insinua la idea d'una fatalitat interior de tots i de cadascun; però per altra banda, la previsió de l'immediat desenllaç ens duu a sentir més aparent el treball combinatori que ha fet passar el que en si no havia necessàriament de passar. En altres termes: fatalitat i llibertat semblen haver esdevingut compatibles pel simple recurs d'haver l'autor fet bascular la llibertat cap a la seva banda; on, altrament, torna a trobar-se amb fatalitat, la fatalitat de la idea que ell té dels factors que combina, humans, i per tant ponderables només fins a cert punt. Per ací, doncs, la novel·la de Miquel Llor es redimeix decisivament del vell naturalisme que voldria fer-la seva, i es situa sobre la línia d'aquell realisme cerebralment arbitrat tan d'avui. Tanmateix, a l'extrem de la seva partença, tendrament humanitzat encara; a l'altre extrem de la línia, on més ultrada és la deshumanització, i en funció d'ella l'arbitració, topariem amb l'humorisme de nova fórmula. Diem a l'altre extrem, però no excessivament lluny; encara que de moment xoqui,

direm no excessivament lluny del drama de Laura a Comarquinal.

Una tal relativitat, més sentida que expressada, no deixa de tenir la seva part en la complexa impressió de pessimisme que ens resta de la lectura de *Laura a la ciutat dels sants*. Sembla àdhuc haver fet a Miquel Llor un noble horror de pensar-hi, perquè el seu esforç per a dissimular-la és, amb tota la seva honestedat, perceptible. Per a estar ben segur, diríem que no es mou del costat de Laura, personatge absolutament mancat d'òrgans per a l'humor, ni productors ni receptors. És tan parcial envers ella, que fins i tot en escriure talment pensa en ella com en la seva primera lectora, i per plaure-li dóna al seu estil alguna cosa d'aquella delicadesa formal, operant per clixés de bon gust, que la fa inadaptable al seu nou ambient; talment veu Comarquinal pels ulls d'ella i segons el grau de la vitalitat d'ella i, com ella mateixa faria, és amatent a tallar en neta diagonal del clar cap a l'obscur cada imatge o escena dels dos petits mons concèntrics — família i vila — que la tenen presa en llur tèrbol «grouillement». A través de la lectura, arribem de vegades a desitjar una versió de Laura vista des del costat de Tomàs, com si aquest fos capaç d'ésser lúcid dins la innegable superioritat de la seva força; la qual cosa per altra banda implicaria també una aptitud per a dirigir aquesta força cap a quelcom de més fecund, en el bé o en el mal, que l'enriquiment de la gorja dels canaris per la ceguesa.

Aquest episodi brutal, que revulsiona decisivament la delicadesa de Laura, fa pensar en la decapitació del lluer pel criat, i des de fa mitja hora l'amant, de la senyoreta Júlia de Strindberg. Però si per part d'aquest l'acte cruel



té una certa grandesa en la seva energia, i ens suggereix tot un estament que vol pujar amunt sense contemplacions, trepitjant el que calgui, per part de Tomàs només significa oci i inconsciència. Les reaccions respectives són així mateix eloqüents: la de la senyoreta Júlia, reacció de casta, el suïcidi a l'antiga; la de Laura, reacció de pervinguda, la fuga, sense ja més valor ni tan sols per al pecat, en el camí del qual s'ha posat ella mateixa com inconscient que els camins duen a una fi. Per això, en bona lògica, acaba salvant en un convent la comoditat de les seves il·lusions incorregibles. No ha estat prou potent per a conquerir; però, naturalment, amb una flor a la mà com vol anar pel món, tampoc no ha tingut manera de «fer justícia» a Tomàs, en aquell alt sentit en què en parla Chesterton referint-se a marits i mullers, sempre tots en darrer cas incompatibles.

Si com tota bona novel·la d'ambient i de tipus, *Laura a la ciutat dels sants* invita a seguir les seves figures en la direcció de llur transcendència, és més aviat per a tristesa nostra. ¿S'hi veurà, quan existeixi la necessària perspectiva, un moment de l'evolució del nostre país en la seva societat? Solament el temps pot dir-ho. Nosaltres asseguraríem que, tot un moment, no; però sí almenys un aspecte: el de la petita burgesia provinciana, presa en la fase en què la seva part més avançada ha començat a absorbir cultura europea i xoca amb la part més encastellada en els prejudicis de la tradició superficial. No pas, però, perquè hagi assimilat encara ni tan sols hagi acabat de comprendre; en aquest sentit, la barcelonina Laura, amb els seus gustos i ideals tan apassionats com imprecisables per a ella mateixa, relativament és tan provinciana com

els verges comarquinalesos en massa, i com Pere, el brillant i vulgar comarquinalès que ha sojornat a Europa. L'una part funciona ja com sobrevivint-se i l'altra encara sense personalitat. Significativament, és mossèn Joan Serra l'únic una mica comprensiu. Els seus ferros vells —i per què no?, el seu confessorari— li han ensenyat més que a d'altres els llibres i els trens. Però ha d'ultrapassar encara la sagristia, el museu i la història, i qui sap quins essencials trasbalsos fins ara defugits, per a prendre directament consciència de les forces d'unitat que actuen per sota i per damunt de la terra, tanmateix viva, que aguanta Comarquinal. Som on anàvem: és aquest superior personatge invisible, arreu present i conciliant, l'esperit de tradició en suma, el que manca dins la bella novel·la de Miquel Llor. Potser per raons molt diverses no podia ésser-hi; però més aviat diríem que l'autor no n'ha sentit la profunda veu, per haver-se acostat massa atentament al petit aldarull del món que novel·lava. I confessem que ara tenim al cap, no suggerint-nos comparacions desorbitades, sinó precisant-nos aquesta mera absència, el *Siegfried et le Limousin* —novel·la i comèdia— de Giraudoux. Per exemple, i moltes altres obres amunt de la complexa tradició literària francesa, a la qual tan honestament, tan sense rastaquèrisme, tan per un autèntic impuls de clara humanitat, Miquel Llor s'ha adscrit.

Abril, 1931.

## RUPERT BROOKE (1)

«Només tres coses hi ha al món: una és llegir poesia, una altra és escriure poesia, i la millor de totes és viure poesia!» Díficilment una evocació de Rupert Brooke anirà mai sense l'entusiasta crit d'aquesta divisa a través d'ella. Són paraules dels seus temps de Cambridge; situades biogràficament, cap al 1907, potser no fan sinó expressar, per sobre un tumult de sol·licitacions i deixes literàries, una voluntat de puresa poètica. Ara, si hi veiem com prefigurada la corba de tot el seu destí, és perquè el mot poesia, ja en aquell temps per a Brooke, transcendeix el seu estricte sentit d'ofici, baldament sigui el més pur ofici dels homes. El mateix amic íntim, en efecte, que reporta la frase, afegeix com Brooke s'interessava molt per les qüestions d'ètica i tenia per més aviat trivials les de metafísica: «li importava immensament el que és bo, però relativament poc el que és real»; i eren precisament els valors de bondat, deia ell, que la poesia li il·luminava.

Entre la noble ingenuïtat fabiana i l'afanyada experiència humanística, doncs, Brooke, a vint anys, girada sense adonar-se'n l'esquena al decadentisme que llavors era l'«època» i la «modernitat», es situava en la immortal

(1) Pròleg a la versió de Marià Manent. (Publicacions de La Revista; Barcelona, 1931).

línia de la vida. «Jove Apol·ló... magníficament impreparat per a la llarga petitesa de la vida», si es vol, segons el famós epigrama de Mrs. Cornford sobre el Brooke estudiant de Cambridge; però, de cara a l'innúmer drama de la tria entre el bé i el mal, entre el bell i el lleig, entre el somni i l'ombra buida, fort dels humors i els èxtasis d'una meditativa fantasia. De Shakespeare diu Coleridge que es manté sempre en el «camí ral de la vida». El camí de la gran literatura anglesa, en diríem nosaltres: el camí per on, de Chaucer a Joyce, tants de formidables dramaturgs i novel·listes de les dues illes han fet via, a tot temps i tot experiment; comprensius de l'obscur Caliban, potser per inefable eficiència del cant, miraculosament sempre per damunt d'ells renovat, d'Ariel.

Ariel, Brooke? Hi ha en tot veritable líric un principi de puresa elemental; seria pueril d'escatir si, en el cas de Brooke, es tracta d'un esperit d'aire o de foc: l'essencial és el seu poder de vol sobre el vent. Per a començar, de vol per damunt dels mots, arran, sense tocar-les, de les puntes extremes de llur significació habitual: en el pla de llur centre, no hi ha poesia. Després, de vol per damunt la mateixa vida, amb l'esguard perpendicularment o no a la realitat, tant se val: el que importa és la intensitat en què s'és sensitiu i la innocent distància mental; la justa perquè pugui desplegar-se allò que un dels pocs autèntics poetes nostres ha anomenat — en quins arièlics termes imponderables! — el «monòleg dels segles i els signes». Importa, en suma, l'humà redimit per transfiguració, per transposició o per simple associació, posat que sigui a l'altura en què pietat i alegria toquen, però ja sense apassionar; en què allò individual més profund, allò

que la subconsciència rendeix, no en les seves agitacions tèrboles, sinó en els seus ocis serens, s'amplifica i intercanvia valors dins la universal unitat. Vida moral i natura, éssers i somnis, hores numerables i immortalitat, tot es posa de sobte a fluir junt amplament, en una interacció que només la fantasia sap lligar; és tocat un punt sensitiu, i tot l'univers gira i vibra al seu entorn; res no és petit ni gran, real ni irreal: tot esdevé poesia, és a dir, bondat i dignitat i bellesa, des del peix que «ondula en èxtasis obscurs» fins a l'anònim mort del 1914, que ha deixat tota la seva renúncia en heretatge per a comprar el retorn de l'Honor a la terra.

Agost del 1914. La gran ruptura sorprèn Brooke adés tornat de la màgia dels mars del Sud. Pot defugir de servir i serveix. Com Ariel, encara: serveix per conquerir la llibertat; ell, més altament, parla només de seguretat — *safety* — «amb totes les coses que no moren». Ariel dins el vent de la Guerra: Anvers, els Dardanel; la mort, inconscient de morir, el 22 d'abril del 1915, dins la cabina d'un vaixell hospital francès, inundada pel sol de l'Egeu; la tomba entre les oliveres d'un promontori d'Esciros. Jove per a sempre més: per la poesia, com ell mateix, platonitzant a Cambridge, havia esperat, i per la mort, que, tercer amb Shelley i Keats, l'atura abans de la trentena i el fixa en Idea jovenívola sobre un cel meridional. Per als homes que, testimonis de l'innúmer sacrifici del 1914 al 1918, ja no podem ésser mai més del tot vans — ni en el joc literari —, deixa del seu pas serè per l'horror unes quantes «frases d'or» en vers, llargues, vívides cartes, i cinc sonets dels més perfectes que s'hagin escrit mai. Cap dels discursos i dels ritus laics que han home-

natjat la tomba del soldat inconegut, no pot haver superat la humana i alhora etèria simple noblesa d'aquests sonets. Supremament, poesia i bondat hi són una sola cosa, en el centre de la universal meravella. Com per a l'estudiant del 1907; com per a l'estudiós i viatger del 1912, que descobria la cosa més important de la vida en «aquella immortal bellesa i bondat, aquella resplendor, estimar la qual és sentir que un ha aferrat amb mà segura coses eternes»; com per al soldat del 1914, a qui, al primer espectacle del sacrifici, en el comiat de Dover, ja tothom sembla «tan innocent i patètic i noble»: a través del variat esmerç de la seva gran vitalitat juvenívola, la corba de la seva fe es clou, continua i pura.

A l'homenatge que selectes de tot el món han rendit suara «a la poesia immortal» en la memòria de Rupert Brooke, Catalunya contribueix amb una versió de poemes seus. Marià Manent, a qui ja devíem un Keats, i de qui, més encara, esperem impacients la publicació de certs poemes inèdits, els de la més inefable música anglesa a què s'hagi acostat el català, ha traduït Brooke: el cicle és així mateix continu i pur. Traduir és, en certa arièlica manera, també servir: no pot anar sense aquella humilitat que en les seves pròpies faccions trobava Rilke (significativament, gran traductor ell mateix), i que és «no la d'un criat, sinó la d'un servent i d'una dona»; o, diríem nosaltres, la de qui es fa seu un destí d'altri.

Gràcies a Marià Manent, el millor de Rupert Brooke és per a sempre un bé català. Un bé molt ric, sobre el qual els nostres amants de la poesia sens dubte multiplicaran delícies i reflexions —i tant de bo si també més d'un contricions— en retrobar, radiants i nous en un aire

serè, conceptes i valors poètics que ací, de vegades, temem que s'hagin fet vells abans d'haver-se elevat d'arran de terra. I, ¿per què no dir-ho? Ací, on ara i adés tant es prea ésser poeta (i àdhuc, tot curt, escriptor!) abans d'haver après d'escriure, gairebé ja és presentar una ardida batalla fer nostre un dels poetes més purs del nostre temps, que resumia la seva carrera en aquests mots plens d'humor: «Vaig provar d'ésser poeta. I com que sóc un escriptor hàbil, i com que era quaranta vegades més sensitiu que ningú, vaig reeixir una mica.»

1931.





## LÓPEZ-PICÓ (1)

Oferir a un poeta, com a homenatge, una antologia dels seus propis versos té alguna cosa d'avenç d'immortalitat: vol dir sempre, des d'un criteri o altre, una simplificació tallada en la seva obra, un ajut al Temps per a canviar-la més en ella mateixa, un aclariment de noses per a reintegrar l'autor a la seva primera —i última— solitud amb la idea de força o de perfecció que ha col·laborat amb ell. Però si, com en el cas del nostre gran López-Picó, l'antologia ve a coronar el punt que, dins l'ordre natural, hem de creure mitjà d'una llarga continuïtat creadora, se'n prometen efectes immediats — anàvem a dir temporals — que poden edificar-nos i, en el nostre ambient literari, sens dubte conhortar-nos.

La glòria, deia Rilke, és la suma dels malentesos que es creen al voltant d'un nom nou. Llavors, deduiríem nosaltres, no pot estranyar que a casa nostra les glòries siguin ràpides i prenguin un gran volum. Així, almenys, havia d'ésser per a un líric que, refusant des de bell antuvi les facilitats de la importació de formes o de la comunicació de sentiments o del decorament d'assegurats

(1) Pròleg a l'antologia (Barcelona, 1931) oferta en homenatge al poeta en ocasió d'ésser publicat el seu vint-i-cinquè opus de poesia.

llocs comuns, es posava —s'imposava— l'ambició de senzillament expressar-se. Es a dir, renunciava a formular-se de dret, «clar i català», com sota pena de la vida exigia un gust fins aleshores satisfet amb plaers poètics massa còmodes, per a dissimular els mil fluctuants sentits d'ell mateix, les seves mil íntimes reaccions, les mil accions del seu líric albir sobre la realitat dels objectes o cap a la vaguetat del pur possible, en un fons remot de singular transsubstanciament, al qual duien els meandres de deu mil combinacions verbals i musicals. Era inaudit. Però no era nou: de pocs anys el precedien en aquesta revolució Josep Carner, Guerau de Liost. Però el que aquests havien emprès amb gràcia, ironia, ordre, luxe, calma i voluptat, López-Picó semblava afirmar-ho per endavant, i tot alhora, amb una mena de duresa impacient gairebé fins al dolor, breu, nua, absoluta, com per a ell sol i fins a les conseqüències extremes. Hom estava fet a les invitacions líriques efusives, d'entrada a un món personal que no volia sinó ésser de tothom; però no es comptava que aquell món pogués restar secret, i que tot el do haguessin d'ésser unes inquietants melodies atenuades a través de finestrals closos.

El que és curiós, és que tot plegat no era així sinó en potència i en direcció: l'àvara duresa a què al·ludim comptat i debatut es donava, en els primers opuscles, a la superfície d'un veritable riu d'abundància, de vores almenys perfectament assequibles. Però el mer pressentiment del fet líric pur ja produí l'alarma: l'atac i l'elogi es desfocaren recíprocament, i s'engegà la viva glòria de López-Picó —quan potser la seva més autèntica poesia no començà a prendre dibuix precís fins a l'op. VI:

*L'Ofrena*. Diríem àdhuc que la confusió d'idees incertes remogudes, com pedra darrera pedra, per l'un opuscle de López-Picó darrera l'altre, accelerà el procés de malentesos entorn d'altres lírics de propòsit més aparent; per millor oposar-los —com si una necessitat ho demanés!— foren inconscientment disminuïts, forçats de llur profunditat respectiva cap a una humanitat més banal, de llur totalitat cap a les fadeses de l'ús parcial i comú. Creiem, en suma, que la peresa entorn d'un sol líric —López Picó— ha contribuït a acostar-ne almenys quatre —Alcover, Maragall, Carner, Sagarra— a un públic més vast, seriosament assedegat de poesia i no adonant-se que la incomprensió de l'un ho podia tot, llevat d'avaluar-li la comprensió dels altres.

Vet aquí per on la present antologia, enllaçant perspectives de vint-i-cinc opuscles variats i dispersos, ens sembla poder dur a revisions no sense interès, en la història dels darrers vint anys de poesia catalana. A un desplaçament de tòpics, si es vol. A la constatació, en primer lloc, que el nostre líric fins ara tingut per més distant i solitari, pel més fixat per una idea preconcebuda del seu missatge —anàvem a dir del seu programa, a la Baudelaire,— pel més igual a ell mateix, és en rigor el més mòbil, el de relació més amatent, el més disponible, el d'influències més generosament rebudes, encara, que exercides, el més en continu curs d'esdevenir: en suma, el més neguitosament a l'espera del que podríem dir-ne, adaptant una fórmula feliç d'Aldous Huxley, «els esdeveniments poètics que se li assemblen». La seva obra no pot ja sinó aparèixer, definitivament, com una obra-summa: l'expressió lírica d'un home català del primer terç del

Noucents. L'home del qual avui es parla, oscil·lant entre els multicolors vents innúmers d'una rosa que té per quatre punts cardinals la vida i el cor, els llibres i Déu; no trobant, quan surt, insatisfet, de la unitat d'ell mateix, cap repòs en tot l'espai que ha de recórrer fins a poder-se refugiar en la unitat d'un seu estil.

Entre ell mateix, doncs, i un estil a realitzar, entre la matèria primera i la forma última, es juga per a López-Picó, com per a tot gran poeta, el veritable drama: la qüestió capital, per a ell, és romandre-hi passiu o bé omplir el buit d'una acció intel·lectual. Només són els grans poetes, així mateix, que es proposen aquesta qüestió com d'ésser o no ésser, i que paradoxalment, en un teòric moment primer, són imparcials entre la divina laxa follia i la rigorosa humana intel·ligència, entre *deixar fer* o *fer* ells. I els més grans encara, els que porten al conflicte, com a enorme pes decisiu, la pròpia experiència dels extrems, a la manera d'un Faust; però d'ells, els més lírics, els que exhaureixen aquesta experiència en pura aspiració i evasió.

Comsevulla que sigui, és aquest espai, en la seva extensió i plenitud, el reservat a la crítica: el moviment d'aquesta es mesura entre el secret de la personalitat del poeta i l'ona més exterior de la seva música, abans que es desfaci en tornaveus.

Dir ara que una antologia com la present, la més imparcial que s'ha pogut, és sobretot una invitació, gairebé un constrenyiment, a la crítica, a l'alta crítica a què acabem d'al·ludir, és subratllar una cosa òbvia. López-Picó, que per a les seves noces d'argent amb la Poesia no ha admès cap altra forma d'homenatge, ha jugat, una

---

vegada més en la seva exemplar carrera, a tot risc. No tant de cara a les noves valoracions de la seva obra que sens dubte seguiran, com, ell sol, de cara a les múltiples imatges d'ell mateix que així li tornen del «fons sense temps dels anys», reclamant despòticament vida al qui ara ja és més necessari a les seves múltiples ànimes futures — als vint-i-cinc opuscles, en un mot, que pel cap baix encara li resten a crear, si Déu vol.



## ELS POETES I LA LLENGUA COMUNA (1)

En els vint-i-cinc anys — tan pocs per a tanta glòria! — d'aquest Institut d'Estudis Catalans que ara ha volgut assenyalar-me dins seu un lloc de servei, s'ha tendit a fixar ritualment certs usos, potser sense el propòsit, però certament amb l'efecte, de compensar una mica la part que pugui correspondre a l'atzar en la renovació dels seus membres. Així, ja és establert que el darrerament ingressat porti la veu en aquesta festa anyal, com si en ell es mostrés més viu i en terme de perfer-se el moviment que la col·laboració de tants obrers de la nostra cultura, externs a l'Institut, fa cap a dins l'Institut, talment cap a la seva representació o exponent cabdal. Per altra banda, amb l'elogi del qui l'ha precedit en el seu seti, el nou membre professa una voluntat de continuar, fa un reconeixement d'herència, una acceptació de tasques. Es tracta, en aquest segon punt, d'una tradició encara nova; però justament per això l'acte de cenyir-s'hi difícilment podria recórrer a una modèstia que atenués els seus altres valors simbòlics fins a dissimular-los. Ans la mateixa llibertat de l'acte els subratlla; i si acatar una tradició que a penes ens força ja és justificar-la, suggerint aquells valors segons del

(1) Discurs llegit a la festa anyal de l'Institut d'Estudis Catalans, el 15 de maig del 1932.

nostre acatament podem fer-la una mica més plena d'història, per tant de sentits i d'exigència.

En el meu cas, les circumstàncies s'han combinat massa refinadament per a ésser jo l'últim de veure com, en ocupar el meu seti de l'Institut, marco representativament, amb la sola intenció de l'obra que m'ha valgut la benvolença dels meus col·legues, tota una trajectòria. És a dir, acuso gairebé als ulls la direcció seguida i una distància recorreguda pels catalans en llur presa de consciència davant del fet d'un gran tresor idiomàtic que se'ls lliurava, talment, per a viure o per a morir. Per a viure, per a créixer enllaçat amb les formes d'un esperit nacional en renaixença, o per a glaçar-se en els registres dels més desprietats dels gormands, que són els degustadors de purs dialectes.

Desfocaria injustament la il·lustre personalitat del meu predecessor, si ni per un moment feia d'ell un d'aquests. Començava per haver-hi en ell, envers la nostra comuna llengua, molt més que un gust: cal parlar d'un amor, un gran amor, desordenat per la mateixa fúria del seu impuls fins a esdevenir una joiosa, matussera, genial avarícia. Hauria volgut estrènyer tot el material dispers del vernacle, reunir tota la seva infinita i lliure varietat, duent fins a un extrem grandios la desviació de certs col·leccionistes, que ofegarien l'exemplar pur sota una acumulació d'exemplars errats, paradoxalment més preciosos. Tota passió autèntica fa respecte; però en aquell prodigiós lexicògraf la passió era d'una tal vitalitat, que esborrona. Desbordava d'ell, en efecte, una força elemental, tota popular, que ens faria dir d'ell, com a avar de l'idioma, el que de la multitud proclama un famós director de teatre: que «vivía i feia viure». Imposant-se als seus mots, no



els deixava en l'obscur repòs dels cedularis. Bastava talment un toc seu, perquè els envaís un terrible humor de multiplicar-se. Per una màgia dels afixos, entorn d'un mot es constituïa mecànicament una família, en la qual els fills no sempre eren més bells i més polits que el pare. Operava, altrament, per metàfora: en tenia el do, com un poeta, sobiranament; però dins una imaginació tota rústega. Ara, el que xocava en el joc de la seva metàfora, és que, en comptes d'associar les realitats per damunt dels mots i en direcció cap a ells, semblava prendre-les en llur representació més material, o sia en els mots mateixos en llur immediata suggestió física, i així el fenomen ens apareix com esdevenint-se a la inversa, vull dir a la inversa de com s'esdevé en poesia, puix que llavors és el mot el que talment es desdobra en objectes diversos. ¿Fatalitat de lexicògraf? Si no s'hagués sortit de l'objectiu enregistrament dels materials de la llengua, el mètode al capdavant és el natural. Però aplicat al llenguatge mateix en les seves funcions pràctiques, com en el cas d'aquell benemèrit mallorquí eren el report d'un viatge o una disquisició científica o una invectiva polèmica, els efectes esdevenien singulars. En naixien aquells inconfusibles híbrids de poesia i de document —d'una certa mena de poesia, és clar, i d'una certa mena de document— l'únic paral·lel dels quals el trobaríem en la reproducció que ell mateix ens ha deixat de les petites mitologies del seu poble. Costaria d'explicar; però tothom sent com, a través d'un tal estil, la visió del món acaba per ésser terriblement còmica, puix que tot el món sembla dependre, en suma, dels mots, i pesar de llur pes i limitar-se i mecanitzar-se en llur fisiologia.

Jo no crec que cap filòleg positivista hagi conegut mai una tal ventura i una tal servitud, que en les delícies llargament tretes, llargament renovades, de la seva innúmera replega de fets, hagi sospitat tan poc el que li fugia d'esperit; no crec que a ningú la profusió d'un codi hagi privat talment de veure la llei, que mai un fervorós d'una llengua hagi tan inconscientment renunciat a captar-ne la unitat ideal per la il·lusió de les seves bigarrades aparences.

Més encara que per la seva, anava a dir virginal, magnitud en si, el cas del meu elogiat interessa com a simbolitzant fins a un vigor de caricatura un moment en l'evolució de la llengua: tant de la llengua convencional que es retroba per a elevar-se en la col·laboració col·lectiva, com de la llengua de l'artista que ha de cercar els mitjans i el to de la seva expressió individual. Un moment teòric, d'acord; però amb tot el perill que es delati només quan ja s'ha aturat en temperament. Avarícia és el terme que li he aplicat: el moment de l'avarícia; i la fórmula em sembla justa, esmussa i evident, mirant-ho des de la generació a què jo mateix pertanyo i des del punt dolç de generositat en què potser ja es troben els artífexs d'un català comú. Perquè aquí ha estat el gran afer, la gloriosa i no per tothom compresa ambició: crear-nos una llengua comuna clara i apta, indefinidament disponible; llengües literàries, cada autor, cada grup en rigor se n'ha creat i se'n crearà una, o més d'una, en la mesura i segons les necessitats del seu geni. Però diria que la generositat en qüestió surt precisament d'aquella desordenada voluntat de riquesa: des del moment, també teòric si es vol, en què la col·lectivitat o l'escriptor, fent la primera renúncia, més que a estendre's en la superfície i en la quantitat,

s'apliquen a operar en la qualitat i en les dimensions profundes de la llengua. Només des d'aleshores és possible el col·lectiu cabal d'una gramàtica regulada i d'un lèxic matisat i precís, conjuntament amb el meravellós superflu de la creació dels poetes. Potser perquè llur ofici és el meu, m'exagero que a ells es degui la millor part de l'alleugeriment en puresa per on es fa cap a la fixació ideal de tota llengua comuna. En llur treball, almenys, el procés s'acompleix i s'evidencia tan agudament, talment en escorç, que suggerir-lo sobre aquesta base és sens dubte més simple.

Puix que prenen els mitjans expressius del llenguatge com a matèria a elaborar en si, en vista d'una certa idea que per la seva índole més aviat té de musical, i que per ésser íntimament personal és sempre en ella mateixa nova, els poetes són més sensibles que ningú al que se n'ha dit la coacció de l'idioma; tant més intolerable, que les seves fórmules s'imposen sense dissimular que són incertes, errívoles, mancades de propietats i de relacions constants. No hi ha artista de la paraula que no s'hagi planyut d'aquella violència i d'aquesta insuficiència. Alguns s'han manifestat a aquest propòsit amb una resignació desolada o desdenyosa, que contrasta amb la general satisfacció dels qui s'expressen per altres modes d'art. ¿Qui no coneix la xènia de Schiller? «¿Per què l'esperit vivent no pot aparèixer a l'esperit? Si parla l'ànima, ai! ja l'ànima no parla.» I és que del contingut a la forma la distància és màxima en l'expressió pel llenguatge; ara, si en els usos pràctics, quotidians, d'aquest, l'intercanvi intel·lectual es fa per mitjà dels mots, sí, però en rigor per damunt d'ells, fins al punt que seria impossible sense una més o menys

vasta convenció de referències, sense una certa comprensió prèvia, en suma, el poeta posa el seu honor a reduir aquella distància al mínim. A tal objecte, l'omple de les convencions intel·lectuals i sentimentals que ell mateix, i aquí opera el seu do singular, sembla que creï al moment, o de les pures ressonàncies que els seus mots fan entre ells i cap endins. En altres termes, la poesia, per obviar la insuficiència del seu instrument, s'ha assegurat una marxa discursiva al llarg d'una línia mitjana d'humanitat, fent-se el seu orgull d'ésser una eloqüència més eficaç, sobretot més noble per les dificultats que s'imposava de vèncer —així la poesia clàssica en general—, o ha recorregut a mimar la música, des dels encerts instintius dels grans lírics de tots els temps, fins a una aplicació deliberada que ha semblat una desesperada renúncia en certes escoles, com la dels simbolistes; autors, altrament, d'una de les revolucions més fecundes en la història de les formes poètiques. Però si pel cantó de l'eloqüència hi ha els paranys de l'eixutesa prosaica o del desenvolupament oratori, pel de la música fàcilment es degenera en un impressionisme flonjo i esvaït. La veritable llibertat, estic per dir que la poesia l'ha trobada sempre per l'acceptació plena, sense reserves, del llenguatge en ell mateix, en la seva essència i amb la seva insuficiència; és a dir, com un sistema de signes no necessaris, de natura abstracta i per tant d'efectes indirectes; vivents, en suma, només per llur contingut espiritual. Prenguem dos extrems. A l'un, comptant màximament amb la insuficiència dels signes en si, se'n farà la mera canal d'una gràcia sobtada tant com humilment esperada; fins, si es vol, se'ls reduirà a un explosiu balbuceig

infantil. A l'altre, exigint el màxim de llur natura intel·lectual, s'organitzaran rigorosament en les fórmules difícils i clares del que se n'ha dit una «àlgebra de la qualitat». Dues direccions oposades, sobre una mateixa línia: dadà, Valéry. Dos extrems d'acceptació, repetim-ho; però per l'una banda i per l'altra un intent, dut al seu límit, d'una paradoxal expressió immediata pel signe relatiu; l'un tipus i l'altre de poesia fent, cadascun pel seu cantó, l'efecte de la més espiritual que humanament es pugui, precisament perquè ens acosta a aquella expressió simple i immediata, que deu ésser la dels esperits purs —talment ens hi acosta, que albirem la zona on la poesia ja és innecessària, potser fins i tot impossible. Si la transacció s'ha fet, s'ha degut justament al caràcter metafòric del llenguatge. «Diccionari de metàfores esgroguèdes» l'anomenà Jean Paul, pensant en les fixades i desnaturalitzades per la convenció; les que foren pur acte poètic i restaren només com a substitutius de signes propis arreconats o inexistents: glòria i mesquinesa del llenguatge, tot en una peça. Aquella poesia de l'acceptació —permeti-se'm la fórmula— ha pres la metàfora en la seva essencial natura i en la seva funció metafísica: des del ple sentit de la totalitat i de la fluència del món. En principi, l'oratória i la poesia clàssica cercaven en la metàfora una ajuda a la comprensió, procedint per ella del conegut a l'inconegut; però en la lírica a què em refereixo, una metàfora, si serveix de crida és en el primer moment pràctic d'una comunicació que al capdavant desdenya; més aviat fa sobiranament de mot, és a dir, de reflex d'una realitat espiritual, sempre única, baldament s'hi operi la convergència de dues realitats en elles mateixes distants.

Així, aplicada a ella, no tindria sentit la famosa frase de Goethe: «Si tot es compara a tot, resultarà el caos»; simplement perquè no compara: crea; i no del no-res, sinó a la mesura de l'home, del tot a ell relatiu. D'aquí també l'efecte d'ésser, aquesta poesia, una llengua sempre nova, en acte present de creació: l'inici pur del llenguatge a l'extrem dadà, la suprema realització d'un idioma a l'extrem Valéry.

No he intentat més que una al·lusió a això: a quatre punts cardinals en la rosa de les poesies, a fi de constatar com en totes les direccions s'ha sentit necessària la generositat per a preservar la llibertat. Si en l'ús pràctic el llenguatge és mera convenció, és a dir, tria instintiva del que pot ésser comú i rebuig implacable de tot el que és massa particular, en l'ús estètic la convenció fa com una línia estable de la qual partir i a la qual referir-se. Un esglaó més amunt de la prosa, la poesia clàssica, o si es vol neoclàssica, llença segons gust, cercant en l'ús més net i més estès una norma ideal, perquè és una poesia fonamentalment comunicativa, més, persuasiva, i per tant no pot accedir a ésser coaccionada per fórmules feixugues d'associacions o no evidents a la col·lectivitat; diria que més aviat vol dominar ella per una insinuació immediata en la raó i en el sentiment col·lectius, tothom tenint així la impressió de retrobar-se en les paraules del poeta, sense esforç, com un auditori es retroba en les del bon orador, fins a fer-se l'efecte que hi va precorrent. Sobre aquesta llengua clàssica comuna, abstracta, arranjada, tan restringida de mitjans que sembla pobra als fatxendosos i als avars i als qui prendrien que la llengua fes la meitat dels versos per ells, s'ha operat, pensem en

França, per a revolucions poètiques que havien de dur ben lluny d'un classicisme pròpiament dit. Un mallarmeà, per exemple, en el seu horror del clixé necessita uns elements expressius perfectament aïllats, exactament pesats, per a recompondre'ls segons les fórmules de la seva química personal; o, a l'altra banda, el superrealista, em refereixo al solvent, sent que la llengua clàssica no li abasta, sí, però no en renega, no la carrega d'elements estranys: solament la potencia, afectant cada mot d'un exponent pres a la màgica llengua dels seus somnis.

Sóc on volia arribar, si he fet aparèixer clarament contraposats dos conceptes de llengua restaurada: el que representava el meu apassionat predecessor, i el que diverses generacions de literats catalans s'han transmès, fins a la meua, cada vegada més fixat i més pur. Seria, en efecte, llarg i fàcil, i per tant no d'aquesta hora, fer veure com del mateix Aribau parteix una línia, que no s'interromp, de voluntat alleugeridora del català; és a dir, una tradició classicitzant; però tampoc no costaria de mostrar com li és paral·lela una recança del que cal negligir — una recança proteica, que pren les formes més diverses, monstruosament tosques de vegades, de vegades també molt poèticament seductores. M'he proposat només suggerir. Ara, si se'm digués que he combatut, invitaria a reflexionar que en tot cas no he combatut fantasmes; sobretot, que no he combatut per un fantasma, sinó per una realitat que ja gairebé podem dir nostra, gràcies a un esforç de disciplina lingüística col·lectiva, que és potser el més admirable de tota la renaixença catalana. Però tot està en aquest «gairebé».





## ENTORN DE LES TROBES D'ARIBAU

### UNA CÒPIA AUTÒGRAFA I UNA CARTA (1)

Amb gentilesa i patriotisme exemplars, la família Cornill-Montobbio confià no fa gaire a la Biblioteca de Catalunya la custòdia d'uns lligalls pertanyents a un seu avantpassat il·lustre: l'arquitecte i autor dramàtic Francesc Renart i Arús. Entre ells (ms. 923) hi ha l'únic manuscrit fins ara conegut de les trobes *La Pàtria* de Bonaventura Carles Aribau. Una curiosa carta l'acompanya: des de Madrid, el poeta exposa al seu amic el motiu d'haver escrit aquells versos, i amb imperativa franquesa el lliga, per a així dir-ho, a llur destí, encomanant-li de corregir-los i de remetre'ls a l'impressor Antoni Bergnes de les Cases.

L'aparició d'aquests papers justament en 1933, té alguna cosa de gairebé físic retorn cent anys enrera. Talment som admesos, espectadors carregats amb la consciència de tot un segle d'esforç literari, no ja al primer impuls de renaixença, que en rigor es renova, original i

(1) Comentari a l'edició en facsimil d'aquests documents, feta per la Biblioteca de Catalunya (Barcelona, 1933).

perenne, en cadascun de nosaltres, sinó al darrer toc donat per l'artífex a la primera obra poètica tornada a realitzar en la nostra llengua segons una idea absoluta de la seva perfecció.

Durant un segle, els alexandrins d'Aribau han semblat multiplicar sentits i comandes; però més aviat diríem que han restat, immòbils, en el mateix centre bategant de la pàtria, de la seva durada i del seu espai. Com tota obra de poesia vera, combinen amb rara i delicada intensitat sentiment i experiència, pensament i bellesa verbal, en acció viva sobre nosaltres. Deu promocions successives de patriotes hi han estat sensibles: sota un estil passat de moda, han percebut la forma profunda de la nació i de la seva expressió; a través d'uns adéus enyoradissos, han retrobat l'afirmació d'energia ideal enfront del que és material i extern; per l'evocació elegíaca d'un passat, s'han remuntat, talment, història endins, fins a l'ànima essencial, inalienable, de Catalunya, per a replantejar-se des d'ella la qüestió de la missió col·lectiva i en tot cas partir de nou endavant.

El poema d'Aribau, no hi ha dubte, deu el que ha tingut de més pur en la seva fortuna a la despersonalització transcendent que s'acompleix, diríem, en acte perpetu, quasi davant nostre, entre la seva matèria primera i la seva forma última. És l'autèntica màgia lírica. El que podria no passar d'un dolç esclat es fixa tot d'una en monument. El primer d'esbalair-se'n és el mateix poeta: ha volgut donar expansió o comunicació a una certa intimitat seva —potser només servint un fi anecdòtic— i es troba haver-hi donat forma i unitat per a sempre i per a tothom. El poema és allí, ja desinteressat, isolat, assemblant-se-li

vagament, però estrany a ell fins a amenaçar dominar-lo. Qui no hagi conegut, o almenys imaginat, aquesta mescla singular de joiosa sorpresa i de por que en l'artista succeeix immediatament a les seves operacions, s'aturarà a la superfície grossera de la carta d'Aribau a Francesc Renart. Però si tot en les famoses trobes ja delata la voluntat de vigilància, el que en diríem, més que no pas la recerca, l'aguait de la perfecció desitjada, aquestes desimboltes línies en fan la contraprova. El pudor hi sembla avergonyir-se d'ell mateix, es revesteix d'afectada indifferència. Adhuc el traçat de l'escriptura, contingut fins a una certa vacil·lació en la còpia dels versos, reprèn en la carta tota la seva seguretat enèrgica i, val a dir, també pretensiosa. Al noble llenguatge matern de les trobes, eixit de les més vives fonts de la tradició i de l'ànima, en la carta corresponen les fórmules d'una llengua explícitament sentida com a estrangera, preses de fora a dins, en la superfície de la convenció més comuna, però que per això mateix, sense ell adonar-se'n, el defensen i l'allunyen de l'*altra* ànima i de l'*altra* profunda tradició. No deixa de tenir la seva significació, a explotar pels psicòlegs, si volen, que el motiu del fill, fugaçment, però tan delicadament suggerit en un dels versos, repercuteixi en la notícia, donada a Renart, d'un pròxim nou infantament a casa seva: el pudor de l'*altra* paternitat, la de la carn, es cobreix també paradoxalment d'una bravura que arriba a la grolleria. En fi, si per una banda Aribau fa esmenes al seu poema en el curs mateix de la transcripció —esmenes, però, que més aviat denunciïn confusions momentànies entre tal lliçó definitivament adoptada i anteriors temptatives flotants en l'esberrany o dins la memòria— per altra banda sol li-

cita una lliure revisió al seu amic, una quinzena d'anys més vell, i campió reconegut, aquesta carta ho confirma, de la dignitat del vernacle. Tanta meticulositat, explicable altrament en un escriptor com Aribau, format en els clàssics, i que ha conegut ja la glòria literària més enllà del seu local cercle estret, acusa tot el que tenen de púdica-ment insincers els escarafalls de la carta sobre el mal pas en què s'ha vist en haver d'escriure en català. Segurament són ja lluny els projectes juvenils, dels quals en 1817 parlava a Francesc Muns, de redreçar, per la poesia, «la catalana faula» de «la vergonyosa decadència» en què jeia. Si aleshores, recordant el deute que tots plegats tenien contret amb la pàtria, feia eco als mateixos termes de la crida de Ballot, ara, en 1832, no és solament als turons i als rius de Catalunya que diu, en el fons, adéu. En l'adéu a la seva pròpia infància involucra, és cert, com una renúncia al passat mateix de la pàtria; però veient-se ell mateix usar «encara» amb una tan tendra i solemne dignitat la llengua ara desdenyada i en altres temps il·lustre, és dut inconscientment a afirmar que ella pot garantir la glòria d'un nom entre «els propis, els estranys, la posteritat» —encara que per altra banda no cregui haver fet sinó sortir-se passadorament d'un compromís.

En la naixença, tot és simbòlic de la vida que la segueix. Les raons i les evolucions de cent anys de moviment literari i polític són contingudes dins l'elegia d'Aribau. En aquest sentit ha estat analitzada i contrastada repetidament, mestrívolament, fins a exhaurir la matèria. Que el gran realista que fou Aribau es desinteressés del germen preciós per ell llançat, que veiés i tot amb indiferència el recomençament abnegat emprès per la joventut

que l'invocava com a iniciador, que adesiara conegués àdhuc l'enuig del qui sent indiscretament exalçada l'eficàcia d'una seva paternitat d'aventura. pot ésser xocant, irritant si es vol; però ningú que hagi fet compte de les circumstàncies de la vida d'Aribau i de l'evolució de les seves idees no ho ha trobat inexplicable. Ara: la carta a Francesc Renart, en els seus termes i en el seu to mateix, sembla traïr que l'autor, al llindar d'una important maduresa, havent ja dit adéu, no sols a la seva llengua materna, sinó també a la poesia en general, es sent per a dir-ho així destorbat d'haver de tornar momentàniament a aquesta per causa d'aquella. Tota la vanitat i tot l'amor amb què després pugui mirar-se íntimament l'obra nascuda del seu esforç obligat, però tanmateix lleial, són compatibles amb el propòsit encara més ferm de no saber-ne res més. En la història de la poesia hi ha més d'un cas d'aquesta voluntat de ruptura (1), de repugnància i tot per la fecunda supervivència d'una obra, de la qual, per la raó que sigui, el poeta s'ha desentès.

Fos com es vulgui, la inesperada reaparició de la carta d'Aribau a Francesc Renart restableix l'enllaç entre l'Oda, per a nosaltres ja distant i venerable com la mateixa Idea de la pàtria, i l'home de 1832 que l'escriuí, ignorant, potser únicament això ignorant de la seva feina, que per la seva veu aquella Idea comandava, i que en aquesta ingrata feina ocasional tenia ell la seva més alta prestació. És a dir, gràcies al vell paper, la naixença del nou segle català s'enriqueix encara de símbols. La vivent contradicció d'Aribau en forjar els seus immortals, i no pas, certa-

(1) Adhuc no havent mort per altra banda la vanitat, com en el de Racine.

ment, «informes», alexandrins, prefigura molta contradicció i molta dualitat així mateix vivents, però també molta dissociació perillosa, observables al llarg dels cent anys que amb ells comencen. Si l'alegria d'un centenari com el celebrat per nosaltres en 1933 ha de prendre el seu sentit i tenir el seu fre en un examen de la consciència col·lectiva, ¿no hem de preguntar-nos en primer lloc per què la literatura —i respectivament la política a la qual la literatura ha donat la seva més profunda raó d'ésser— té encara tan poca força com a fet social a Catalunya com a tal Catalunya? Però els símbols, justament quan són clars com l'aigua, cal comptar que són també esmunyedissos com ella.

Des del punt de vista estrictament històrico-literari, la còpia autògrafa de l'Oda d'Aribau i la seva carta acompanyatòria tenen un interès no pas inferior al d'ordre psicològic. Ens limitarem a suggerir-ne alguns caires. Primerament, tot dubte sobre el títol original de la composició s'esvaeix. Ara, la qüestió que hi va lligada, per bé que no essencialment, si Aribau va escriure els seus alexandrins expressament per al dia del sant —no dels anys, un altre dubte resolt— de Gaspar Remisa, o si n'aprofità més o menys uns que ja tenia fets d'efusió purament patriòtica, no avança pas gaire. Però la tesi d'un aprofitament total, amb la sola substitució, en el v. 46, d'un «ma pàtria» original per un «mon patró» de circumstància, té més aviat en contra els termes de la carta a Francesc Renart. Caldria suposar, i provar, una real insinceritat d'Aribau quan pondera el que li han costat d'escriure per a l'ocasió els seus versos, si ja els tenia en un calaix feia temps. A més, el fet d'haver-se acordat feli-

citar el senyor Remisa en diverses llengües, explicaria ben directament que el tema de la contribució d'Aribau a la festa poliglota fos l'elogi de la llengua, ja literàriament insòlita, que li ha tocat. La cosa no situaria pas Aribau entre els grans imaginatius, evidentment; però completaria la revelació de tot un estat d'esperit.

Hi ha, per altra banda, les esmenes d'Aribau i Renart, inequívocament distingibles les unes de les altres. Entre les d'aquell, una, en el v. 38, és plena de significació simbòlica: la frase d'un estat anterior «que llengua altra no entén» esdevé «que llengua altra no sent»; en el moment més intens del poema, doncs, Aribau, endut pel simple ardor patriòtic, exagerava, diríem i tot que comprometia el seu desequilibri entre dues llengües; en recopiar, la indecisió existeix encara subconscientment, però ja resolta per la intel·ligència. Quant a Francesc Renart, en un sol passatge intervé per sota la superfície: en el v. 19, la frase «no sona en mon orella» d'Aribau és corregida «no sent la mia orella»: l'eufonia hi guanya, però el contingut més aviat s'hi empobreix (1).

(1) Pitjor que empobrir-se: es desconjunta. En efecte, «el cant dels trobadors», que en el text d'Aribau era el subjecte comú de dues oracions coordinades, passa, per l'esmena de Renart, a ésser objecte de la primera, dins una forçada construcció invertida, tot conservant el seu paper de subjecte de la segona. Així, doncs, i donat que per altra banda Aribau, si autoritzà el seu amic a retocar el que cregués convenient, no sembla tampoc haver-se preocupat d'avaluar-ho, proposariem de restablir la lliçó original, més plena de sentit i sintàcticament més correcta i més fluida, i llegir definitivament així els dos versos:

*Sí el cant dels trobadors no sona en mon orella  
Ni desperta en mon pit un generós record?*

(Nota a la present edició).

L'Oda fou publicada en *El Vapor* a base d'aquest manuscrit ara retrobat o d'una nova còpia treta d'ell — en tot cas amb les esmenes de Renart, començant per les tan consciencioses de l'ortografia; només la puntuació hi apareix enriquida. Un error hi lliscà, en el v. 32: «las liras» per «la lira» de l'original; els traços amb què Aribau prolonga les as en fi de mot, semblants a les seves esses, expliquen la badada, que del *Vapor* a través del Diccionari de Torres Amat ha passat a moltes de les reimpressions; en l'edició del *Llibre de la Pàtria* (1882), en canvi, trobem la veritable lliçó, restablerta segurament per conjectura (1). Ara: ¿per què, si Aribau enviava els seus versos a Barcelona pel novembre del 1832, donant tantes presses al seu amic, no sortiren al setmanari *El Vapor* fins nou mesos després? Que la carta a Francesc Renart no contingui cap instrucció a retransmetre a Antoni Bergnes, fa evident que aquest d'una manera o altra coneixia la intenció d'Aribau sobre la seva Oda. ¿Volia l'autor que la seva singular felicitació fos bellament impresa, a la moda del temps, en una tarja a remetre festivalment al destinatari? És molt versemblant (2); però només

(1) O per una contrabadada felicit. El vers, tal com aparegué en *El Vapor*, repugna, pel so i per la forma interna, a tota orella catalana. La memòria se'n va instintivament a restablir el singular.

[En efecte, Francesc Matheu, que fou el compilador del *Llibre de la Pàtria*, ha declarat, a aquest propòsit, a Jordi Rubió, que no recorda haver introduït cap correcció en el text admès. (Nota a la present edició)].

(2) Noti's quina força prenen els mots «presentamos al Gefe» de la carta acompanyatòria, tractant-se d'uns versos de felicitació que han d'ésser portats, amb temps, a una impremta. (Nota a la present edició).



la descoberta d'algun nou document, tal vegada entre els papers d'Antoni Bergnes, esvairia tot dubte. En tot cas, la nota de Ramon López Soler, director del *Vapor*, presentant als seus lectors les trobes, contrastada amb la data i els termes de la carta d'Aribau a Francesc Renart, obliga a creure que en una forma o altra ja havien circulat dins un cert medi i despertat un sentiment d'admiració i alhora d'orgull, que, no essent l'obtingut per uns versos simplement bells, hom volia estendre a cercles més amples.

Certament, la troballa d'aquests dos autògrafs d'Aribau planteja o complica a la crítica més problemes que no pas en resol. Així, la Biblioteca de Catalunya que zelosament els ha presos sota la seva custòdia, en publicar-ne avui els facsimils, més que un gratuït homenatge a la memòria d'Aribau, fa una crida als nostres estudiosos per a noves recerques, és a dir, pèr als més dignes homenatges.

## CONTRAESCOLIS

### I

Manuel de Montoliu ha dedicat un full del seu «Breviari crític» (1), més un escoli (2), al meu assaig sobre la carta amb la qual Aribau acompanyà la tramesa a Francesc Renart, des de Madrid, d'una còpia autògrafa de la seva encara no famosa Oda. Els dos manuscrits, desco-

(1) L'Oda d'Aribau i els seus problemes (*La Veu de Catalunya*, 14 de febrer 1934).

(2) *Ibid.*, 16 de febrer 1934.

berts recentment, han estat publicats en facsímil per la Biblioteca de Catalunya (1).

La tesi que Aribau, per felicitar el senyor Remisa, hagués aprofitat, canviant-hi simplement uns pocs mots, uns versos escrits ja feia temps, sempre m'havia semblat arriscada; i no pas a mi sol. Avui la trobo francament temerària. La crítica psicològica ha de comptar amb tot el que d'ondulant, de contradictori i d'irreductible hi ha en l'home i en *un* home. Per això no pot fer res d'un índici o un document isolats; més ben dit, en pot fer massa, fins al joc de societat de basar-hi alternativament les conjectures més inconciliables entre elles. Tal era el cas de les Trobes d'Aribau, mentre no s'ha pogut especular, fora de llur text mateix, sinó sobre la vaga nota amb què les presentà la direcció del *Vapor*. Avui la carta d'Aribau a Francesc Renart afita, amb uns quants fets de realitat, el camp de les induccions i les deduccions dels crítics; gràcies a ella, el problema de la gènesi de l'Oda ha esdevingut una mica menys psicològic i bastant més històrico-literari.

Tot poema líric no és sinó una volta pels somnis en què es transcendeix una circumstància, evidentment. Però llevant a aquest mot el valor còsmic que li donava Goethe i que ha precisat Alain, prenent-lo, per a dir-ho així, dins uns límits merament socials, es pot parlar de poemes de circumstància pròpiament dits — encara que es tracti de certes odes d'Horaci o de Píndar; i sempre en llur estruc-

(1) B. C. Aribau. *La Pàtria*. Trobes. Facsímil de l'autògraf de l'autor i d'una carta acompanyatòria a F. Renart i Arús, amb un comentari de Carles Riba, de l'Institut d'Estudis Catalans. Biblioteca de Catalunya, 1933.

tura es compleix com una llei de presentació de l'anècdota: o es parteix d'ella o es torna a ella. Crec que si Montoliu, en els seus aguts anàlisis de l'estructura interna de les Trobes, hagués tingut més present aquesta llei, juntament amb el fet de la formació humanística d'Aribau, s'hauria decantat a veure en els darrers versos més aviat un retorn de la divagació lírica al pretext, que no pas un trencament brutal d'unitat. A més, ¿Manuel de Montoliu no exagera per amor de la seva tesi, quan proclama tan inadequada que astora, l'aplicació del qualificatiu «sagrat» al sentiment d'amistat o fins de gratitud? En el seu article *El secret de l'Aribau* (1) s'expressava sobre aquest punt en uns termes («servent», «amo», etc.) que el farien seguir més per un enderiat de la lluita de classes que no pas per cap humanista ni per cap romàntic. I en fi, el vers «cessarà de cantar de mon patró la glòria» és tan carrin-clonet si diu «patró» com si mai hagués dit «pàtria»: no té cura. A part que la simple substitució, per ell proposada, de «mon patró» per «ma pàtria», convertiria els darrers versos de l'Oda en un galimatias: a la llengua seria encarregat que transmetés el nom de la «pàtria» als propis (sic, com si es tractés d'una pàtria de la qual els fills haguessin oblidat el nom!), als estranys, etc.; a més: l'expressió «que pugui (noti's el valor del subjuntiu), d'home en cor gravar la mà del cel», és justa referint-se a un afecte, adquirit, d'amistat i de gratitud; fóra almenys singular aplicada a l'amor de pàtria, que tota l'Oda fins aleshores exalça com a innat; també el mot «afecte» resultaria pàl·lid i imprecís.

(1) *La Ven de Catalunya*, 5 de gener 1934.

Ara: tot això no passaria de contraopinió, més ben fonamentada, és cert, sense la carta a Francesc Renart. La circumstància d'on nasqué l'Oda hi és exposada amb un detall, que per a mi és la novetat més valuosa que forneix a la història literària la descoberta del document: el detall que la felicitació a Gaspar Remisa havien de fer-la diverses persones, cadascuna en una llengua diversa. A Aribau li ha tocat el català. Tema, doncs, de la seva felicitació: elogi de la llengua, i elogi de la pàtria, llunyana en el temps i en l'espai, que en ella perdura; llengua i pàtria, altrament, representades pel mateix senyor Remisa. El mecanisme, no diré que sigui necessari: és obvi, simplement. Però la tesi de l'aprofitament total d'uns versos desats, és minada per allí on la seva base psicològica semblava més sòlida; o sigui la incongruència del tema de l'Oda amb la seva destinació immediata. Ben mirat, sempre és més incongruent de regalar, per exemple, un gerro, que uns versos d'elogi a la pàtria d'un homenatjat que n'és lluny. Atenent només la finalitat immediata, Aribau s'hauria pogut sortir del seu compromís amb una «dècima de felicitació»; la circumstància, però, d'haver de competir el català amb altres llengües considerades més nobles, en feia un compromís d'honor per a un home que, si havia dit adéu a la seva pàtria i a la seva llengua, no és sabut que n'hagués renegat mai.

D'aquest fet, doncs, sostinc que des d'ara han de partir totes les cavil·lacions psicològiques sobre la gènesi de les Trobes d'Aribau; i no viceversa. O això, o provar documentalment que Aribau, per a mentir al seu amic, tenia un motiu més poderós que no pas per a callar o per a trampejar el que no li convingués; o almenys, que tenia el

delicat costum de la mentida gratuïta. L'expressió «he forjado estos informes alejandrinos» no és vaga, com pretén Montoliu: és la natural en un home que realment acaba d'escriure tots, o concedint molt, gairebé tots, els seus versos. ¿Es vol que sigui insincera? Bé; però no es pot perllongar fins a aquest altre punt la convicció sobre la insinceritat dels escarafalls d'Aribau quan presenta els seus versos a l'amic: cal, si de cas, anar-hi per l'altra banda. Entre la insinceritat calculada i la inconscient insinceritat de la coqueteria o del pudor, hi ha un abisme: un abisme que, mentre no es demostrï el contrari, no té pont. Tothom que sigui amic de poetes, guarda en el seu arxiu expressions anàlogues d'aquests excusant-se d'haver escrit el més estimat potser dels seus poemes; sobretot en un país on, encara avui, la poesia vernacle té tan poca força com a fet social.

Sé perfectament, i ho he salvat per endavant, que en psicologia sempre cal deixar a l'individu i a la vida un marge més ample que les nostres fórmules i les nostres experiències. La qual cosa, però, no vol dir que calgui deixar-lo a la nostra imaginació. Tota vegada espero que Montoliu, en la seva paradoxal impaciència d'investigador, que el dugué a proclamar tesi la hipòtesi de la deliberada insinceritat d'Aribau, pocs dies abans d'aparèixer el meu assaig, no sabent-ne sinó que existia i utilitzant només de memòria el document en què es basava, m'objecti ara tot de mentides de poetes, en un nombre i d'una qualitat per a fer les delícies d'un platònic. Jo mateix li n'avançaré algunes. Tal poetessa catalana —que «no és ma muller», per a dir-ho amb Bernat Metge— ha escrit i publicat poemes, i no pas sota pseudònim, en els quals fa

les concordances amb ella mateixa en masculí. Perquè coneixem aquest cas ¿hem de sospitar darrera cada tendre vers amb concordances masculines una dolça, púdica i closa feminitat? Sense cap altre indici, almenys sense partida de baptisme, fóra exposat, evidentment. Tal altre poeta fa aparèixer, en uns diàfans versos quotidians, un seu infant que en realitat no té. Però res de rousseaunià, ni de lluny: només la deliciosa interferència de la fantasia en un procés de deshumanització. Suposem dos casos d'aquesta sospitosa mena, distants en el passat o en l'anonimat o en l'absència de biografia. ¿Imagina Montoliu tota l'àlgebra psicològica que s'hi podria fer i desfer, i la sorpresa davant d'un document, extern als mateixos versos, que de la manera més simple ens digués que el poeta mascle era realment un poeta mascle, i el pare venturós un pare real?

I no dic viceversa, a fi de tornar a la nostra Oda. ¿Perquè meravellar-se tant, si una carta autògrafa d'Aribau ens explica bonament el que era tradicional de creure: que Aribau va escriure els seus alexandrins per al sant del senyor Remisa, amb tot el mal humor que es vulgui, però amb tot el noble esforç que hi és manifest? Si no s'hi hagués ficat el serpent del dubte, la cosa es tindria per sentenciada; ara no gosem —almenys jo— fer-nos il·lusions si no és de probabilitats. Però correntment Manuel de Montoliu ¿per quina probabilitat es decideix: per la documentada que lliga i fa comprendre un conjunt, o per la conjectural que el dissocia i en llança les parts cap a sengles misteris?

## II

En bon criteri, insisteixo, documents i indicis prenen valor els uns en funció dels altres i es contraproven mútuament. Per això, als ja existents, m'havia fet el propòsit d'afegir-ne un altre, fins ara, que jo sàpiga, no pres en compte. Em refereixo —Montoliu ja ho ha esbombat amablement en el seu escoli, preparant benes abans de saber ningú per on cauria el cop— al «motiu del fill». La necessària investigació prèvia se'm presentà insospitadament llarga i difícil, i vaig desistir d'al·ludir-hi en el meu assaig. Ara desisteixo d'emprendre-la. Però donaré l'esquema de l'argumentació que hauria fet.

1.<sup>o</sup>) Suposem l'Oda sola. En els vv. 11-12, Aribau diu:

*Coneixia tan bé (1) lo so de tos torrents  
Com la veu de ma Mare, o de mon fill los plors.*

(1) És obvi, malgrat que, al meu saber, ningú no se n'hagi adonat encara, que cal ortografiar «tan bé» i no «també» com és tradicional i com apareix en el manuscrit. El poeta, en efecte, després d'una primera comparació —coneixia el front del Montseny com el de mos parents— en fa una altra de més concreta, acostant la figura i fins el so elemental de la pàtria als dos més profunds afectes de la seva sang: la mare i el fill. Llavors el mot «també» disminueix l'energia de la parataxi, més ben dit, l'anul·la. Tant si té el valor d'un adverbí de manera equivalent a «igualmente», com si el d'una partícula copulativa, és francament un rípi que carrega la segona oració, alhora que afebleix la comparació, privant el «com» del seu correlatiu «tan». Al meu entendre, Aribau vol dir, i així ho exigeix el moviment dels sentiments: «Coneixia bé el so de tos torrents, tant, com bé coneixia o conec

Interpretació literal, directa: el poeta, en escriure aquest vers, tenia *un* fill. Segona possibilitat: el poeta s'expressa per sinècdoque (el singular pel plural) i tenia *més d'un* fill. Altra possibilitat, encara, a no descartar de moment: es tracta d'un fill, diguem-ho així, literari: el passatge de Manzoni que imita, pot haver-lo induït a inventar-lo, adverteix Montoliu. Contraadvertiment: que Aribau descompon i concreta la frase manzoniana «il suono delle voci domestiche», és evident: semblantment procedeix, fins a la designació per noms del seu paisatge pairal, amb els «monti sorgenti» i les «cime inuguali» de què s'acomiaada Lucia; ara: ¿trobaria versemblant Montoliu que Aribau hagués traduït (el mot és seu) les «voci domestiche» de Manzoni per «la veu de ma Mare, o de mon fill los plors» (noti's, de passada, l'energia dels possessius),

la veu, etc.» En suport de la meva esmena, observi's que, en el manuscrit, després de «torrents» no hi ha coma, ni de mà d'Aribau ni de la, no gosaria dir pas més escrupolosa, de Renart.

I puix que ve a tomb, remarcaré que Manuel de Montoliu, en el text que presenta (*Aribau i la Catalunya del seu temps*, Barcelona, 1936; pàg. 357 seg.), com una reproducció de l'autògraf d'Aribau corregit per Renart, afegeix aquesta i moltes altres comes, en lleva, canvia altres signes de puntuació, altera grafies, àdhuc mots («del trobador» per «dels trobadors», «als estranys» pel lapsus «al estranys»). També seguidament, en la llista de les correccions de Renart, n'atribueix a aquest una («sent» per «entén») que és del propi Aribau, i en el desxiframent de la redacció original del poeta, comet la inexactitud de llegir «pugui» on havia escrit «puguia». Quant a les restants, a part d'algun oblit, no tot és tan patent ni tan simple que la col·lació de Montoliu pugui passar per definitiva: calen altres ulls, molt pacients i molt experts, que s'esmercin entre el que és autor i revisor, primera i segona mà, primera i segona tinta, etc.

(Nota a la present edició).



si al seu entorn només haguessin fet fressa la seva mare i les seves ties, posem per exemple? Per altra banda, si Montoliu rellegeix el seu escoli, ell que ha escrit versos, ¿tornaria a basar sobre unes «necessitats mètriques» cap conjectura a propòsit de la veracitat d'una frase que és tot el contrari d'un rípi, és a dir, que entra dins l'objecte essencial del poema, o sigui la concreció personal de la pàtria llunyana? Sense altre document que el mateix poema, ¿sap ningú què ha estat abans o després en la sinuosa aventura d'una intenció a través dels mil atzars de l'associació i de la paraula, que ha volgut dir comprendre aquells versos? En fi, no s'oblidi mai que les Trobes d'Aribau són un poema de circumstància, seriós, íntim, a remetre personalment. Si mentre el poeta, en una tan decidida convicció de veritat que d'aquest sol vers han nascut cent anys de poesia catalana, afirma que parlant-se en català «no sap mentir ni ment», fingeix no pas menys que la ploranera existència d'un fill, ¿s'imagina hom la cara que hi hauria fet el senyor Remisa? Paritat entre el «motiu de la mare» i el «motiu del fill», no n'hi ha ben bé: fins allí on arribi el seu record de la seva mare, el poeta pot evocar la veu d'ella, encara que ja sigui morta; però el plor d'un fill, dins la conjuntura i el to en què escriu Aribau, és poc versemblant que s'al·ludeixi abans que aquest fill hagi nascut i hagi plorat prou temps perquè el poeta s'hi hagi familiaritzat. L'únic dubte fins ara lícit sobre aquest vers, se m'acudeix que és el següent: la referència al plor del seu fill com a so familiar al seu cor, ¿la fa Aribau situant-se en el moment en què escriu el vers en qüestió, o en el moment en què li omplia l'orella, no el record, el brogit dels torrents de la seva pàtria?

Això és: aquest fill, ¿havia nascut ja lluny de Catalunya, o plorava a Catalunya mateix, abans de la partença?

2.<sup>a</sup>) En la lletra acompanyatòria de l'Oda, Aribau fa saber a Francesc Renart que és imminent la naixença de «otro chiquillo a más del que estaba en el telar cuando te fuiste de aquí». Aquest infant ja existent abans de la data de la carta (10 de novembre 1832), no el que llavors és esperat, com sembla malentendre Montoliu en el seu escolí, seria en tot cas l'al·ludit en l'Oda. O un d'anterior. Perquè seguim en una ambigüitat: «otro», tant pot significar el segon després del primer, com l'enèsim més u després de l'enèsim. ¿Conjectures psicològiques? Per als dos extrems: Aribau pot admirar patriarcalment la seva «fecunda mitad» ja moltes vegades mare, com pot ésser el nuvi que, després d'un primer fill, es meravella d'una immediata represa. ¿Es meravella? ¿I si es preocupés també? Aquest començar-se-li a omplir la casa de fills, ¿no havia d'aparèixer a Aribau, que era pobre, com un refermament del seu exili? En un tal estat d'ànim, ¿no seria més explicable que, als sis anys d'absència, un compromís de circumstància l'hagués dut inconscientment a fer a la seva pàtria un segon adéu més desolat, ja definitiu?

3.<sup>a</sup>) Suposem ara que un tercer document, independent de les Trobes i de la lletra acompanyatòria —el que caldria cercar en llibres de família, arxius, lletres, etc.—, ens forneix les dates del casament d'Aribau i de la naixença dels seus fills; si més no, la del primer fill que li hagués viscut un quant temps. Si aquesta data concordés amb la de la lletra, en el sentit de precisar al mot «otro» el valor de «segon» relativament a un primer nascut no feia gaire, llavors l'enèrgic «mon fill» de l'Oda significaria

també «el meu únic fill ara existent» i conegut del senyor Remisa. Si el document certificava la presència a casa d'Aribau, en novembre del 1832, de més d'un infant, sempre restaria, per a la tesi tradicional, la conjectura de la sinècdoque. O d'altres. En tot cas, la data de la naixença del primer fill ha de constituir un terme «post quem», no desdenyable ja en cap especulació d'ordre psicològic sobre l'estructura interna de l'Oda.

Conclusió, doncs: aquest poema de circumstància que són les Trobes d'Aribau, concebut i compost, al meu entendre, segons les lleis d'unitat de tots els poemes de circumstància, fou escrit, o, concedint molt, refet i continuat *essencialment* d'alguns versos anteriors abandonats, quan Aribau tenia almenys *un* fill. Si aquest resulta ésser l'al·ludit paral·lelament en la lletra a Francesc Renart i en el v. 12, com és natural de pensar-ho provisionalment, la frase «he forjado estos informes alejandrinos» és confirmada també en el seu sentit directe, i tota la teoria Almirall-Soldevila-Montoliu se'n va a terra. Si resulta altrament... qui sap si esperéssim els documents a veure com ens sorprenen, per a fer més psicologia.

Quant a mi, diré, imitant Manzoni al meu torn, no precisament traduint-lo: «A d'altri l'ardua ricerca».

### UNA LLETRA OBERTA I ALGUNA COSA MÉS (1)

Algunes paraules dels precedents contraescolis apareguts a *La Publicitat* el 20 i el 22 de febrer del 1934, semblaren a Manuel de Montoliu afectar la seva probitat com a crític, i en aquest sentit se'm va plànyer i se'm va defensar privadament i en un nou article *Entorn de l'Oda d'Aribau* publicat a *La Veu de Catalunya* el 2 de març següent. El malentès s'esvai sense dificultat en una conversa entre nosaltres dos; però no bastant això a la meua consciència, vaig afegir a les explicacions particulars unes de públiques, en una *Lletra oberta* inserida a *La Veu de Catalunya* el 6 del mateix març. Deia així:

«Benvolgut amic:

Hi ha hagut un malentès entre nosaltres; però ha bastat que converséssim una estona, sentint-nos en la nostra vella amistat, perquè s'esvais. Si ara reprenc la qüestió en aquesta lletra oberta, és, en primer lloc, per fer públic testimoniatge de l'alta estima en què us tinc, a vós i la vostra obra; i en segon lloc, per explicar al meu torn la meua part en el malentès als pocs o als molts que puguin interessar-s'hi. Desconeixença, per l'una banda, dels fets de l'altra; entre persones de bona fe va així.

(1) Pensades per a ésser una nota als precedents contraescolis en darrera resposta a Manuel de Montoliu, aquestes consideracions han pres una extensió que els priva, fins tipogràficament, d'ésser presentades com a tal. Però per aquesta intenció primera s'explica llur to i, ara i adés, la represa o l'afinament que s'hi fa de motius o arguments o judicis dels escrits anteriors.

En escriure el meu assaig (desembre proppassat) jo sabia de la vostra hipòtesi solament alguna cosa del que n'havíeu avançat de paraula. El treball fet — sóc dels qui van encoratjar-vos a concórrer al premi de l'I. E. C. — jo no vaig veure'l fins al 29 de gener, llavors que l'edició dels facsímils amb el meu comentari estava ja tirada o per tirar, amb un considerable retard degut a l'acumulació de feines a la impremta. Aquell dia, quan en sessió general de l'I. E. C. la ponència encarregada de dictaminar, i de la qual jo no formava part, va haver-vos proposat per al premi, i el ple va haver acceptat per vot unànime la proposta, vaig creure que jo podia ja sense indelicadesa passar els ulls sobre les vostres quartilles. Expliqueu-vos, doncs, que jo ignorés — i el públic també — que la vostra hipòtesi ja hagués esdevingut per a vós tesi abans del vostre article del 5 de gener, en el qual ben explícitament així ho proclamàveu.

Ara, per la vostra banda, vós desconeixíeu el meu assaig. Que en la imminència de la seva aparició vós publicàssiu un article refermant-vos en les vostres conjectures, com si unes raons meves no poguessin almenys fer-les trontollar, que no esperàssiu a veure què en deia un home que admireu tant — jo crec que massa, — per força havia de semblar-me una impaciència. Intrusisme? Déu meu!, estimat Montoliu, ni pensar-hi: l'intrús, en tot cas, fóra jo. De moment, que consti, no vaig fer altra cosa que meditar els vostres arguments: el que vós desitjàveu, no en vaig dubtar ni en dubto. Com per una banda no em van convèncer, i per altra banda l'objecte del comentari que m'havien encomanat els meus col·legues (amb una confiança en el meu tacte que m'honora com jo no sabia

dir), no era discutir problemes de l'estructura de l'Oda, sinó simplement presentar al públic una carta d'Aribau interessantíssima, però xocant fins a l'escàndol, vaig creure que no havia d'esmenar res del que ja tenia escrit en al·lusió a la vostra tesi. En unes darreres proves que encara vaig poder revisar, doncs, vaig limitar-me, sota la impressió del vostre article, a precisar les paraules 'ningú que hagi fet compte de les circumstàncies i el desenvolupament de la vida d'Aribau, etc.' en aquesta forma: 'ningú que hagi fet compte de les circumstàncies de la vida d'Aribau i de l'evolució de les seves idees, etc.'

Quant al grau de coneixença que vós teníeu de la carta d'Aribau a Francesc Renart, jo no puc creure sinó el que vós en digueu. Tothom que s'hi havia interessat l'havia tinguda a les mans, en efecte. Amb el meu 'a penes' jo volia dir simplement que, per tot el que jo sabia, no havíeu disposat de cap còpia directa ni de cap facsímil: només de la vostra memòria. ¿Fins a quin punt us ha estat fidel? Això és talment cosa vostra, que subscric per endavant la correcció que us plagui de fer al meu 'a penes'.

Vet aquí tot, per la meva part. Resta la qüestió de fons: com vós dieu, les dues posicions són 'clares, precises, definides'. Joestic amb la creença tradicional, que ara crec reforçada per la carta a Francesc Renart; vós seguíu amb la conjectura de Soldevila, elevada per la vostra subtil argumentació a respectable tesi. Em fa tot l'efecte que, si aconseguíssim llevar de sobre el poema d'Aribau la gran massa de sagrat sentiment que s'hi ha acumulat durant cent anys, si hi miréssim objectivament el que fou en la intenció de l'autor, o sigui uns versos per a sortir d'un compromís, no ens complicaríem tant el pro-

blema. Per patriòtic prejudici, vós no us sabeu resignar que la noble Oda faci un tombant tan vulgar al seu final; nosaltres, que en l'inici de cent anys d'afirmació, hi hagi una insinceritat tan... anava a dir tan poca-solta com la que segons la vostra tesi caldria admetre. Tot ens ho hem fet nosaltres; Aribau va limitar-se a escriure uns versos per a felicitar el senyor Remisa: dos o tres li sortiren sublimes, la majoria dels altres simplement, però apassionadament, honrats, i la resta francament carrinclons. ¿Que aquesta carrincloneria s'escau justament en la part de circumstància? Això prova, no que Aribau fos més o menys intel·ligent, sinó que en poesia l'acumulació de sentiment —en aquest cas, de sentiment d'enyorança patriòtica— és alguna cosa essencial.

Estimat Montoliu, tornaria a llançar-m'hi. La gran estima que em mereix tota opinió vostra, amb això sol restaria certificada. Esperem, esperem noves descobertes. Però mentrestant, permeteu-me que, com a deixeble de Vossler, i com a estudiós de literatura clàssica, en la qual abunden tant aquests problemes de gènesi, amb el consegüent vaivé (i vaitot!) de tesis de l'indole de la vostra, retregui encara una vegada el perill de barrejar fets d'ordre estètic amb fets d'ordre biogràfic, de deduir d'una falla, si voleu, d'estructura en un poema, res que pertanyi a l'activitat pràctica del poeta... Però, això, ja veníeu a advertir-m'ho vós a propòsit del 'motiu del fill'. (Una altra raó per la qual vau semblar-me impacient: jo encara no havia fet sinó indicar-vos, en una conversa aviat interrompuda, el meu propòsit d'una investigació, i l'endemà, amb la vostra noble fuga, ja sortíreu anticipant-vos, en el vostre escoli, al meu raonament.) Ara: ¿calia tant adver-

tir-m'ho, quan precisament, per a anar tots plegats més segurs, jo demanava el que sense aquell sagrat prejudici potser no creuríem necessari, i que encara demano: documents, nous documents externs a l'Oda en ella mateixa?

Sóc al vostre manar, afm.

CARLES RIBA. »

Era obligat, després d'això, de rectificar en els meus *Contraescolls* el que hi havia d'erroni de fet relativament al treball i a l'actitud de Manuel de Montoliu. En reproduir-los dins aquest recull, doncs, la frase «*coneixent a penes el document en què es basava (el meu assaig)*» ha estat substituïda per «*utilitzant només de memòria el document*», etc. (1). Ara: si així mateix reproduïxo aquesta *Lletra oberta*, és no solament per la part d'ella que toca el fons de la qüestió, sinó també, i potser encara més, pel que il·lustra sobre els incidents d'una polèmica que avui, tres anys després, mirada en perspectiva, em sembla força curiosa. Ja des del meu pròleg a l'edició en facsímil de l'Oda i de la lletra acompanyatòria, vaig entrar-hi persuadit de trobar-me a la banda de l'evidència enfront de meres suposicions i conjectures que acrediten, certament, uns dots d'anàlisi, una imagició i una erudició, però que no convencen ni en l'absència de documents positius que les contradiguin. Era més la cortesia al possible objectant, conegut o inconegut, que no pas cap racional cautela, que em feia dir en l'al·ludit pròleg: «La troballa d'aquests dos autògrafs d'Aribau planteja o complica a la crítica més problemes que no pas en resol». La meva convicció tranquil·la i profunda era, i continua

(1) A part de certes addicions en reforç d'alguns arguments.



essent, que en simplifiquen, o més rotundament, que en resolen, un de capital: el de la unitat de l'Oda. Així vaig demostrar-ho en el meu pròleg i, més extensament, en el primer dels meus contraescolis. Em sorprèn, doncs, vivament que Manuel de Montoliu, en el seu llibre sobre *Aribau i la Catalunya del seu temps*, aparegut posteriorment (1), digui amb una fe impertorbable que, «havent subjectat a nova meditació totes les raons en pro i en contra de la seva tesi esgrimides en el curs d'aquella polèmica, té de refermar-se en ella». I addueix raons i exemples francament incongruents amb el cas en debat. Cal, en efecte, estar molt enamorat d'una conjectura, per a estranyar-se que jo doni tant de valor documental «a la declaració banal de l'Aribau» en la lletra a Francesc Renart, molt més valor, no ho nego, que al resultat de cap anàlisi de l'estructura interna de l'Oda. Justament, si dono valor decisiu a la declaració d'Aribau, és perquè és *banal*; si fos solemne, feta directament o indirectament de cara al públic, o al senyor Remisa, o només que fos a un editor, me'n malfiaria tant com el mateix Montoliu de les cartes i dels pròlegs de tots els Rojas i Pérez de Hita d'aquest món. Qualsevol jutge de qualsevol instància, no en dubti l'il·lustre crític, establiria entre les dades resultants d'una interpretació d'un text literari, —una interpretació, noti's bé, posterior de cent anys al text!— i les fornides per un document privat de l'autor, —document, noti's bé, que confirma una tradició constant,— la mateixa jerarquia que jo i conclouria el mateix que jo. S'esba-

(1) Barcelona, 1936. Es tracta del treball al·ludit en la *Lletra oberta* i premiat en el concurs que l'Institut d'Estudis Catalans convocà en celebració del centenari de l'Oda a la Pàtria.

lairia, i un congrés d'historiadors de la literatura també, si sentia proclamar que «els primers documents que cal considerar en totes les qüestions referents a un escriptor són les seves mateixes obres.» En totes? Montoliu amb aquestes paraules esborra temeràriament la frontera entre l'activitat estètica i l'activitat pràctica d'un artista; entre el real de fet i el possible de somni o d'aspiració fallida, que un poeta, conscientment o inconscientment, mescla i redueix a unitat en l'expressió d'ell mateix. Però no anem massa enllà, baldament Montoliu en la seva precipitació ens hi inviti. Cenyim-nos a la qüestió concreta. Un document autèntic, confirmant una tradició vella només de tres generacions, ens diu que tal poeta va compondre tal oda per a una circumstància tal i cap a tal data; un crític, per altra banda, basant-se únicament en una interpretació personal de l'oda, assegura que tal data és suggerida pel poeta insincerament, i que per tant diu al destinatari de l'oda i a un amic que no té res a veure amb la circumstància, una mentida que llavors es veu obligat a mantenir tota la vida feréstegament. En sana crítica, jo diria que, per a establir la data i el pla de composició d'un poema de circumstància, cal partir dels documents positius, externs a ell i referents a ella, que es posseeixin, i no viceversa; que cal, en suma, exhaurir totes les possibilitats d'explicació del contingut i de la veritat del poema acordadament amb el que es sap de la circumstància, i no posar-nos a reforjar la circumstància a base del que ens pugui semblar del contingut i de la unitat del poema, i el que és més greu, a base del que ja ens semblava abans de la descoberta d'aquells documents positius.

Manuel de Montoliu fonamenta tot el seu brillant edifici en una simple apreciació: que un vers de l'Oda és absurd i deslligat de la resta. D'aquesta simple apreciació li resulten: una superxeria, una mentida, un «problema lògic i psicològic, estètic i moral» i la dura necessitat d'explicar-se la superxeria, la mentida i el problema, i a més, cada carta desimbolta o ingènua, íntima o distant, que es vagi descobrint d'Aribau. Davant d'un tal compromís, jo, amb franquesa, m'atreveria a preguntar-li: «¿No seria més còmode i més curt d'esforçar-se encara una vegada a comprovar si aquell vers, titllat de malastruc, no encaixa realment dins el poema i dins la circumstància?» Perquè, cregui'm Manuel de Montoliu: si un nou examen de la qüestió ens tranquil·litzés sobre el lligam que el vers dessús-dit té amb la seva octava, i l'octava amb el seu poema, i el poema amb el seu disseny, tot seria, no ja explicat, sinó esvaït, si és que pot esvair-se allò que en rigor no ha existit mai; perquè la tal mentida, Montoliu, en bones paraules, se l'ha creada i ubicuada ell mateix, per una mena de càlcul estètico-psicològic-astronòmic, al qual no pretindrà pas que reconeguem l'exactesa d'un pur càlcul matemàtic. Hi creu com en un objecte de tres dimensions almenys, palpable i mesurable; què dic un objecte!, un personatge terrible, amb tots els drets a ésser atès el primer: una raó que no el tingui en compte, serà inexorablement condemnada. Montoliu, certament, no s'adona en quin viciósíssim cercle de peticions de principi s'ha ficat: no encertant a explicar-se d'altra manera la unitat d'un poema, la nega, és a dir, afirma la seva no unitat, suposant una superxeria que al seu torn, per a ésser explicada, necessita la no unitat en qüestió del

poema en qüestió, perquè no hi ha més prova positiva, ans les existents són en contra.

Ara bé: ¿i si la unitat tanmateix existís? Insisteixo en el mètode indiscutible que ja indicava en els meus contraescolis: un poema de circumstància, hem d'interpretar-lo, en el seu conjunt i en les seves parts, en el seu disseny i en la seva realització, llançant-nos al seu moviment, entengui's bé, *seguint el seu moviment des que s'inicia fins que es perfà, en funció del que sabem de la circumstància*. És perillós que ens aturem en cap punt de la línia per a considerar allí presumptuosament si no hauria valgut més que l'autor hagués esmerçat la seva preciosa matèria per a un altre fi, perquè llavors fatalment la conclusió de l'autor ha de semblar-nos inadequada, i reguitnarem, per exemple, contra la darrera estrofa del *Beatus ille* d'Horaci.

Segons aquest criteri, doncs, esquematitzaríem l'estructura de l'Oda, traçaríem, més ben dit, la línia del seu moviment. Sobre la circumstància, Montoliu i jo no discrepem: per felicitar llur patró Gaspar Remisa en el dia del seu sant, uns dependents es concerten a escriure-li sengles poesies en diverses llengües. Aribau, un d'ells, és encarregat d'una composició en català; en primer lloc, perquè el Sr. Remisa és català: altrament, no se'ls hauria acudit, sens dubte; i segonament, perquè Aribau és català, i més encara perquè la seva simpatia pels intents de restauració del seu vernacle en l'antiga dignitat literària deu ésser, no solament coneguda, ans també exagerada a través de les polèmiques que ell, com tot català que ha viscut a Madrid, ha hagut de sostenir inevitablement. La invitació o encàrrec, doncs, pren un caràcter de repte: el

català, l'idioma qualificat correntment de patuès, d'incult, de bàrbar, de mancat de gramàtica «i incapaç de tenir-la», i altres delicadeses, ha de rivalitzar, baldament sigui en privat, amb llengües nobles, felices, florents. Sortir-se d'un compromís amb una valfogonada, Aribau hi és hàbil, i ho demostrarà en més d'un àlbum innocu. Però ara la circumstància és seriosa: com tothom que sap menystinguda la seva parla materna, Aribau, en haver-la d'usar en contrast amb altres, n'esdevé l'apologista que sent com en l'honor de la llengua hi ha implicat el de la pàtria, petita o gran; i per altra banda, en una contesa de felicitacions, això és, d'expressions sinceres d'afecte i de bon desig, no pot desdenyar l'insubstituïble avantatge que li dóna, per a quedar millor que ningú, l'ús de la llengua del seu cor i de la seva sinceritat, que és alhora, no s'oblidi, la del cor i de la sinceritat del Sr. Remisa: un triomf aconseguit per aquest camí completarà amb l'evidència incontestable d'un fet totes les raons apologètiques. Tal és el complex de sentiments que esclata, literalment, en l'estrofa quarta de l'Oda: contra el que maliciosos podrien creure d'un home de tanta cultura, parlar català no és per a ell merament un goig i un conhort, és un orgull, puix que es tracta d'una llengua en altre temps gloriosa com les seves suplantadores; i per no ésser ingrát amb els avantpassats per la transmissió d'una llengua de la qual tants de bells serveis ha rebut i encara espera rebre (fem eco, perquè Aribau amb el mot «ingrat» ens hi duu, a l'apologia del seu amic el gramàtic Ballot), «cull del mur sagrat la lira dels seus avis» i va a la contesa de llengües. Aquesta octava quarta és la carena, com si diguéssim, de la pròtasi: s'hi arriba per una ascensió d'enyorança, se'n

davalla per una afirmació suprema de sinceritat, decisiva en l'economia de l'Oda. En sonar per estranya terra l'accent natiu, tot cor noble s'enyora; la imatge de la pàtria llunyana es dibuixa més viva. Viva de trets familiars, lligada amb els afectes elementals, gairebé palpable; però quan el poeta estén els braços, talment, es retira davant d'ell, fins a esvair-se, com un miratge. Es d'aquest punt patètic de l'evocació que parteix l'Oda; per això comença amb un adéu repetit al paisatge de la seva infància (vv. 1 - 12), adéu que ara per a ell, ja home fet (v. 12), allunyat de la seva terra per sempre i fatalment (vv. 1 i 13), comporta una renúncia malencònica a la mateixa continuïtat del seu ésser íntim (vv. 14 - 16). Cap sort no pot compensar-lo d'això, res no pot substituir dins el seu pit el generós tumult d'emocions que el so físic, en la seva orella, dels cants tradicionals de la terra hi suscitaria (vv. 17 - 20); en va, doncs, prova de transportar-s'hi en imaginació (vv. 21 - 22). Ací el poeta arriba al punt més alt de la seva enyorança; però en ésser-hi, s'adona, talment, que la canta en llengua catalana; de moment això és sentit com un plaer i un conhort, únics, és cert (vv. 23 - 24). Li ha estat demanat que canti així, no s'oblidi la circumstància. Però no és poc, al contrari: la presència esvaïdissa del paisatge natiu és superada per la presència real de la llengua, la llengua que informa l'esperit de la pàtria en els segles: en la certitud de posseir-la, doncs, i en l'acte de parlar-la — respectivament de cantar-hi, — es sent orgullosament dins aquell esperit i la seva grandesa (vv. 25 - 28). ¿La pàtria és lluny en l'espai, en el temps i tot? (1). No hi fa res: per a l'home

(1) Notin-se els perfectes històrics, insistits, d'aquests versos.

ben nascut l'enyorança de la pàtria llunyana en l'espai és un deure (vv. 29 - 31); és un deure també pensar de restablir, a través de l'expressió d'aquesta enyorança, un nexa amb la gloriosa pàtria llunyana en el temps (v. 32) (1). És un deure, altrament, indefugible; més: és un instint, perquè tota la vida sentimental i intel·lectual ha pres forma en la llengua materna i amb ella ha crescut des de la infància, i per ella des de la infància s'expressa directament; es discuteix si el català és un idioma il·lustre o decaigut, viu o mort: Aribau, com anys enrera el gramàtic Ballot, i com aleshores i sempre tants d'innombrables anònims, i com després d'ell tres generacions de poetes anomenats, respon categòricament: és la llengua de l'ànima, l'expressió única de la sinceritat i de la veritat d'un català (vv. 33 - 40).

Ací es clou la pròtasi de l'Oda—i l'acord amb Manuel de Montoliu. Però escoltem el poeta abans que el crític. L'apòdosi, tal com aconsellava la retòrica clàssica, és més breu, breu en excés, si es vol, però sense «defraudar les orelles», com temia Ciceró que en aquests casos s'esdevingui; ans agraim l'enèrgic pudor amb què el poeta manifestament aplica a la viva exigència de la circumstància la idea que omple els dos darrers versos de la pròtasi. Un «doncs» rotund, ben col·locat, basta per a donar a la tensa línia de l'impuls líric el pas de l'essencial a l'accidental, i per a elevar a plenitud de símbol allò que Aribau en aquell instant anecdòtic viu i sent. El que era d'ell i del seu patró dins un cercle estret, per miracle

(1) Per aquesta mena de vèrtex que fa, l'Oda preu un caràcter de manifest que explica, en part, la singularitat del seu efecte.

poètic esdevé de la generalitat dels catalans enfront del que no és català, i de llur intimitat essencial enfront d'allò que és superposat i extern. Si com diu bellament (1) Montoliu, l'Oda és «un retorn sentimental a la infantesa de la raça», és perquè Aribau ha anat *per sota* la sinceritat protocolària d'una circumstància cap a la descoberta de la seva pròpia sinceritat més viva, de la seva pròpia infantesa perenne (vv. 43-44): home fet, s'ha retrobat fill de l'infant que fou i, més amunt de la pròpia naixença encara, fill de les generacions que foren, i lligat a ell i a elles per aquella «natural piety» de què parlava Wordsworth. Ha transcendit així l'anècdota de la banal felicitació (vv. 45-48), transfigurant-se ell i el fet i el destinatari, donant a tot i a tothom de la circumstància un valor representatiu. És l'essencial operació de la poesia autèntica. ¿Per què aleshores estranyar-se'n tant?

Més: ¿per què imaginar, prescindint del que positivament sabem del disegni, la pedanteria fada i el patolleig en què hauria acabat l'il·lustre poema, si la seva apòdosi hagués estat destinada a exaltar un verb que justament s'ha vingut exaltant, i un sentiment de pàtria, l'expressió del qual justament constitueix tota la pròtasi? En aquesta, la línia lírica passa per uns punts perfectament marcats: llunyania de la pàtria, enyorança d'ella, retrobament d'ella en la llengua, certitud de la sinceritat en l'expressió en la llengua vernacle. ¿Què podem fer ara d'aquesta sinceritat garantida? Evidentment moltes coses; Manuel de Montoliu voldria una apoteosi i acumula sobre la memòria

(1) Més bellament que justament, al nostre entendre. Diríem més aviat que l'Oda és un retorn sentimental a la infantesa *dins* la pàtria immortal.



d'Aribau una sèrie de qualificatius desagradables perquè no la hi ha donada. Això, que el meu benemèrit col·lega em permeti de dir-ho en una frase seva, és «ultrapassar els límits de la discreció crítica». Davant d'un poema que, com el d'Aribau, ens ha pervingut en condicions regulars(1), un crític ha de posar-se en l'actitud del qui és especialment apte, i més, obligat, a sentir-lo, i a comprendre i a precisar-se el que sent; ha de tractar-lo com una individualitat d'art completa, acceptar-lo amb les seves faccions, el seu temperament, el seu moviment; pot explicar-lo començant per allí on cregui més oportú: per la història, per la psicologia o per la moral; però la darrera raó *sempre* ha d'ésser la poètica, és a dir, el poema és allò que el poeta ha volgut que fos —o, si no ha reeixit, no ho és. Ara: canviar o suprimir mots i versos perquè així ens plauria més o ens semblaria més rodonet, perquè seria, en suma, el que nosaltres hauríem volgut; conjecturar i adduir, sense cap prova positiva, atzars o superxeries en el curs de la composició, que em cregui Manuel de Montoliu, avui en crítica de poesia no es considera lícit. Proporcions guardades, tota l'enorme suma de talent i de múltiple saber que durant més d'un segle s'ha esmerçat a desconjuntar l'*Il·lada* en diversos nuclis independents i a establir-ne la respectiva prioritat, s'ha desfet en pura ruïna el dia que els

(1) Insisteixo en això: no es tracta d'un text transmès oralment o en edicions incontrolades, sinó en una edició responsable, que ara darrerament ha estat avalada com a fidel, excepte un lapsus insignificant, pel propi manuscrit del poeta i d'un seu revisor autoritzat; a part d'una lletra en què l'autor declara expressament el motiu i la destinació dels seus versos, i això no contradient, ans confirmant una tradició constant.

crítics han tornat al mètode que era tan obvi: explicar el gran poema com a poesia, i com a poesia d'un determinat gènere, i segons el disseny que el poeta, molt senzillament, ens declara des dels primers versos. ¿Imagina un moment Manuel de Montoliu, ell que s'agrada tant d'aquests jocs, l'estupor, què dic!, l'alleujament, amb què hauria estat rebuda la descoberta d'una lletra d'Homer, o purament d'un humil contemporani seu, en termes semblants als de la lletra d'Aribau a Renart? Però potser per a la meua comoditat li demano d'imaginar massa. Demano, doncs, que imagini menys, molt menys, que es transporti a casa del Sr. Remisa, el dia 6 de gener del 1833, i que escolti Aribau llegir, abans o després dels seus companys, el seu poema de felicitació. El desafiament a assenyalar-me un sol vers, un sol mot, que detoni en la circumstància. Més: el desafiament a no emocionar-se, com s'hi emocionaren tots els contemporanis; és tal la massa d'autèntic sentiment acumulada en la pròtasi i hàbilment assenyalada, per a mantenir present i resoldre alhora el motiu, en el tercer i quart vers de l'apòdosi, és tal la màgia dels bons versos, que els més febles no deixen sentir llur inèpcia: serveixen l'estructura total, però en ells mateixos, és a dir, com a poesia, es tenen per nuls i inexistents (1).

He parlat dels contemporanis. Un secret de l'indole del suposat per Montoliu difícilment hauria deixat de traslluir-se entre ells, i de fer escàndol —un escàndol, en el qual, per amor de l'Oda, segurament el Sr. Remisa hauria acabat perdent-hi. Vull dir que l'Oda hauria estat tornada

(1) Fem eco, precisant-la més per al nostre propòsit, a una observació de Paul Valéry sobre el sonet *Recueillement* de Baudelaire (*Variété II*, pàg. 169).

al seu veritable destinatari, la pàtria catalana, —com en realitat ja ho fou «por universal consentimiento» (1), — però a solemne so de trompes i clarins; no per una simple confusió, de la qual inconscientment arrenca, al nostre entendre, el que per a Almirall fou un cert neguit, per a Ferran Soldevila una conjectura i per a Manuel de Montoliu una tesi i una tragèdia. Les Trobes d'Aribau a Gaspar Remisa van aparèixer al *Vapor* amb el títol *La Pàtria*, i l'autògraf recentment ens ha comprovat que tal era el que els havia posat el poeta. Ja els contemporanis començaren a designar-les sonorament *Oda a la Pàtria*, i així ho fan avui, sense possibilitat d'esmena, tots els catalans. Montoliu no deixa de treure partit d'això; però en comptes d'explicar-s'ho de dret, fonamentalment, segons el contingut mateix del poema que posseïm, fa la volta per la seva dolça dèria. «Ningú, diu (2), no ha discutit la impropietat del títol. El títol *La Pàtria*, amb què batejà Aribau la seva *Oda*, correspon exactament a la versió primera, en què aquell vers deia 'de ma pàtria la glòria'; no guarda, per contra, cap relació amb l'*Oda* tal com la coneixem avui, perquè ni una sola vegada surt la paraula *pàtria* en els seus versos. En la versió present, el títol més justificat seria el de *Oda a la llengua catalana*, perquè és únicament la nostra llengua el tema d'inspiració de l'autor». Això és francament desballestat. Si la sola diferència de la suposada primera versió respecte a la que posseïm és la d'un mot dins aquell vers tantes vegades al lu-

(1) La frase és de Menéndez Pelayo. Vegi's Montoliu, *op. cit.*, pàg. 211.

(2) *Op. cit.*, pàg. 196 seg.

dit, (1) no veig com, feta la feliç substitució de «patró» per «pàtria», el contingut bascularia tan decididament que el títol just fos el que ara és impropï, o sigui *La Pàtria*, i deixés d'ésser-ho el que, segons Montoliu, ara seria el més adequat, o sigui *A la llengua catalana*. I afirma que la llengua és l'*únic* tema d'inspiració d'Aribau, el mateix crític que unes pàgines abans (2) deia que «l'*Oda* és la plasmació d'un pur sentiment d'enyorança... que es transfigura en un cant de lloança a la llengua i, *a través d'aquesta, en un cant exaltat a la pàtria*». Subratllo jo, no perquè cregui les paraules de Montoliu exactes en elles mateixes, ans les tinc per inexactes, sinó per remarcar les divagacions en què es cau i es fa caure, analitzant un poema no segons els termes indubitables en què ens ha pervingut, sinó segons les modificacions que arbitràriament s'hi introdueixen. A més, ¿en quina retòrica antiga o moderna trobaria suport per a condemnar un títol, si el mot o mots que el constitueixen no figuren en el cos de l'obra? Qualsevol antologia de poemes que obri, de qualsevol època i qualsevol llengua, a les deu pàgines ja l'haurà fet quedar malament. I per últim, les Trobes d'Aribau, —com encega un prejudici, oh Manuel de Montoliu!— contenen el mot «pàtria» ja en el segon vers, que no és pas dels per vós discutits; i en els successius, dos sinònims: «mon dolç país», «sos llars» i un suggeriment per antítesi: «estranya regió».

Tot ve directament d'això: l'*Oda* d'Aribau és un poema de dos temes: un de general, l'evocació de la pàtria, i un

(1) Potser també són redactats de nou els dos últims de l'*Oda*, concedeix més amunt M. de Montoliu.

(2) *Op. cit.*, pàg. 172.

d'especial, l'elogi de Gaspar Remisa. El tema especial determina el moviment del general, el general cobreix l'especial i l'eleva a dignitat de símbol. És lògic, doncs, que en l'esperit d'Aribau mateix fos el tema general el responsable de la unitat de les seves Trobes: d'on el títol *La Pàtria*, fins l'absència d'adreça (1) al destinatari, amb les dues quals coses perfà, en l'acte de la presentació, supremament, la redempció de l'anècdota. Si ja els contemporanis modificaren el títol que era indicació del tema general, en una veritable adreça, fou dins el mateix esperit d'Aribau, però ja en una absoluta independència de la circumstància; el patètic apòstrof inicial hi degué ajudar formalment.

¿Rar això d'un poema de dos temes? La història de la poesia n'és plena. La *Ilíada* n'és un, amb el títol pres del tema general; però no ens hi aturem: en aquest punt, la feina a guardar proporcions ens aclapararia. Ho són tots els poemes de circumstància: des del modestíssim de l'infant que afirma en deu versos la sinceritat de la innocència per a felicitar el seu pare en una determinada festa, fins als epinícis de Píndar. En retrauré un dels menors: la catorzena Olímpica. El seu tema general és un delitós elogi de les Gràcies; l'especial, un compliment a un minyonet vencedor a l'estadi; un sol punt de circumstància, a penes indicat, —la processó que duia el seguici al temple de les Gràcies— uneix les dues parts; però no sabem que a ningú s'hagi mai acudit de separar-les per tenir més pur l'encant de l'oda, que prové tot del desenvolupament del motiu general. Un altre il·lustre cas, més

(1) A reserva del que ignorem, o sigui la forma en què la genial felicitació fou *presentada* a Gaspar Remisa.

amunt al·ludit, és l'epode *Beatus ille* d'Horaci. El seu tema general és el goig pur de la vida en el camp; curiosament, és fet valer pel contrast irònic amb el tema especial: la insinceritat de l'usurer Alfi, que recorre en imaginació aquella ventura. Això no ens és fet saber fins a l'última estrofa, bruscament, tant, que es pot dir que s'ha acabat prescindint-ne, i l'epode ha influït gairebé exclusivament —una influència no superada en tota la poesia profana— pel seu tema general. Amb tot, deixant de banda l'art subtilíssim amb què nombrosos detalls de la llarga part primera prenen especial sentit de la brevíssima segona, mai ningú, que sapiguem, no ha proposat de suprimir ni de modificar aquesta: s'ha respectat el disseny i la realització d'Horaci, per bé que, el que ha operat realment, és la força màgica de l'emoció, tan vera, amb què el poeta tracta la seva matèria essencial.

Una cosa semblant, *mutadis mutandis*, s'ha esdevingut amb les famoses Trobes. Amb l'avantatge a favor d'elles que llur tema especial —l'elogi de Gaspar Remisa, — no era sentit insincerament pel nostre poeta; al contrari, és sabut, i el mateix Montoliu ho proclama (1), que Aribau tota la vida guardà al seu patró un afecte doblat d'admiraació i de gratitud. Ara bé: retorcent les preguntes conclusives, dilemàtiques, del meu il·lustre oponent, jo insistiré i resumiré: ¿quina solució és preferible, la que ens fa aparèixer clara la unitat del poema quant al seu contingut, to, destinació i efecte, o sigui la solució tradicional, avui reforçada per un document estrany a tota sospita, o una solució que comporta modificar, per simple conjectura, el

(1) *Op. cit.*, pàg. 14 seg.

text rebut, desguitarrar-ne el final sense remei, negar la sinceritat del document acompanyatori i de l'esforç d'Aribau en homenatge al seu patró, haver de comptar amb un complex «problema lògic i psicològic, estètic i moral», i basar-ho tot plegat en una suposada superxeria que, de tan innocent si més no, esdevé més inexplicable que allò que amb ella es pretén explicar? Jo, francament, davant d'aquesta mena de dilemes, sóc un home senzill; i no pas tant per temperament com per experiència. Experiència d'autor, entengui's bé (1).

Octubre, 1937.

(1) «Dues raons noves i convincents», en opinió de Montoliu, he deixat deliberadament sense comentari: les que ell treu de dues lletres d'Aribau descobertes posteriorment a la nostra polèmica (vegi's *op. cit.*, pàg. 202 seg.). L'una és adreçada contra el que jo creia que, sota condicions molt precises (vegi's el segon dels meus contraescolis), podria donar de si l'anomenat «motiu del fill». Em limito a fer constar que no n'esperava menys, però tampoc més, que un *terminus post quem*: decidint, si era pròxim a la data de l'Oda; poc o gens provatori, si se n'allunyava. Aquest terme, ja el tenim: 24 de juliol del 1828. Ara: partir de la mera frase d'Aribau a un amic no anomenat, «sabe que el día 24 del pasado mi muger dió a luz un niño, a quien dimos el nombre de Eduardo», i d'una vaga data de casament per poders, per a concloure tot el que Montoliu conclou en suport de la seva tesi, implica una seguretat, ben envejable, d'endevinació davant del tancat laberint d'embarassos, gastaments, naixences, morts i supervivències que pot arribar a ésser en un matrimoni l'obra d'una «fecunda mitat»... Per la meua part, permeti'm que encara em reservi.

La segona raó, Montoliu la treu d'una altra lletra, a Ramon López-Soler, datada el 5 de novembre del 1828. Segons ella, Aribau feia poc que havia llegit per primera vegada *I promessi sposi* de Manzoni: és categòric. El que no és categòric, el que la lletra en absolut no implica, és que Aribau, entre 1828 i 1832, no

rellegís una i cent vegades un llibre que, provadament, estimava molt; ni que la impressió produïda per un passatge de lectura no pugui tenir un efecte inspiratori al cap d'uns anys. Retrauria a Montoliu la meua experiència personal... Però m'estimo més fer-li notar com ell exigeix molt de les declaracions banals de les cartes, molt més que no m'acusa a mi de fer-ho. Es tracta, doncs, d'un altre *terminus post quem*: ni menys ni més. I a propòsit, li indicaré una altra vena d'investigació, si més no divertida. L'any 1833 fou publicada a Madrid la primera versió espanyola dels *Promessi sposi*, per un tal M. Enciso Castrillón. Cap al temps, doncs, en què fou escrita l'Oda —octubre-novembre del 1832— és presumible que en els cercles literaris i editorials madrilenys la versió que es preparava fos tema de conversa, de crítica, d'esperança o de malfiança; de renovat interès, en suma, per l'original. ¿Es podria establir si Aribau tingué cap part en el projecte, cap relació amb l'autor o amb l'editor —és a dir, si la cosa el pogué dur a endinsar-se novament en una lectura, especialment apassionada, de la bella novella?



## IMPRESSIÓ D'ESCULTURES DE REBULL

Escultures de Rebull. Praxíteles? El nom travessa de sobte la nostra contemplació; però immediatament sentim que no pot unir-s'hi. Per a organitzar-la en comprensió, no bastaria el parentiu que establíssim sobre una coincidència, ara i adés, en el cànon, sobre una semblança de gràcia en una actitud. No: en aquestes escultures, el cànon no s'afirma com a tal, la gràcia no vol ésser en ella mateixa un mitjà, ni un fi, ni tan sols un terme d'arribada. L'associació, doncs, que havia començat insidiosament, per suggerència, va de dret a resoldre's en franc contrast. Val més, si tanmateix ens ajuda a penetrar en un art que tan enèrgicament desdenya de persuadir-nos.

Hem dit el mot: persuadir. Tota obra de tot art grec, en certa manera pretén persuadir-nos, fer nostra una veritat: dur-nos cap a una adhesió de la nostra intel·ligència satisfeta o vençuda; que cedeixi també el nostre cor, és consegüent o secundari. En el temps o en l'espai, tota expressió grega d'art sembla córrer sobre un raonament, lligar-se i obrir-se en discurs. Adhuc el que no és paraula, fa l'efecte de reductible a paraula; almenys, diríem que n'imita les operacions: per referència a allò que és general, aquell art estructura el concret i conscient,

i resta en la forma. Es famós el passatge en què Plató assimila el discurs ben fet a un organisme vivent. Un microcosmos: no ja idea o cosa, sinó ésser, això és, idea i cosa alhora, esperit i figura; un conjunt isolat en ell mateix del Tot, però que el resumeix. Sota la pell d'Hermes, la sang circula, talment una càlida veritat; per damunt, es modela una infinita matisació de reports, sensual i intel·ligible, joiosa, sempre calculada i a cada punt sorprenent, com en un bell discurs —com en un discurs de Plató, almenys.

Aquestes escultures de Rebull, en canvi, són estranyes a l'art del discurs; són indiferents, diríem, al fet que la realitat pensada o vista pot ésser també expressada per la paraula. No és que neguin la paraula, o que per altra banda es proposin suplir-la en el que ella no pot expressar: en són independents, simplement; però sense reconèixer-li preeminència en la jerarquia de les arts. Concepte egipci de l'escultura, han indicat alguns, a propòsit de Rebull. No cal pujar tant: abans és modern. Noti's, si no, l'esforç per a alliberar les arts, la mateixa poesia, de les lleis oratòries: de la composició i del modelatge en discurs; de la comoditat d'ésser *explicable*. Adhuc un poema sembla avui, en molts casos, no desenvolupar-se, sinó ésser totalment present en un instant del temps absolut. Escultura en el silenci, diríem, així, de l'obra més característica de Rebull. Forma vivent per ella mateixa en el bloc; individualitzada, no en el fet de la seva perfecció que s'oposa a una realitat en desordre enfront d'ella, sinó ja en el mateix impuls original de la seva afirmació. Per això ni tan solament és sempre acabada: no necessita acabar-se, com és necessari dins el concepte

grec. La forma humana s'hi mostra com exempta de la tragèdia de l'home, que és —pensem en Hölderlin— de no conèixer els seus propis límits. Cada obra, així, no és tant una realització com una natura. Deshumanitzada? Al contrari: si l'artista grec mantenia la natura, purificant-la fins a divinitzar-la —fins a divinitzar, en certa manera, el mateix caràcter—, en aquest art de Rebull la natura és com reintegrada a ella mateixa, a la seva ingènua plenitud, a la seva força primera. No diu: és i alhora està, en acte intens i en caràcter perennement previ a tot atzar; en el seu ritme, però encara més en el seu tivant volum. No corre aquesta superfície amb infinita complaença sobre el delicat accident; sembla tota ella feta menys per a precisar una forma que per a limitar enèrgicament una vida; entengui's una vida, no figurada, vivent. Es el modelatge, diríem, que correspondria a un impuls dionisiac aturat en la forma absoluta. Engegat, aquest impuls s'hauria de resoldre en lírica, en magnífica «munificència de Déu». Es a dir —Blake amb aquesta profunda formulació ens hi porta—, no sabríem qualificar de sensual l'art de Rebull: és sexual —dionisiacament. Fort, perquè és natura; noble, perquè és simplement, directament, en l'eternitat de la seva contenció; infragmentable, perquè, lluny de compondre organismes totals en ells mateixos, objectius respecte a la realitat que resumeixen, crea dins aquesta realitat total objectes, ritmes, formes, que en són part i que viuen de la gran vida indivisible.

*Art*, núm. 8 (maig 1934).



## HORACI EN LES LITERATURES IBÈRIQUES <sup>(1)</sup>

Un gran poeta nostre català, delitosament horacià a les seves hores, Josep Carner, ha dit, adreçant-se a una camperola llatina:

*I mai sabràs que dins la terra amiga  
jeu enterrada una deessa antiga  
que vetlla per la gràcia del teu gest.*

La síntesi és justa. Sota la terra i sota els segles, el principi educatiu clàssic és sempre en vetlla, com una presència, ignorada si es vol, però concreta, vivent incansablement disponible: en la nostra ment mediterrània, la seva acció manté graciosament prompte quan no deliberadament operant, facultat ja no apresada, en suma, el sentit de la forma.

Cenyint-nos a la poesia, alguna cosa de semblant podríem dir dels mestres antics i de llur influència: dels màxims i dels simplement majors; d'Horaci, per exemple,

(1) Text original de la conferència llegida en italià a l'Istituto di Studi Romani, de Roma, el 7 de maig del 1935, formant part del cicle organitzat en ocasió del bimil·lenari de la naixença d'Horaci, sobre la influència horaciana en les diverses literatures modernes.

respecte a les literatures ibèriques, puix que d'elles i d'Horaci ara es tracta. Subterrani o aparent, invocat o oblidat i fins i tot negat, en els tombants del gust, en les evolucions o en les revolucions, influïnt o penetrant o merament aprofitat en alguna de les seves fórmules, directament o potser només indirectament i àdhuc sense que es vulgui ni es sàpiga —Horaci hi és. No sol, és cert, ni el més fort; però sí personal com cap altre. Es a dir, no solament ens parla, sinó que el veiem parlar; més encara que el preceptista que aconsella perfecció és el poeta que la realitza; i tot amb aquella «energia lleugera» sense la qual no hi ha gran art, i menys cap mestratge eficaç.

Es significatiu, així, que la monografia fins ara fonamental per a qui vulgui seguir els reflexos de l'obra horaciana en les literatures de la nostra Península, l'*Horacio en España* del summe Menéndez Pelayo, té, dins el seu necessari caràcter de catàleg comentat, una juvenil intenció polèmica, expressada més intensament que enlloc en la *Epístola a Horacio* que serveix d'introducció. El poeta del *ne quid nimis*, de la serenitat i l'equilibri, de la forma pura, en suma, hi és evocat contra els

*bárbaros hijos de la edad presente,*

en ajut per a allunyar d'ell mateix —i d'ella, no cal dir—,

*las nieblas hiperbóreas.*

Per fervor, àdhuc desfoca la valoració crítica del seu aliat. Es curiós, per exemple, sentir-li dir a Horaci:

*en torrentes de números sonoros  
despéñase tu ardiente fantasía.*

Exagera i tot, més petrarquianament que horacianament, ben cert, i en vaga contradicció amb altres conviccions més profundes:

*la belleza eres tú: tú la encarnaste  
como nadie en el mundo la ha encarnado.*

Però amb la maduresa el genial crític havia de corregir fogoses injustícies, posar a lloc desorbitats entusiasmes. De la seva monografia no sortí precisament una renovada lírica espanyola, de forma horaciana i esperit cristià; però en partiren, com veurem, les més belles realitzacions horacianes que hi ha hagut a Espanya des d'aleshores fins avui: les del mallorquí Costa i Llobera.

El llibre mateix resta com un tresor de dades segures. Per una banda hi són inclosos els poemes o els poemes que, no solament pels motius del contingut i les fórmules expressives, sinó també per una certa característica economia i moviment de la composició, pertanyen a una diríem escola horaciana, dispersa, sí, però real. Per altra banda són recorreguts els comentadors i traductors que Horaci ha tingut en les llengües ibèriques. Les soles xifres de l'índex són impressionants: fins a 1885, data de la segona edició refosa, són registrats: 29 comentadors, 165 traductors castellans, 10 de catalans, 50 de portuguesos, 2 d'asturians, 1 de gallec. De versions completes, n'hi ha 6 de castellaness i 1 de portuguesa; versions completes de les *Odes*, 6 de castellaness i 7 de portugueses; de les

*Sàtires*, 1 de castellana i 2 de portugueses, amb 1 de castellana i 1 de portuguesa de les *Epístoles*, a les quals afegirem pel nostre compte 1 de catalana recent; de l'*Ars poètica*, 35 de castellanes, 11 de portugueses i 1 de catalana, seguida ulteriorment, aquesta, per altres 2.

Es obvi, doncs, que en aquesta conferència, tot el que no fos assenyalar els cims essencials d'una tan rica tradició, seria inoportú. Interessa com Horaci ha estat sentit i continuat vivent, no l'adoració o la imitació de gabinet.

\* \* \*

Durant l'Edat Mitjana pròpiament dita, Horaci a Espanya, com en els altres països i per raons anàlogues, resta distant de la literatura, de l'erudita no menys que de la popularitzant. Si és llegit, ho és més aviat en biblioteques conventuals: un còdex que en 1318 Jaume II d'Aragó regala a un cortesà, i designat pels mots *Humano capiti*, procedeix de la biblioteca dels dissolts templers. El còdex, per tot el que fins ara es sap, més antic dels que es conserven a Espanya, el de l'Arxiu Catedral de Tortosa, és dels segles x-xi i sembla tenir un origen, almenys indirecte, francès. El públic extraconventual, si alguna cosa coneix d'«Orazio satiro», és per centons i florilegis. És aquest, màximament, l'horacianisme que es podria sospitar sota l'*enxiemplo* de les dues rates inclòs per l'Arcipreste de Hita en el seu *Llibro de Buen Amor*, la formidable summa còmica del Tres-cents castellà.

I potser tal és també la font de la primera paràfrasi d'un motiu horacià que apareix a la Península, una centena



d'anys més tard. Es tracta de les estances XVI a XVIII de la dantesca *Comedieta de Ponza* del Marquès de Santillana. La mateixa vivesa amb què l'irònic idil·lisme del famós epode llança el sensible senyor, partit entre la intriga i l'estudi, al seu desenvolupament poèticomoral, reforça altres indicis per a fer creure que no era pas tot Horaci, ni molt menys, el que coneixia. El mot *beatus* sembla operar sobre ell per una ambigua ressonància cristiana:

*Benditos aquellos que con el açada  
Sustentan su vida e viven contentos,*

mig tradueix. I continua, beneint la ignorància i beneint l'absència d'odi, de cobejança, de por en el cor:

*...nin turban temores sus libres sentidos.*

Llibertat dels sentits per a gaudir d'una natura que l'home altrament domina amb triomfant esforç! Un galant vent d'Itàlia, ben cert, ja bufa a través d'Ibèria!

\* \* \*

Es una glòria de l'actual generació d'estudiosos espanyols l'haver emprès la revisió del concepte corrent de la literatura hispànica. La conclusió ja es dibuixa definitiva: al llarg d'aquesta literatura, als valors realístics, nacionals, populars, s'oposen polarment els valors idealístics, universals, de selecció. Dualisme, doncs: una mateixa energia vital que s'exerceix en dues tendències antitèti-

ques, irreductibles l'una a l'altra i, per rara paradoxa, sovint coexistents dins un mateix esperit individual. Potser només Cervantes ha aconseguit superar aquest dualisme en la síntesi genial del *Quixot*. Tota psicomàquia cerca resoldre's en expressió. En el segle XVI espanyol, tot puixança i flama, aquesta expressió esclata primordialment en lírica, una lírica que, per afirmar l'ànima partida enfront de la realitat, o s'enduu aquesta en un doll de cançó pura, o la travessa i se n'evadeix supremament, o se n'apodera i recrea amb elements d'ella mateixa les més meravelloses síntesis antireals.

Vida i literatura tenen força en aquest enorme i delicat Renaixement espanyol, i hi tenen força tots els contraris; així, els corrents que vénen de fora són acceptats com una força a asservir i a sumar a la força nacional. Petrarca havia donat a Europa la comèdia, tan pregonament humana, del cor entotsolat en la consiració dels seus somnis; quan la comèdia perillava d'esdevenir comedieta, el català Auziàs March li torna un contingut de passió autèntica, escrutada amb una viril subtileza que ja no pot ara i adés trobar expressió sinó, més enllà de la metàfora, pel símbol.

Es aquest renovat petrarquisme, afinat per un ideal cavalleresc que té esmerç, no solament en la culta relació cortesana, sinó també en les magnes empreses col·lectives, el que conflueix amb l'element greco-llatí que irromp des d'Itàlia, i que és igualment arrossegat pel gran impuls, diguem-ho en un mot, imperial.

El toledà Garcilaso de la Vega és en el punt de la confluència. No gran, però segur i perenne en la seva elegància. Tot ell estil, si per estil interpretem en el seu

mestre Castiglione el mot *scrittura* quan diu: «La scrittura non è altro che una forma di parlare che resta ancor poi che l'uomo ha parlato, e quasi una immagine o più presto vita delle parole.» Pel mateix sentiment, tan renaixentista, de la natura exaltada, Garcilaso, com Castiglione, propugna per a l'expressió una naturalitat selecta. Cal usar termes, diu, «no nuevos ni desusados de la gente,» però alhora «muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos.» ¿No concorda això amb la norma horaciana d'un equilibri, mantingut pel bon gust, entre ús i novetat?

Horaci i Virgili, amb els italians del tombant entre el Quatre-cents i el Cinc-cents, el penetren i omplen els seus versos de ressons, fugitius els uns, represos i variats en exquisida orquestració «da camera», diríem, d'altres. Per exemple, en l'ègloga segona, Salicio — Garcilaso mateix — imita el *Beatus ille*:

*Cuan bienaventurado  
aquel puede llamarse  
que con la dulce soledad se abraza...*

Sentiment de la solitud, d'una tendresa gairebé física, diríem. Això ja no és ben bé horacià. De moment apareix més feble. Però pensant que el mot, en el castellà del segle XVI, es toca ambigüament amb el concepte de nostàlgia, si per la resta implica un acarament amb el personal món interior, sentirem millor tota la seva potència lírica, que es diversifica en la *saudade* de Camoens o de Frei Agostinho da Cruz, en la «soledad sonora» del més alt dels místics, en les «soledades» de l'ànima massa

violenta de Lope de Vega o de l'hermètic irreal atzur de Góngora.

L'Horaci estoic parla així mateix a través de Garcilaso per primera vegada a la Península. El seu consol al Duque de Alba és fet a base d'advertiments contra «los casos de fortuna», d'al·lusions a l'experiència quotidiana o a mites il·lustres, també de seguretat d'un repòs en la beatitud ultraterrena, però també de prometença d'immortalitat en el cant terrenal. Una resoluta paràfrasi del *si fractus illabatur orbis* centra gairebé, significativa clau de volta, la llarga elegia.

Però entre les adaptacions horacianes de Garcilaso, res de tan bell en si com la cançó V —oda ja hauriem de dir— coneguda per la *Flor de Gnido*. Escrita per afavorir un amic prop d'una dama esquiva, pur joíell sense transcendència, per ella Garcilaso renova el sentit de la distribució rítmica en la lírica espanyola. A l'estrofa alcaica o asclepiadea d'Horaci fa correspondre l'estança ja usada, si no inventada, per Bernardo Tasso, de cinc versos: dos heptasil·labs i dos hendecasil·labs alternats, amb un tercer heptasil·lab intercalat abans del segon hendecasil·lab i anticipant-ne la rima, la qual cosa suspèn i alhora fa girar el ritme, l'asimetria així marcant-se quan l'estrofa ja va cap a cloure's i reposar. L'oda VIII del Llibre I, a Lídia, és en el fons de la *Canción* en qüestió. Segons el pla del model, el mite exemplar és oportunament encaixat entre les queixes per altri i les exhortacions a la freda beutat. La imatge esdevé ara i adés immediata, actual, d'una energia amb un cert toc popular que Horaci no hauria desdenyat. Veiem talment, entre cortesianes melodies, el pobre galiot de Venus:

*Hablo de aquel cautivo  
de quien tener se debe más cuidado,  
que está muriendo vivo,  
al remo condenado,  
a la concha de Venus amarrado.*

El conjunt de l'oda sens dubte no fa el pas decidit d'Horaci: més que batre una mesura, flueix; i a propòsit cal no oblidar que Garcilaso, d'un to més afí al de Virgili, ha estat molt justament classificat entre aquells artistes que pertanyen a l'aigua. Però dona d'Horaci, per primera vegada, el moviment; i l'àmbit de la seva estança, anomenada sempre més *lira* a honor del primer vers de l'oda en qüestió, espera, pur i apte, la greu nostàlgia de Fray Luís de León i l'angèlic cor ardent de Sant Joan de la Creu.

I també el que se n'ha dit «la nova experiència» de Camoens: aquella fantasia somniosa que, recordant els mots d'una cançó de Shakespeare, no sabem si és nodrida en l'intel·lecte o en el cor o, afegiríem nosaltres, en l'ancestral memòria profunda, i que, feta errar en l'aventura a través dels oceans exòtics, s'expressa amb aquella riquesa alhora de dolçor i de llum que dona Camoens a la seva matèria verbal. Després d'Antonio Ferreira, el renaixentista portuguès per excel·lència, per bé que mancat de geni, Camoens estima «o brando e doce Lasso» i, molt més gran que ell, es plau a imitar-lo, quan no és horacià i quan ho és. Les seves *Odes* són de moviment horacià: tres almenys (IX, X i XII) de motius i tot. Parafraseja en la IX el *Diffugere nives* i el *Soluitur acris hiems*, però en la seva natura hi ha un cel que torbadorament

*.. da fresca terra se namora*

i darrera l'aprensió de la «noite eterna», superant el resignat *pulvis et umbra sumus* del model, hi ha la serena afirmació que sobre els béns per què l'home s'afanya hauria fet un Horaci cristià:

*O bem que aqui se alcança  
Nao dura por possante nem por forte,  
Que a bemaventurança  
Duravel, de outra sorte  
Se ha de alcançar na vida para a morte.*

Si en l'oda en què es justifica d'estimar la indostànica Bàrbora, la «cativa gentil», evoca còmodament, com Horaci a Xàntias Foceu, els amors d'Aquil·les i Briseida, podem dubtar amb Menéndez Pelayo que mai Horaci hagués comprès la «mena aèria i subtilíssima» de l'amor que en l'oda VI defineix per suggestió de l'inefable, més enllà de Plató, o si es vol més ençà, per pura intuïció d'ànima popular:

*Aquella nao sei qué  
Que aspira nao sei como,  
Que invisibil sahindo, a vista o cré,  
Mas para o comprehender, nao lhe acha tomo.*

\* \* \*

En la línia lírica de Garcilaso —i també de Camoens, perquè no hi ha gaire dubte que coneixia la seva obra—

trobem Fray Luís de León. Un gran poeta que, per un pudor més aviat complex, defugia de considerar-se poeta. Quan al llindar de la senectut, els precs del seu amic Pedro Portocarrero van decidir-lo, baldament sense que a la fi es realitzés el projecte, a imprimir un recull dels seus poemes, Fray Luís n'explicà la gènesi en aquests termes: «Entre las ocupaciones de mis estudios en mi mocedad, y casi en mi niñez, se me cayeron como de entre las manos estas obrecillas, a las cuales me apliqué más por inclinación de mi estrella que por mi juicio o voluntad.» ¿Desdeny de la poesia? Al contrari, idea molt elevada d'ella i desig de preservar-la del tosc concepte vulgar. La poesia era per a Fray Luís «una comunicació del aliento celestial y divino;» el seu tema adequat, per tant, és Déu mateix, el seu amor i la seva llei; altrament pot esdevenir un joc perillósíssim per la seva mateixa dolçor.

Difícilment, doncs, podia el greu teòleg mirar-se els seus poemes sinó com una mena d'exercici, però remarqui's bé, de noble exercici de l'ànima, al qual, malgrat el que donarien a entendre les esmentades paraules prefacials, es pogué era i adés lliurar sense neguit de consciència, àdhuc en plena maduresa, revisant fins i tot repetidament els versos ja escrits. Ara, ¿escrupolosa complaença d'artista, això? Potser sí; però també, i més, una forma d'humilitat: si Santa Teresa — de qui Fray Luís, no s'oblidi, edità les obres — per humilitat escrivia amb deliberada negligència, en l'espaiat treball i cura de Fray Luís hi havia també la convicció humil de no ésser com els profetes, en qui el mateix Déu que els inspirava proveïa que llur manera de dir fos semblant a llur pensament i que els mots i les coses estiguessin d'acord. Hi havia,

encara, humil amor i respecte a la seva llengua, i un exprés sentiment del deure d'il·lustrar-la, és a dir, d'armar-la contra la pedanteria dels qui la trobaven dura i pobra.

Tot això explica l'especial estima, en rigor potser només l'especial tranquil·litat, amb què Fray Luís mirava les seves nombroses traduccions i paràfrasis, no solament de la poesia que considerava la més alta de tots els temps i llengües per la inspiració, això és, la del *Càntic dels Càntics* i del llibre de Job, dels Salms, etc., sinó també de la que sentia més perfecta per la realització d'art, —com la de Virgili i Horaci. Vet aquí els purs exercicis de Fray Luís, la garantia que més o menys confessadament cercava per a poder estimar els seus assaigs personals! Era nova, i així ho creia ell mateix, aquesta consciència de com un art exigent i meditat és necessari per a assegurar la sinceritat del poeta i alhora l'eficàcia de la seva paraula per comunicació d'encís: «El hablar bien es negocio que de las palabras que todos hablan elige las que convienen, y mira el sonido de ellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con claridad lo que se pretende decir, sino también con armonía y dulzura.» Horaci, ben cert, no hauria vacil·lat a signar això.

No es veuria gaire la raó de la vària aventura de Fray Luís de León com a traductor i àdhuc com a poeta original, sense tenir en compte la seva sensibilitat, viva fins a ésser malaltissa, amb tot allò que el terme comporta de facilitat d'afectar-se tant per impressió dels sentits com per via intel·lectual— i això simultàniament. «Darrera les aparences físiques persegueix les realitats espirituals»,



s'ha dit d'ell, i és cert; però no és complet, perquè el característic en Fray Luís és que retroba sense marrada tota la realitat en el mot en si, que per a aquest platònic sembla ésser cosa i idea en unitat. D'on el fet, curiós només de primer antuvi, que tot el seu món intern sigui teixit inextricablement d'experiència personal i d'experiència de lectura, d'actualitat i de record, de pensament, d'imatge i de música, de paraula viva, de realitat lírica, en suma. D'on aquella omnipresència de la seva ànima en tot el que diu, en les febleses no menys que en la perfecció del seu art.

Per aquí potser es podria explicar que, tot sentint superior Virgili, «que en todo lo que dijo venció a los demás,» estigués sempre més prop d'Horaci, com d'un poeta que pel pur art del ben dir, sense nosa de somnis, li mantenia immediates, familiars, simples, sobretot precises dins llurs quadros reals, les coses d'un món que el seu ull de dibuixant trobava bell, i del qual enyorava evadir-se, molt més per contemplar la suprema Llum que el fa bell i penetrar el secret d'aquesta bellesa (pensi's en l'oda *Cuando será que pueda*) que no pas per fugir de la vanitat, la injustícia i el brogit dels homes: per a això, la quieta i lliure vida en el camp li bastava — com al mateix Horaci.

D'aquest punt d'afinitat partí, — com qui parteix del seu propi home mitjà, raonable, prou assabentat sobre les condicions de la vida i de l'home mateix; si Horaci, per a no ésser solemne *uates*, resta viril i somrient pedagog, Fray Luís, per l'ascesi d'una dolorosa experiència i d'una cada vegada més intensa contemplació intel·lectual, ascendeix. Si a trenta anys anhelava:

*Vivir quiero conmigo,  
gozar quiero del bien que debo al cielo,  
a solas sin testigo,  
libre de amor, de zelo,  
de odio, de esperanza, de recelo;*

cap als cinquanta anys, per la força de la música, però en rigor sobre les ales de la paraula, la seva ànima s'eleva fins a la font i l'harmonia del moviment còsmic:

*Traspasa el aire todo  
hasta llegar a la más alta esfera,  
y oye allí otro modo  
de no perecedera  
música, que es de todas la primera;*

però encara la beatitud ultraterrenal li apareix com un transsumpte, supremament redimit, de la seva cara soledat d'antany, només que, en l'èxtasi, les imatges, ja d'índole més aviat general, sensibles i alhora abstractes, acaben esdevenint etèries de tan transparents, interjectives de tan intenses:

*¡Oh campos verdaderos!  
¡Oh prados con verdad frescos y amenos!  
¡Riquísimos mineros!  
¡Oh deleitosos senos!  
¡Repuestos valles de mil bienes llenos!*

¿Reminiscència homèrica, tòpica en tota la poesia clàssica, aquella «clarísima luz pura,» aquella eterna primavera que

floreix més enllà dels estels? Sens dubte, però més aviat ja som en el viu del mateix misteri de l'«ansia ardiente» que fa la unitat perdurable de l'home a través dels temps. Horaci, tan viril davant l'ombra que creia absoluta, era piadós, no dels déus literaris dels mites — era massa literat ell mateix per a això — sinó dels déus populars de la terra viva que petjava; Fray Luís, el teòleg, aspirava més vivament al Déu de la seva ànima i dels seus ulls profunds, que al de la teologia. La distància que en això separa els dos poetes és immensa, evidentment; però un paral·lel no és impossible, i algú pensarà que potser un pont tampoc.

Si hem suggerit fins a quina altura de poesia absoluta, universal, arribà Fray Luís de León partint de la mitjana humanitat d'Horaci i buidant el seu contingut cristiano-platònic dins formes i fórmules d'estirp horaciana, no creiem que calgui una vegada més detallar semblances i diferències i manlleus. Conserva sempre d'Horaci, no el moviment superficial, que un tot altre esperit havia de fer canviar, no cal dir, almenys en el *tempo*, sinó aquell art peculiar a tots els lírics autèntics d'estructurar l'oda, no per un pla previ, sinó en el seu moviment mateix, des de l'arrencada.

Quant a les seves vint-i-quatre versions d'Horaci, prou se n'ha fet així mateix l'anàlisi. Hi ha totes les in experiències que es vulgui; però segurament cap traductor no ha superat encerts de creador com fer correspondre el *uoltus nimium lubricus aspici* de l'oda XIX del llibre I per una meravella de vers com aquest:

*grande deslizadero a quien le mira,*



que ens dóna una frase d'Horaci, ja no transposada, sinó potenciada de la seva certa abstractesa a una plàstica síntesi de drama i escena i concepte. A part de tot d'altres reeiximents, completen l'encís d'aquestes versions el canvi d'imatges, la modernització de certes comparacions, la substitució fins i tot de noms propis en algunes, en al·lusió a misterioses circumstàncies personals.

\* \* \*

Deixem de banda el cas únic, absolut, de Sant Joan de la Creu. Els tres altres grans lírics del Segle d'Or espanyol —Herrera, Góngora i Lope de Vega— s'allunyen, no precisament del mestratge clàssic, sinó de la mesura mitjana que Horaci representa.

El sevillà Fernando de Herrera, per sobrenom «el Divino», se n'eleva per una mena de voluntat rigorosa de més força. La vida i la seva percepció immediata, tot i que tan poderosament captava, per exemple, els valors de la llum, no li bastaven per a la seva idea de la poesia, i cercà nova força en el concepte i llenguatge endins. Concebia en una llengua més sintètica que no era la corrent de què disposava. Ultrant el principi de la selecció, adesiara ens alarma, és cert, amb uns modes afectats i maquinals; però quan culmina sobre ell mateix, ens fa pressentir el que Góngora havia de realitzar, no per al seu temps, sinó per a tres segles després: un llenguatge líric ja no comunicatiu d'ànima a ànima, sinó expressió pura; ara, que en Herrera, i aquí hi ha l'essencial diferència, les relacions dins el seu sistema expressiu reproduïen les dels conceptes en el contingut, hi ha encara,

per tant, una comunicació d'enteniment a enteniment, mentre que en Góngora teixeixen un món irreal, o, com millor s'ha dit, antireal, autònom en ell mateix i complet.

Si per a Herrera la poesia cal que a l'harmonia de les parts afegeixi «dignidad y grandeza y veneración, con una nota de severidad,» es comprèn que la Bíblia i Píndar se l'enduguessin més que Horaci, tot i que va fer-ne traduccions admirables i que en les seves *Anotaciones a las obras de Garcilaso* n'insereix amb orgull de degudes a alguns poetes del seu cercle. Ens referim a les seves cançons i odes. Les reminiscències d'Horaci hi són aquí i allà, juntament amb altres; però té raó Menéndez Pelayo a considerar horaciana en conjunt la cançó III, a Don Juan de Austria per la seva victòria sobre els moriscos: l'única, significativament, escrita en lires i amb passatges sencers que evidentment procedeixen de les odes a *Cal·liope* i a *Drusus Neró*. Molt més belles són les estrofes estoiques de la cançó II; per exemple:

*Aquel que libre tiene  
de engaño el corazón, y sólo estima  
lo que a virtud conviene,  
y sobre cuanto precia  
el vulgo incierto, su intención sublima,  
y el miedo menosprecia  
y sabe mejorarse,  
solo señor merece y rey llamarse.*

Ara, el que en suma és horacià, és el seu propi sentiment d'ell com a poeta. Pfandl cita a propòsit l'oda *Non usitata*.

Ningú, en efecte, com Herrera podia pensar d'ell mateix, metamorfosejat en cigne:

.. *neque in terris morabor  
longius inuidiaque maior  
urbis relinquer.*

Sí, Horaci; però molt espanyolescament sempre encara, un Horaci exaltat.

Ja pel que havem indicat, es comprèn que en l'obra de Góngora fos deliberadament defugida tota imitació d'Horaci: el que s'hi pugui collir d'horacià, no té cap significació essencial. Va més amunt, en una mena de rabent projecció esbiaixada, i en la seva sàtira, per aquella dualitat del gran cordobès, tan representativa del seu segle i de la seva nació, molt més avall, diríem endins d'un antiatzur de realisme— altrament, sàtira sense altura moral ni unitat de propòsit.

Quant a Lope de Vega, síntesi de l'enorme i contradictòria exaltació de la seva Espanya, l'horacianisme, quan és en la seva lírica pròpiament dita, així mateix s'exalta; però s'exalta en el goig irrefrenable de cantar, de vessar una ànima que s'ha lliurat amb fúria a la vida i amb igual fúria es dona a totes les aventures del virtuosisme literari. Va d'extrem a extrem, de la inconsciència a l'escrúpol, dels modes populars a la màquina culta, dels models clàssics al més encaramel·lat neopetrarquisme, però sempre amb força, una força que ara es dona en tensió, ara en fuga, ara simplement en joc o, ja Vossler li ho ha dit, en genial coqueteria. Si també s'assajà, per punt, a traduir alguna cosa d'Horaci (IV, 13: «*Ya mis ruegos*

oyeron», en el llibre II de l'*Arcadia*), més aviat prengué d'Horaci dos motius, l'*O nauis* i el *Beatus ille*, com a pretext de partença per a nombroses variacions i amplifcacions: les del primer, en les *barquillas*, de caràcter íntim, la nau simbolitzant la seva animeta tempestejada; les del segon, desbordants d'un rar sentiment directe de la natura: la més bella, una de les obres mestres de la lírica castellana, la cançó «*¡Oh libertad preciosa!*» que clou el primer llibre de l'*Arcadia*.

\* \* \*

Cap al mateix temps que l'oda, i duta pel mateix corrent d'italianisme, entrà a Espanya l'epístola horaciana. Fou dins l'escola mateixa de Garcilaso. Diego Hurtado de Mendoza, gran senyor i sòlid humanista, que tornà de la seva ambaixada a Venècia amb un tresor de còdexs grecs i llatins, estava en condicions per a fixar d'una vegada un to i una certa altura al gènere. Els seus llibres clàssics li havien comunicat sobre l'home i les realitats de l'home una saviesa precisa, bàsica, dura, que l'experiència directa li comprovava. Testimoni de grans esdeveniments, diplomàtic, militar i governant, no era per a deixar-se ni endur de boig per l'ambició ni anul·lar per les delícies del retraïment. La convicció que l'única força invencible és la de la virtut es concilia en ell amb l'afabilitat i, més encara, amb l'humor deseixit de l'home de món que no considera correcte parlar tothora del que és fonamental. Per fe i per filosofia posseeix claredat,

*duro en temer y en esperar más duro;*

i això li basta per a acceptar i no sorprendre's. Significativament, la segona de les seves nou epístoles, petita summa de la seva doctrina moral, comença per una paràfrasi del *Nil admirari* d'Horaci, fa cap al mig l'enèrgica acceptació estoica de la pròpia sort, que naturalment implica la del propi deure, i a la fi traça un quadro tibul·lià de la ventura domèstica. És la part diguem-ne social de l'epístola. Aquesta, en efecte, va adreçada a Boscà, el poeta barceloní que en la seva pròpia obra i a través de la del seu íntim Garcilaso introduí definitivament els metres italians a Castella. La felicitat conjugal de Boscà era tan perfecta que no podia ésser negligida per un amic que altrament moralitzava d'una manera tan cantelluda. Boscà mateix en la seva epístola de resposta s'hi estén. La cosa ve després de les consideracions morals, obligades més pel gènere que per les de Mendoza; en Boscà, però, la rigidesa es tempera en una cautela tota amable, filla del seny i «de un sano corazón»; i l'idil·li esdevé directe, simple, d'una intimitat profunda, sobre la qual el somriure és la més noble forma del pudor:

*Y aquellos pensamientos míos tan vanos,  
Ella los va borrando con el dedo  
Y escribe en su lugar otros más sanos.*

Horaci, ben segur, s'hauria reconegut en aquest to del català Boscà – un to que, tres i quatre segles després, en la poesia que els catalans tornen a escriure en llur llengua pròpia, reapareix, no per imitació de Boscà, que en la pràctica avui no llegeix ningú, sinó per perennitat del subcorrent nacional.



El gènere de l'epístola en vers estava així llançat. Gairebé no hi hagué poeta que no s'hi exercís. Horaci n'era més prop o més lluny; però era certament a l'origen, i sobre la taula d'estudi. La influència de les dues esmentades cartes de Mendoza i de Boscà és visible en passatges de la cèlebre *Epístola moral a Fabio*; però més amunt hi ha Jorge Manrique i Horaci i Epictet i la Bíblia i què sé jo, la consciència de l'home perdurable que s'enfronta amb la vida i amb la mort i ofereix a la seva raó —tot semblant que la hi demana— una raó més alta que la mort i que la vida per a justificar-se de viure i de morir. De moment, com a asceti, oh viril Horaci!, la *mediocritas*, bastar-se de poc; després — ja no és a la raó i per la raó que ha de parlar; l'epístola es clou solemnement, gairebé enigmàticament:

*Ven y verás al alto fin que aspiro  
Antes que el tiempo muera en nuestros brazos.*

S'ha fet notar com és significatiu que per ara, i segurament per sempre, s'ignori qui és l'autor d'aquest nobilíssim soliloqui desdoblant en epístola. Sembla, en efecte, la síntesi malencònica i altiva de tot un segle en què dins l'ànima espanyola la idea estoica i la idea cristiana s'exalten i s'exciten mútuament— ni que sigui cap a la catàstrofe.

D'altres epístoles de l'època, a Espanya com a Portugal, la matèria són esdeveniments de cort i de guerra, facècies, també confidències autobiogràfiques fetes seriosament o en alegre joc d'art, com n'hi ha entre les nombroses de l'inexhaurible Lope de Vega. Quan el tema és

literari, l'epístola pren, en aquell rebull d'idees i escoles, mig el to de sàtira mig el caràcter de manifest: cosa perfectament horaciana. Art i vida s'enfronten, perquè justament l'un i l'altre eren prou forts. Antonio Ferreira, en la seva carta a Diego Bernardos, recapitulació i sovint traducció dels preceptes de l'*Ars poetica*, es declara més per l'art que per la natura; però és per la natura contra l'art que lluita en noble convicció renaixentista, quan predica l'ús exclusiu del portuguès pels portuguesos:

*Floreça, fale, cante, ouça-se e viva  
À portuguesa lingua e já onde for  
Senhora vá de si, soberba e altiva.*

Un document capital per a la història del teatre espanyol és el *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, al qual l'autor va fer la correcció definitiva en 1609. Una trentena d'anys després d'estrenades les seves pròpies obres dramàtiques, quan ja és definitiu l'esclafament del teatre classicitzant pel nacional popular, pel que ell en diu «la ingeniosa fábula de España», davant del triomf, en suma, de les seves juvenils innovacions pel geni de Lope de Vega, Juan de la Cueva exulta. En tres epístoles, que constitueixen la primera imitació castellana de l'*Ars poetica*, manleva de vegades principis i estil a Horaci, però fonamentalment el contradiu. La comèdia antiga, segons ell, és ensopida i pobra en comparació de la moderna; altres temps demanen un altre art; i el públic del seu temps aplaudeix aquest teatre lliure i no el clàssic, lligat per tantes regles.

La tesi és represa pel mateix Lope de Vega en el seu

*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo.* Tota una Acadèmia de Madrid, segons ell, l'hi demanà! L'epístola horacianeja també, no cal dir, i encara més italianreja; però no és el manifest de l'autor que raona per respondre del seu art, sinó del poeta que amb genial ironia justifica el seu art, no ja solament per l'èxit, sinó per la mateixa excepcional abundància de l'obra feta i a fer... que alguna cosa prova.

\* \* \*

Si he assolit de fer veure com per als grans mestres de la poesia en el Segle d'Or espanyol Horaci, puix que d'Horaci es tracta, havia d'ésser més un punt de partença que un terme proposat d'arribada, no pot estranyar que els mestres menors, lliures de la violenta exigència del geni personal, no solament fossin més estrictament horacians de motius quan horacianejaven, ans també duguessin més lluny l'experimentació formal. Així Francisco de la Torre, de les seves deu odes horacianes, solament en tres usà la lira de Garcilaso. L'alleugerí, per exemple, en aquesta combinació de dos hendecasíl·labs i dos heptasíl·labs alternats amb rimes croades:

*Rompe del seno del dorado Atlante  
La vestidura negra  
De la noche la Aurora rutilante,  
Que cielo y mundo alegría.*

Es poc, però és una delícia de paraula neta i de ritme àgil, tot una sola acció per a l'efecte expressiu. Atrevint-se a més, per tal d'arribar més prop de la mètrica clàssica,

suprimí la rima, en una estrofa que porta encara el nom de Francisco de la Torre, i que constitueixen tres hendecasil·labs closos per un heptasil·lab; però sobretot és curiós l'assaig de l'heptasil·lab solt en sèrie indefinida:

*Tal ando como aquella  
 Cierva desamparada  
 A quien montero duro  
 Clavó de parte a parte.  
 Ella salta ligera,  
 Huyendo al valle, donde  
 Le vino el mal, y lleva  
 En el costado el dardo.*

Les possibilitats d'aquest metre, que llavors constituïa una mena d'anacreontització d'Horaci, no s'han vist fins avui, en l'obra de Pedro Salinas, servint una poesia ben oposada a la clàssica: una poesia tota ella moviment fluent al llarg del dramàtic fluent moviment de les certituds, — tota ella forma de fugides.

Una altra innovació, aquesta de paternitat obscura si no múltiple, però feliç pel seu èxit, fou la de l'estrofa sàfico-adònica, adaptada, entengui's bé, no segons el ritme original, sinó segons el seu so, diguem-ho amb Carducci, bàrbar; barbàrie que en ple segle XVII va fer definitivament clàssica Villegas, fixant els accents en les síl·labes quarta i octava. No hi ha des d'aleshores a Espanya estudiant de retòrica primària que no hagi après de memòria les àgils i monòtones estrofes de l'oda al Zèfir d'aquest poeta que fou ara i adés horacià, menys per convicció que per virtuosisme:

*Dulce vecino de la verde selva,  
Huésped eterno del abril florido,  
Vital aliento de la madre Venus,  
Céfiro blando.*

Tot, doncs, el que del geni d'Horaci havien assimilat els creadors de corrents, ja estava, per dir-ho així, socialitzat per obra de llurs seguidors, i per aquesta socialització el geni havia esdevingut bon gust, l'exigència de sinceritat es satisfesia en l'escrúpol formal, i el contingut moral més aviat es desfeia en tòpics per a servir o enfortir un bon sentit individual que no pas es lligava amb cap fi transcendent de la pàtria o de l'ànima.

S'havia socialitzat Horaci; també el que en podríem dir l'anti-Horaci. El caràcter primordialment antihoracià d'aquella paradoxal hipertròfia del classicisme que era el cultisme, el provaria ja el fet que la reacció primera, més reflexiva i més honrada, es fes, no per les polèmiques ni per tractats doctrinals, sinó per un retorn pràctic, directe, sostingut, més fidel que mai, a la poesia horaciana. Tal fou l'obra dels dos Leonardo de Argensola, germans en la sang, en la vida i en la poesia. D'origen italià pel pare, aragonesos per la línia materna i pel lloc de llur naixença, aquests coetanis de Lope i de Cervantes tingueren de llur raça pirenaica el sentit conservador, el noble realisme, l'altiva i no pas desamable franquesa. De qualitats aproximadament iguals, Bartolomé va sobreviure divuit anys a Lupercio; per això la seva obra assolí una major plenitud. L'un i l'altre deixaren sàtires i epístoles: dues Lupercio, nou Bartolomé. Però ¿són realment horacianes? Pel to i pels procediments, és manifest que sí:

no hi ha en el Segle d'Or res que ho sigui tant. Ara, pel principi satíric mateix, ja és una altra cosa. En l'íntim centre de la sàtira d'Horaci hi ha, al nostre entendre, una crisi de personalitat, entorn de la qual s'unifica, entre somriures i amargor, tot un examen de consciència que no pot acabar en no res, perquè parteix d'alguna cosa que havia estat molt per a ell i que ara és en ruïnes —unes ruïnes que més aviat l'han de fer tornar vermell: parlo de la idea que el dugué, i no pas sol!, a Filippi. No es devia pas tractar d'una mera fantasia juvenil, quan en el moment crucial de la seva resignació després del desastre, l'atreia tant Arquíloc, el poeta del θυμός, de l'ànim en moviment, i només entrà en el seu propi missatge, com diríem avui, per la gradual presa de consciència d'un nou ordre que garantia una vella pàtria a la seva *pietas* i salvava la seva personalitat per la proposta de nous deures. Ara bé: pensem en els Argensola, sobretot en Bartolomé. Està ferm sobre l'harmonia de contrastos que el Renaixement s'havia fet la il·lusió de crear: art antic, saviesa antiga, virtuts cristianes, tradició nacional i sentit universal, tot conciliat. El que profundament es desajustava o es petrificava, no ho sentia; restava en la convicció d'una seguretat intangible d'allò que Vossler n'ha vingut a dir l'acaparament oficial de les idees i valors espirituals, una convicció tan alta, que des d'ella només veia els desordres de la superfície, contra els quals bastava el bon sentit, dut per ell, just és de reconèixer-ho, fins a una certa grandesa, o el que de l'íntima angúnia, a penes conscient, de l'esperit o de la nació, sortia a la superfície, i llavors les raons tretes de la saviesa o de la història indiscutible eren concloents. L'eficàcia de l'argumentació, naturalment, l'asse-

gurava un llenguatge planer, directe, càustic, sobretot precís a força de lima, pintoresc per a retenir la imaginació i carregat de suggerències mitològiques per a afalagar-la, puix que el públic selecte a qui el sermó era adreçat, com l'autor mateix, ja només comprenia la vida a través de la literatura. Tractar quasi professionalment, des d'una base seriosa, els vicis o les hipocresies o tan sols les petiteses i la poca-solta dels homes difícilment deixa de dur a alguna mena de radicalisme, moral o religiós o humorístic, o a un desistiment. Bartolomé Leonardo, sense força per a ésser un Juvenal, tot i que s'hi assaja, resta en Horaci i si de cas es refugia melangiosament en el seu idil·lisme; d'on les dues força belles paràfrasis del *Beatus ille*: en la solitud del camp i dels llibres, lluny del món tan vanament agitat, aixecarà un altar al desengany i retrobarà Déu. Amb raó s'ha dit que el mesurat pessimisme d'Argensola en rigor es continua i esdevé crítica transcendent i metafísica de la vida en Gracián, com per altra banda s'exhaureix en la sàtira fantasmagòrica de Quevedo.

\* \* \*

Amb els Argensola es perfà el procés d'incorporació de formes, gèneres, principis i elements horacians a la poesia hispànica. De la tal incorporació, voldria durant aquesta hora haver-ne fet viure el drama, haver-ne fet veure la fecunditat: haver suggerit amb quina grandesa un dels poetes més representatius que hi ha hagut al món ha estat sentit i assimilat vivent per una sèrie de poetes vivents. El cicle que s'obre prenent Horaci com a mestre de perfecció formal i com a exponent d'una certa viril

actitud davant la vida, es continua en l'exaltació lírica i es clou tornant al que *apareix* més característicament horacià: el bon sentit, —qualitat que jo no posaria pas entre les específicament líriques.

Així, des d'un punt de vista estrictament literari, els Argensola deixen la poesia encaminada, al llarg del cultisme, bo i dolent, del segle XVII, cap al neoclassicisme del XVIII. No ens hi aturarem. L'interès del Set-cents espanyol està molt menys en la seva poesia realitzada que en les teoritzacions i polèmiques entorn de la poesia: ja s'ha fet notar com les obres poètiques representatives d'aquest segle són molt més demostracions de punts de vista estètics o tècnics que producte de cap genial impuls. De fet, tampoc no comporten innovacions essencials. Influències múltiples, això sí, s'hi creuen i fonen; la francesa prepondera, perquè tal és aleshores a Europa el to en poesia i en art, però l'afinitat verament viva continua essent la italiana. És així significatiu que el mateix Luzán, que representa el principi de l'observància de les regles enfront de Feijóo, campió de la llibertat del geni, procedeixi de Vico i Muratori més que dels tractadistes francesos. Puix que la teorització i la crítica estètiques són menades a fons, i amb coneixença directa de les fonts clàssiques i modernes i fins ja de literatures estranyes a la tradició clàssica, es comprendrà sense més que Horaci hi sigui, quan és el cas, adduït com a excel·lent testimoni de report o de prova, no com a autoritat en si. Però com que per altra banda la tradició nacional no és en suma rebutjada, sinó continuada sota el signe de la raó i del bon gust, va de si que, Horaci, l'imiten i el tradueixen una vegada o altra gairebé tots els poetes, els de la línia



salmantina i els de l'escola sevillana, fins al romanticisme pròpiament dit, que ve a Espanya quelcom retardat. La imitació sol ésser estreta, de to i de tècnica més que de motius, però potser caldrà revisar si els principis no ho han determinat així més que la manca de geni; la versió, no hi ha dubte que, si és més literal, és degut al desenvolupament del sentit crític. Sobre totes les traduccions, culmina la de Xavier de Burgos, completa i en vers, publicada en 1819-21 i refosa en 1844.

El que, en suma, cal reconèixer als poetes espanyols, com als portuguesos, del Set-cents, és haver cooperat a l'obra acadèmica de la fixació i l'estudi de l'idioma. A través de moltes contradiccions i disputes, la puresa, l'energia i l'elegància en resten salvades. A aquest propòsit, és significatiu per al nostre objecte el discurs llegit en 1798 a l'Acadèmia de Sevilla, i ara fa pocs mesos per primera vegada publicat, sobre *El uso de las palabras nuevas en la lengua castellana*. El seu autor, Fèlix Joseph Reynoso, poeta horacià de molt to, hi desenrotlla i aplica, en suma, la perenne doctrina recollida i experimentada per Horaci. *Quid autem Caecilio Plautoque etc.*, és un dels lemes del discurs.

\* \* \*

En 1833, moria en una petita ciutat de la costa catalana Manuel de Cabanyes. Tenia vint-i-cinc anys i deixava un breu recull de poemes, immaturs, però d'una rara tensió espiritual. Des de l'innovador Boscà, feia tres segles que la Catalunya estricta no havia donat cap poeta digne d'aquest nom a la llengua castellana — i a penes a la seva

pròpia. Cabanyes, però, en servir-se exclusivament del castellà, no l'il·lustrà com el seu predecessor cinc-centista, ans el violentava en la forma interna i en l'externa. Se n'excusa ell mateix en les dificultats «que un català ha de vèncer per a escriure en una llengua, l'estudi de la qual li és tan costós com el de qualsevol idioma estranger.» En dir això, que és cert en si, però no segons les circumstàncies de fet, Cabanyes sembla no prendre en compte el que hi ha d'ordre genial, o sigui de primordialment real, en aquell seu forçar la llengua que manllevava. Altrament, és lluny d'ésser-ne inconscient. Això és, la seva concepció de la poesia no s'adaptava a cap dels estils fets de què podia disposar. Viril i virginal, en la solitud amb els seus llibres i amb una seva força que frena heroicament sense acabar-la d'encaminar, viu per a un ideal suprem de bellesa, de dignitat, de veritat i de glòria, del qual la poesia ha d'ésser l'expressió. Alfieri, Leopardi, sobretot Foscolo... Els llegia, els seus versos i les seves lletres s'omplen d'ecos d'ells. Però Cabanyes no sent més poderosa o més ingènua l'antiguitat, transfigurat i quimèric món per a evadir-s'hi d'un present que l'entristeix per mesquí, ans la travessa, va més enllà d'ella cap a una realització de *uirtus* absoluta, que vol dir també llibertat absoluta. En l'antiguitat cerca encoratjaments, però hi troba també coses a menysprear: admira Règul, com Horaci, i poques línies més avall maleeix Horaci, «desertor de Filipos,» adulator d'August. El mateix Horaci, altrament, que en una lletra qualifica de «sublime», en qui afirma trobar sempre noves belleses, a qui manlleva l'estructura i fins els sentiments de l'oda lírico-moral, i l'enèrgic estil del qual informa el seu: epítets, girs de frase, cadències.

Cabanyes voldria realitzar una poesia, no diré pura, perquè aquest terme avui pot desorientar, sinó independent. Independent, és clar, des del motiu ètic. Un poeta de l'altra banda de la Península, el portuguès Francisco Manoel do Nascimento, Filinto, horacià fins a l'exageració, cantava des de París, en aquell mateix temps:

*Eu nunca consenti que a minha Lyra  
Fosse Lyra de Côrtes.  
A Verdade, a sò única Verdade  
Soube inspirar-me o Canto.*

Cabanyes pren aquests versos per a lema de l'oda *A la independència de la Poesia*, introductòria del seu recull. Però ¿quina poesia serviria la Veritat, si ella mateixa no es fes independent del seu propi artifici? Cabanyes concep una poesia nua i casta, sense rima, sense sonoritats redundants, amb més sentit que mots:

*Fiera como los montes de la patria  
Galas desecha que maldad cobijan:  
Las cumbres vaga en desnudez honesta  
. . . . .  
. . . . . Son sus versos  
Cual su espíritu libres  
Duros son; mas son fuertes, son hidalgos  
Cual la espada del bueno . . . .*

Cabanyes s'esforça, a través d'Horaci, més enllà d'Horaci, a dominar aquesta bella i esquerpa poesia; però, com es diria una cinquantena d'anys més tard a Itàlia, «si volge

ella e repugna»; i el poeta mor abans d'haver vençut en la lluita.

\* \* \*

Simbòlicament, el mateix any de la mort de Cabanyes aparegueren en la revista de Barcelona *El Vapor*, oberta a totes les noves idees d'Europa, les trobes de Bonaventura Carles Aribau titulades *La Pàtria*. Gairebé de sobte, la llengua de Llull, de Muntaner i d'Auziàs March, negligida literàriament durant tres segles, ressorgia virginal, digna i armada. Bastà que el romanticisme fes girar els ulls al passat, al mateix temps que removia les fonts del sentiment, perquè en la materna llengua catalana prengué cos sensible i es localitzés, per a dir-ho així, la pàtria esvaïda, i perquè en ella es veïés l'expressió directament sincera d'un català. No he d'estendre'm a explicar com aquelles trobes marquen l'inici d'un complex moviment de renai-xença de la personalitat catalana: és prou sabut, i el vostre Mario Casella, per exemple, ha escrit sobre això ben a fons. He de subratllar tan sols que Aribau era un excel·lent llatí, fervorós d'Horaci; i si en la seva oda en elogi d'un vernacle mort per a les lletres, però vivent en el cor i en la boca dels catalans, tingué una tal eficàcia renovadora, i no vacil·lo a dir-ho, una tal importància històrica, no hi ha dubte que es deu, no als sentiments en ells mateixos, sinó a llur expressió: eren flotants i de sobte es concentren, lapidaris i nets, en la primera obra poètica tornada a realitzar en la llengua catalana segons una idea absoluta de la seva perfecció. El principi clàssic, en suma, torna a operar: partint d'uns mots de Manzoni, una enyo-

rança difusa pren forma, i per això sol esdevé afirmació d'energia ideal enfront del que és material i extern.

Em toca massa íntimament tot això per a poder ésser breu, potser fins i tot per a pretendre ésser objectiu. Faré notar simplement com aquell respecte de Cabanyes a la paraula, aquell sagrat horror a tota vanitat formalística, era tradicionalment, essencialment català. A través dels segles, totes les influències han estat resoltes i assimilades a Catalunya en aquest sentit: el barroc hi ha ondulat amb una sobrietat i una dolçor totes clàssiques; i la més extrema poesia de la impressió o del subconscient hi ha pres línia i estructura. Citaré paraules d'una carta del meu mestre Vossler: «Aquest vostre especial sentiment de la forma no és superficial; és més aviat espiritual i ètic... La nota catalana en la història de les literatures provençal, espanyola i, en general, europea, és fàcil de copsar per a tot aquell que tingui una oïda interior. Es fa remarcar per una intimitat del sentiment propi que jo m'arriscaria a qualificar d'*amable porfídia*».

Tindrà, doncs, una bella tasca qui vulgui seguir l'operació del principi clàssic al llarg de la nostra renaixença catalana, tan romàntica, si es vol, en el seu primer impuls. Hi descobrirà molt a poder referir a Horaci: començant en les normes de seny i de gust que han presidit l'obra tenaç, goso dir heroica, de restabliment de la llengua en dignitat i eficàcia. Un dels mestratges més fecunds per què ha passat la joventut catalana del Nou-cents, el d'Eugeni d'Ors, es centrava en l'exigència, tan horaciana, d'humilitat, per a dir-ho així, davant la idea de l'obra ben feta segons norma i mesura, i en representació de tots, gairebé com un ritu. Trobaria, en fi, tota una línia de poesia,

horaciana o no en l'estil, però impregnada d'aquella *pietas* envers les coses tan horaciana, tan pròpia, en suma, d'una ànima que restaura tot l'ordre de les humanes realitats entorn del seu propi recobriment.

Dic *entorn*, noti's bé, no *dintre*. Es el sentit que té, per exemple, l'oda admirable del barceloní Ponç i Gallarza a una olivera de la seva Mallorca d'adopció: sobre el seu penyal, ella resta viva,

*dosser sagrat d'eternitat serena,*

arbre amic per als homes que passen i moren i es succeeixen. En canvi els poetes de la generació castellana anomenada del 98, que després del desastre recorren desesperadament

*la espaciosa y triste España,*

per a dir-ho amb mots de la més horaciana de les odes de Fray Luis de León, cercant endins del paisatge la idea d'Espanya en perill, ens donen, amb una energia plàstica de l'expressió que de vegades té d'Horaci, i més sovint té de Carducci, una natura en moviment dins l'home, més que dins la història:

*Tu hondo mar y tus montañas  
llevo yo en mi mismo,  
copa me diste en los cielos,  
raíz en el abismo,*

diu el gran Unamuno a la seva Biscaia natal.

\* \* \*

Acabaré, doncs, com solament es pot fer en una revista d'aquesta mena, amb el temps i l'espai limitats: no acabant.

La poesia de Manuel de Cabanyes no es continuà a Castella, on fou generalment desdenyada, sinó a Catalunya, i en la llengua catalana de la qual ell mateix, «cantor sense llengua», com se li ha dit, de fet es traduí. Fa poques setmanes ha aparegut en català, i amb bell èxit, una retroversió, permeti's la paradoxa, de Cabanyes: la feina més pràcticament ociosa i més plenament significativa que es pogués imaginar.

Menéndez Pelayo, que, estudiant a Barcelona prop de Milà i Fontanals, penetrà a fons en la comprensió i el respecte de l'ànima catalana, de l'entusiasme per l'obra immatura de Cabanyes tragué en bona part la idea inspiradora del seu estudi *Horacio en España*, que he esmentat en començar. Tot just en haver aparegut la primera edició, un català de Mallorca, Miquel Costa i Llobera, va respondre a la crida amb una *Oda a Horaci*. Menéndez Pelayo la rebé del seu condeixeble i venerable mestre meu, el Dr. Rubió i Lluch, i la publicà amb uns mots d'elogi en la segona edició, refosa, del seu llibre. Si al principi un coneixement de la vida anecdòtica d'Horaci esfereí el jove sacerdot en el seu entusiasme, quan anà penetrant, al llarg d'anys de viure a la Roma viva, en el profund sentit estètic i moral de la poesia horaciana, perseverà en el seu assaig de reproduir-ne amb esperit cristià la bellesa. Setze nobles odes formen el seu recull d'*Horacians*, publicat en 1905. Un sol aspecte en remarcaré: fins a ell, la consideració moral de tipus horacià s'havia fet més aviat parlant a un home massa genèric o massa anecdòtic; Costa i Llobera, que tant com d'Horaci parteix

de Cabanyes i de Carducci, s'adreça a una pàtria que es recobra, li recorda com és

*filla de Roma per la sang, pel geni,  
clara i robusta com sa mare antiga,*

proposa als seus artistes la norma horaciana d'aliar «seny i bellesa,» i contra tot desordre, contra tota covardia, predica el deure de la fidelitat a la pròpia sang als joves

*fills d'una raça dreturera i forta  
que unia el seny a l'impetu.*

\* \* \*

Senyores i senyors: les tres llengües romàniques d'Ibèria reviuem avui, per misteriosa llei de profunda unitat, una mateixa exaltació de lirisme, cadascuna, jo diria, segons el geni del seu passat moment culminant. Creure que la influència dels clàssics antics hi sigui directa, seria erroni; però també seria arriscat de negar sense més que, sota la contradicció, de vegades violenta, del principi clàssic, no hi hagi una nova espècie d'exaltació d'aquest mateix principi. Al senyal donat per Catalunya, que, aturada en ple Renaixement, ara recobra el temps perdut i atreu sobre la seva llengua l'acció dels clàssics grecs i llatins, els estudis humanístics comencen a reflorir en tota Espanya. I, davant la vostra pròpia renaixença, oh italians!, ¿com un català d'Espanya no es demanaria amb viva expectació, quins gèrmens ens portarà encara el vent d'Itàlia, mare de les nostres renaixences?

1935.





I N D E X



	<u>Pàgs.</u>
La darrera evolució de la poesia lópezpiconiana . . . . .	9
<i>La caravana</i> , per Millàs-Raurell . . . . .	21
Retrats de Ferran Callicó . . . . .	28
La poesia de Joan Mínguez . . . . .	35
<i>Vida interior d'un escriptor</i> , per Joan Puig i Ferrer. . . . .	41
<i>Històries de la carn i de la sang</i> , per A. Esclasans. . . . .	47
<i>Els fruits saborosos</i> , per Josep Carner . . . . .	69
Les cartes de Joan Maragall a Antoni Roure . . . . .	77
<i>Represa de la primera Ofrena</i> , per J. M. López-Picó . . . . .	86
<i>Tres històries cruels</i> , per E. Martínez Ferrando . . . . .	93
<i>Judita</i> , per Francesc Trabal. . . . .	99
Dos pintors valencians . . . . .	107
<i>Segon llibre de ritmes</i> , per A. Esclasans . . . . .	109
<i>Laura a la ciutat dels sants</i> , per Miquel Llor . . . . .	115
Rupert Brooke . . . . .	121
López-Picó . . . . .	127
Els poetes i la llengua comuna . . . . .	133
Entorn de les Trobes d'Aribau . . . . .	143
Impressió d'escultures de Rebull . . . . .	183
Horaci en les literatures ibèriques . . . . .	187

NOTA.—Dels articles reunits en aquest volum, els que no porten altra indicació són apareguts al diari *La Publicitat*. Es grat a l'autor d'adreçar als directors de les respectives publicacions el testimoniatge del seu agraïment per la gentilesa amb què han permès la reproducció dels assaigs en qüestió i llur aplegament en volum.



## E S M E N E S A F E R

Pàg.	Linia	O u :	Ha de dir:
86	8, 11 i 19	el	en
112	9	<i>amb jo sol</i>	<i>amb jo (sic) sol</i>
123	25	jovenívola	juvenil
177	2-3	(1), — ... clarins;	(1); ... clarins,
178	23-24	dels per vós discutits	dels discutits





Biblioteca  
de Catalunya

Adq. C-BMAM0

CE. 1001489594

Top. BAD-8

3703

Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura

10/10



BIBLIOTECA DE CATALUNYA



1001489594



