

Lo Sant Crist de Lepant -presentat igualment el 1900-, visió negra i pessimista, més romàntica que no decadentista, de la imatge del Sant Crist de la catedral barcelonina; i Lo temporal, un dels dos accessits de 1900 i, de tots cinc, el que s'ajusta millor al clixé: temor davant del poder de Déu, truculència en la forma com aquest Déu es presenta davant dels homes gràcies al pretext del temporal, pregària en boca dels monjos, to narratiu propi d'un romanticisme històric desfasat i referència a una Catalunya cristiana que no apareix tan explícitament en els altres textos i que transllueix la inequívoca font vigatana:

*"Estàtich l'abat crida:
-Perdó per Catalunya arrepentida!
Desfeu, Senyor, los núvols fulminants!-"*
(vs.40-42)

Elevació, en canvi, és el més ben elaborat, gràcies al joc de correlació entre l'aixecament de l'hòstia i l'ascens quasi místic del poeta (98).

Hi ha una sisena composició, Confiteor, també dels Jocs Florals de 1900 i amb intenció d'emportar-se la viola, la qual, malgrat coincidir amb les altres quant al to de pregària i confessió dels pecats

*"Y lo pit tres vegadas copejant-me
vull confessar mas culpas eternit,
perquè tothom veyent-me y escoltant-me
m'humilli ab son despit."*
(vs.53-56),

s'acosta més al model verdaguerià de Flors del calvari que no a l'estricta tòpic jocflorallesc. Verdaguer és sempre un bon patró de mostra. La grandiloquència victorhuguesca deixa pas a l'intimisme ascètic:

*"Jo maleheixo lo plaher del vici,
Jo rebo encare de la gràcia l. raig.
Jo sé encare estimar lo sacrifici
y amagà l. bé que faig."*
(vs.49-52)

Entre els altres textos religiosos esparsos, destaquen els que publica en castellà a "La Hormiga de Oro" i a "El Sarrianés", generalment poemes apologetics poc reeixits típics de vetllada literària a la Congregació Mariana. Especialment ¡Ingratos! (1897), atac furibund contra aquells qui condemnaren Jesucrist a morir en la creu; El ángel de mi guarda (1899), oda convencional d'elogi a la figura del guia celestial (99); o la traducció del portuguès de ¡Dios! (1900), una altra professió de fe. El model de Flors del calvari reapareix a ¡Consummatum est! (1900), que descriu el moment de la mort de Jesús, i a Semper (1900), en què Déu, com en la majoria dels poemes del llibre de Verdaguer, esdevé l'únic refugi davant les vicissituds de la vida:

*"Y entre despojos, ruinas, campos yertos,
áridas cimas, aire caldeado,
polvo y miseria de los tiempos muertos,
firme y amante con dolor profundo
siempre en la Cruz de redención clavado
Jesús tiende sus brazos moribundo!"*

(vs. 9-14)

Són poemes enmig dels quals quasi sempre brolla alguna referència religiosa que orienta el personatge descrit o la reflexió proposada. No és estrany, doncs, que fins i tot els textos més circumstancials siguin en gran part de tema religiós: La estrella de los Reyes (1900), escrit amb motiu de l'epifania propera i sense cap altre objectiu; o els diferents poemes a la Verge, un dels pretextos típicament carnerians, però ara sense sobrepassar la simple voluntat pietosa (La plegaria del niño, Miriam i María). Només un fragment del primer com a mostra:

*"Oh Virgen! ¡ampara mis castos ensueños;
Que el duelo no turbe mis días risueños;
Que el ábrego impío que vaga furioso
No arrase en sus iras mi pecho amoroso!"*

(vs.1-4)

Alguns versos de María (1900) recorden el tractament que anys a venir Carner dóna als personatges femenins i fins i tot a la mateixa Verge. Massa vagament, però, com per considerar-ho seriosament:

*"Blancos sus dientes son como la nieve
que corona las cimas de los montes;
ágil su paso; como sus hermosos ojos
del color de las ondas transparentes;
dulce es su voz como inspirado arpegio;"*
(vs.6-10)

Es difícil destriar poemes moralitzadors perquè, d'acord amb la concepció de l'art imperant, ho són pràcticament tots. El regust moral apareix fins i tot en els històrics o purament englantinescos com Balada de Catalunya i Els dos rivals, tots dos de 1896. En aquest darrer, per exemple, que narra l'enemistat entre el comte Mataplana i el baró Frederic, l'autor no es pot estar de deixar anar la seva lliçó ètica elemental:

*"(...)Quina llàstima
qu.els malvats quedin impunes
y que no.n sia premiada
la virtut, qu.hauria d'ésser
la omnipotent soberana!"*
(vs.18-22)

N'hi ha d'altres en què l'element moral esdevé central. Com a Vora.l foch, en què el vell que obre les portes als desvalguts perquè s'escalfin exemplifica un comportament a seguir, la divulgació del qual és la principal pretensió del poeta (100).

A vegades la utilització de símbols implica -sempre des d'una òptica vuitcentista i sense pretensions d'aproximació al simbolisme- una finalitat moral. Especialment quan estan relacionats amb el tema de la llum i la claror. Llum que, malgrat que en casos com Nit -presentat als Jocs Florals de 1900- s'associï a la figura de

l'estimada, generalment es relaciona amb la veritat divina, la qual cosa suscita automàticament una lectura moral. És el que succeeix a ¡Llum! (1898), en què el poeta cerca una flama que

*"abrasí. l verm del dupte que consum
mon pobre cor ab ira despiedada!"*

(vs. 18-19),

o a ¡Luz! (1899), en què continua cercant la punta de claror que contrasti amb l'obscuritat de la seva nit. (101).

El lligam entre art i moral es constata també en les narracions del període. Des dels consells sobre les actituds vitals a seguir per arribar a la santedat de El mozo del cordel (narración histórica) (1895) fins a Historia de cuatro moscas (1897), quatre fabulacions amb un afegit irònic pretesament crític (102), passant per Tradicions normandas (1896), una de les quals acaba ni més ni menys que amb la conversió d'una dona musulmana al catolicisme.

DE CAMPOAMOR A LA TRADICIÓ CATALANA VUITCENTISTA

Un segon aspecte de l'ideari a tenir en compte és l'avenç cap al catalanisme des d'una formació escolar castellana i castellanitzant. En un principi, s'observa encara un espanyolisme flagrant quant a temes, citacions o referències i models literaris. Queda palès en poemes com Plegaria de España a María Inmaculada, també anomenat La plegaria de mi patria, llegit el 1898 a la Congregació Mariana i del qual només coneixem el títol (pista més que suficient, però). O Lepant (1896), en què es posa de manifest "*la espanyola bravesa*" en la batalla de 1571 (103).

La sèrie Escriptors cèlebres que publica a "L'Aureneteta" entre l'agost i el novembre de 1896 és farcida de referències als clàssics castellans, que són els que Carner coneix millor: Cervantes, els novel·listes del XIX (Alarcón, Pereda), poetes èpics, novel·listes picarescos, fray Luis de León ("*lluminós astre de la literatura espanyola*"), Garcilaso, Góngora, Meléndez Valdés ("*un dels millors poetas castellans*"), Iriarte, Moratín, García Gutiérrez, Martínez de la Rosa, Espronceda i molts d'altres. No s'oblida de Jovellanos, autor que "*no deu menos d'ésser mencionat so pena de que se'ns califiqui de poch aymants de la literatura espanyola*". Ni de Tirso de Molina, "*un dels millors dramàtics nacionals*". Dues citacions suficientment explícites. Entremig, en aquests mateixos articles, hi ha altres referències a prestigiosos escriptors europeus. Prescindeix en canvi dels catalans, els quals no apareixen citats ni una vegada (104).

També hi ha textos literaris del propi Carner que denoten la mateixa influència de la literatura castellana en el seu aprenentatge. La tradició de la qual parteix és

aquella que a finals del XIX havia aconseguit establir-se en sectors intel·lectualment poc avançats. Sempre en el context d'una formació escolar castellana i religiosa. D'una banda, la faula moralitzadora a l'estil de Samaniego o Iriarte. No només en la citada Historia de cuatro moscas, sinó també, i encara més clarament, en poemes com Lo cuch de seda y la mosca (1896), on s'alliçona a partir del cuc que construeix la seva pròpia presó, la qual és imprescindible per a la posterior aparició de la papallona lliure. En segon lloc, l'epigrama filosòfic i alliçonador de Resquícies (1896) construït a partir de conceptes abstractes com el dubte i el temps. Tercer, el tema morisc de Quientos y apòlechs trobats en las comèdias de Calderón (1897-1898) i dels dos poemes de 1897 titulats -tots dos- Oriental, un amb els amors de Zaida i Abenamar i l'altre amb la requesta amorosa d'un cristià a una natzarena. Per últim, Campoamor, el model per excel·lència i l'autor castellà més representatiu dels anys de la Restauració. Fins a Carner n'arriba la ingenuïtat del tema amorós i la brevetat epigramàtica a partir de pretextos insubstancials. Concretament, el Campoamor de Doloras (1846) i Humoradas (1886-1888). Carner mateix, a propòsit del primer dels dos llibres, escriu un article el 1897 a "L'Aureneta" titulat Campoamor y las doloras en què queda clar fins a quin punt hi ha influència del model. La seva pretensió és divulgar aquest gènere breu i de tema amorós, basat en "*la ternura y el sentimentalisme*", que el poeta asturià -que és considerat com a "*glòria nacional*"- ha batejat i ha ajudat a enaltir (105). Les mostres més clares de la influència, a part de les Resquícies mencionades, les tenim en poemes com Llampechs (1896)

"Ahir Emília estimada
.t vegí besà un clavell.

*Qui hagués pogut esser ell
per rèbrer semblant rosada!"*

*"A ma estimada, mil cosas
vaig dir-li, totes d'amor
y no uhí mas amorosas
paraulas... Per què de cor
ne tenen poch las hermosas?"*

o Cantar (1896):

*"Ton cor s'assembla a las rosas;
de fora n'és molt hermós,
mes, com la rosa té espinas
Malehit sia.l teu cor!"*

L'assumpció del model és evident (106). Hi connecta també la traducció de 1896 a "L'Aureneta" d'El bressol vuyt de José Selgas, nova constatació del tractament ingenu d'un tema religiós com el de la mort, ara mitjançant la història d'uns àngels que baixen del cel i s'emporten un nen acabat de néixer. O la versió de Las alosas del poeta alemany Ludwig Uhland el 1898.

Diversos factors influeixen en el seu apropament al catalanisme a mesura que ens acostem al tombant de segle. Especialment tres: l'entrada a la Universitat i el contacte amb companys -com Emili Vallès- compromesos políticament en opcions catalanistes, la polarització dins de la Congregació Mariana cap a l'Acadèmia Catalanista i la descoberta d'una tradició literària autòctona a mesura que va quedant enrera l'etapa de l'academicisme escolar. Carner tampoc ara no explica directament el procés, per la qual cosa cal anar a cercar-ne les conseqüències en l'obra literària. El punt essencial en aquest sentit és l'aproximació a la tradició jocfloralesca en els anys immediatament posteriors a la sortida de "L'Aureneta", la plataforma més il·lustradora de la castellanització primerenca. La seva darrera col·laboració localitzada a la revista és de juliol de 1898, quasi un any després de l'entrada a la universitat i just quan comença a partici-

par en els certàmens floralescos. Tot coincideix.

Al marge de les composicions aspirants a la viola, totes ja de 1898 endavant, cal fer esment als poemes englantinescos. També escrits entre 1899 i 1900. No n'hi ha cap d'anterior. Novament amb els tòpics a flor de pell. El primer any, d'entre els presentats als jocs, destaca Als vençuts, oda heroica i triomfal als qui han caigut lluitant amb valentia pels seus ideals i que en canvi han de viure en tirania. I d'entre els que proven fortuna el 1900, Als poetes germans, sobre la tasca de ressorgiment que han d'endegar els poetes conjuntament, molt en la línia del que és el pensament vuitcentista sobre el paper del poeta en la societat; Los segadors, romanç històric sobre la revolta de 1640; i Cançoneta de pàtria, cant patriòtic sobre la necessitat de deslliurar-se de la captivitat. El poema Renaixensa publicat a "La Nació Catalana" el 1899 queda en la mateixa línia. No consta que sigui presentat als jocs, però en compleix els requisits. Especialment pel que fa a la fidelitat a la tradició a l'hora d'encarar el futur:

*"Enguany, al contemplar-te te veig, oh! Pàtria mia,
ansiosa de revivre mirant lo teu passat,"*

(vs. 1-2)

Un altre dels requisits, ara amb el sabor genuïnament carnerià, és la valoració de la religió com a esperança i font sustentadora del patriotisme. Ja en el primer vers d'Als vençuts s'avisava que "La lley de Déu és eternal i santa". A La Verge de las Mercès, també presentat als jocs de 1900, s'acaba d'explicitar la relació irrefutable entre catalanisme i cristianisme:

*"Patrona de Barcelona,
regina de las Mercès;
los catalans qu. abrigàreu
aymanta ab vostre mantell;
los catalans que voltàvan
de triomfs y de llozers;*

*los catalans que duguéreu
a redimí. l presoner,
confiats avuy acuden
a demanaus ab sos prechs
qu. aixequen la nostra pàtria,
que desperteu nostra fe,
y que trenqueu las cadenas
que. ns posà enemiga gent."*

(vs.1-14)

L'exaltació i el to combatiu d'aquesta mena de poemes queda a mig camí entre l'elegia medievalitzant de la tradició del XIX i el to més agressiu produït per la radicalització social dels anys setanta i vuitanta, que perviu en la literatura jocfloralesca posterior (107).

L'aproximació a un moviment de Renaixença tardà deixa rastres en l'obra de Carner de la poètica que el caracteritza, ja en els seus últims anys de vigència. Una poètica en què es barregen alguns dels trets romàntics més estandaritzats amb els que provenen dels intents poc reeixits de formalitzar uns pressupòsits més realistes i positivistes que, almenys en origen, havien estat concebuts -paradoxalment- com a antiromàntics. En Carner, en la línia del que és la tendència més generalitzada, el regust romàntic queda en primer pla. Especialment si partim d'un concepte de romanticisme poc restrictiu. Ja sigui per l'emmirallament en poetes típics (especialment els francesos), per l'aparició de trets romàntics en la seva obra o per la reflexió sobre el concepte de poeta que se'n desprèn. La poesia jocfloralesca n'és un exemple, però no l'únic. A "L'Aureneta" advertim la fidelitat al model campoamorià -i, per tant, a una adaptació endarrerida de l'estètica romàntica- i en la sèrie d'Es-criptors cèlebres els autors relacionats amb aquesta mateixa estètica adquireixen força protagonisme (108).

D'altra banda s'hi constata també l'interès pel folklore, la típica lectura romàntica dels clàssics (almenys pel que fa a Shakespeare i Petrarca) (109) i la característica visió del món medieval -amb la salvetat del simple afany divulgatiu- en articles com Els bards, Els bufons i Els trovadors, tots ells de 1896.

L'emmirallament en els poetes romàntics s'adverteix en les citacions que encapçalen alguns dels poemes. La majoria són d'autors francesos, cosa que indica que la literatura d'aquesta llengua -l'única llengua estrangera que el Carner dels anys noranta domina mínimament- comença ben d'hora a ser modèlica: Vigny, Henri Blaze, Ratisbonne, Laprade (seguidor en principi de la línia lamartiniàna), Millevoye (que al final de la seva producció ja té accents romàntics tot i l'adscripció prèvia al neoclassicisme), Lamartine i Musset. Juntament, altres autors europeus com Arturo Graf (amb una poesia d'arrel leopardiana), Byron o el mateix Goethe. Curiosament, les citacions d'autors francesos apareixen en llengua original mentre que les altres són traduïdes, excepte la de Graf, una referència a la selva obscura de Dante mitjançant la qual s'il·lustra novament la perspectiva vuitcentista amb què es llegeixen els clàssics. La traducció d'Uhland a "L'Aureneta" és assimilable a aquestes mateixes preferències.

Normalment, l'aparició de temes romàntics en la poesia carneriana, alguns d'ells passats pel sedàs postromàntic, cal entendre-la com a fidelitat mimètica als tòpics del context literari en el qual es mou (110). Tres trets a destacar. En primer lloc el protagonisme de personatges marginats de la societat, més en la línia de Guimerà que no d'Espronceda. Sempre amb pretensió moralitzadora. Sobretot a L'envejós (1899), història d'un

personatge que a causa del seu pecat d'enveja queda aïllat de la societat on viu i acaba a l'infern. La lliçó moral és precisament la que obliga a la tria d'uns caràcters i no uns altres, per la qual cosa desapareix el to hímic i heroic d'Espronceda que Guimerà ja havia tingut cura d'evitar en deixar més en primer pla el dramatisme de les escenes (111). Carner s'acosta igualment a aquest model en poemes com L'ergullós (1900), ara amb el to propi de l'apòleg medieval, i Vora'l foch (1900), amb la reflexió sobre la solitud en la vellesa.

En segon lloc, el tema amorós des d'una òptica espontània, i ingènua a partir de la qual s'equiparen el subjectivisme de la primera meitat del XIX -encara predominant- i la voluntat de captació del real a partir de la contemplació de la natura, més propi de les darreres dècades del segle. és el cas de Boscatanas, recull de tretze composicions breus presentades als Jocs Florals de Barcelona el 1900 i fonamentades en el clixé d'una natura acordada amb l'esperit del poeta. De la composició que serveix de preludi al recull se n'extreu tota la caracterització: la relació poesia-natura

*"Vina a gosar dintre del bosch, videta,
del vert brancam dessota l'ufanor"*

(vs.1-2),

la "*sagrada inspiració*" (v.5), l'"*espirit apassionat*" (v.6), la preponderància dels elements sensuals (el cor, és clar) sobre els intel·lectuals, o la ingenuïtat anodina en la concepció de l'art:

*"En pach a eix plectre d'or que m'oferias,
en pach a tas brillants inspiracions,
jo,t daré mas senzillas poesias,
de mon amor jo,t donaré.ls petons."*

(vs.9-12)

Valgui com a exemple el primer dels poemes després del Preludi, titulat Jo t'am, on la ment desaforada i gens

racional de l'"esperit salvatge" s'identifica amb la tormenta que es congria, una tormenta a la qual no manca cap dels components imprescindibles:

*"Ve per la turbonada
la tempestat;
la valenta ratxada
pel bosch ha entrat.*

*Lo tro furient rodola,
brilla.l llampech;
la natura tremola
y aixeca un prech.*

*Los elements en guerra
càusan espant.
Quan tremola la terra
jo.m sento gran.*

*Lo tro furient rodola,
rugeix lo vent,
y, hardit com may, revola
mon pensament.*

*Entre.l xoch de l'oratge
y al resplandor del llamp
mon esperit salvatge
crida: -Jo t'am!"*

Altres títols del recull, com Digas..., Per què t'estimo tant?, Recort, Una llàgrima, Un petó o La nostra abraçada, són suficientment il·lustradors per si sols. En la mateixa línia hi ha altres productes pseudo-poètics com Barcarola (1898), naufragi de dos enamorats, o La llegenda de l'amor -presentat als jocs de 1900-, una declaració amorosa amb tots els ingredients a l'ús (des de les "febrosas passions" fins als "llavis foguejants" enmig de "solius boscúrias"). Al darrera Campoamor o un Bécquer adulterat, però també -no s'ha d'oblidar- els típics autors de setmanari literari popular a l'estil de Francesc Casas i Amigó.

En tercer lloc (112), la valoració de la poesia èpica des de l'anacronisme que la concebeix com a fórmula adient per prestigiar una literatura. Per això el 1897, a

l'hora d'argumentar la precarietat de la literatura valenciana, no s'està d'advertir que la poesia èpica és el veritable termòmetre regulador dels nivells de qualitat assolits:

"Creiem qu'és inútil dir que cap epopeya ni poema èpic forma part encara de las composicions que s'han escrit en l'idioma de la ciutat del Túria" (113).

Igualment, en un article divulgatiu sobre el tema en el qual passa revista a tota la poesia de caient èpic, des del Mahabharata fins a La Henriade de Voltaire, confessa la situació d'inferioritat en què es troba la seva literatura perquè *"tan a Espanya com a Catalunya no tenim una verdadera epopeya"* (114). L'afirmació li val alguna crítica per part dels lectors per haver oblidat Verdaguer. Carner replica en un article posterior (115): Verdaguer no pot ser considerat com a autor d'epopeies sinó d'obres com Canigó que, de tan excelsa, trenca motllos i *"no cap en els gèneros de la poesia"* (116). Tot plegat apunta cap a la concepció romàntica de l'èpica segons la qual, amb el model al darrera de les cançons de gesta medievals, és considerada com a manifestació poètica natural, primitiva i no gens artificiosa, a diferència de la via virgiliana, més retòrica. No hi ha, però, obra de creació pròpia que permeti confirmar la impressió, com si el prestigi atorgat al gènere l'allunyés d'intents precoços que, més tard, ja no tindran raó de ser.

En desplaçar-se a la narrativa, desapareixen bona part dels trets observats en la poesia. Actua la jerarquització de gèneres que, també des d'una òptica vuitcentista, exigeix reservar la poesia per a coses més importants (117). La narrativa és més aviat apta per a temes poc pretensiosos. Sovint anècdotes humorístiques a partir de pretextos inventats. Com a Enginy (1896), amb els

problemes als quals s'enfronta un metge que vol enterrar en el cementiri i en lloc sagrat un lloro molt estimat que se li acaba de morir; a Una estratagema (1896), sobre l'astúcia d'un forner avariós; o a Vora la llar (1896), rondalla d'intenció humorística a partir d'un avi que explica als seus néts per què els mosquits brunzen. La majoria, tot i no ser folklòriques, es revesteixen d'un component rondallístic que en limita les aspiracions.

EL CONCEPTE DE POETA

Una part considerable dels textos del Carner dels anys noranta plantegen una concepció del poeta també d'origen romàntic. Queda clar en l'article La lucha del genio (1899) a "La Hormiga de Oro", un dels pocs de caire programàtic. S'hi posa de manifest una teoria del geni que, per reflex, ens apropa a un concepte modernista força generalitzat, però que, en el cas de Carner -sense negar un punt de lògica filtració ambiental- es remunta directament a la font romàntica. S'hi parla de l'artista com a ésser marginat que s'enfronta a "*las multitudes estúpidas*" que no el comprenen i el qualifiquen d'orgullós, de neci, de demolidor, "*de desequilibrado porque vuela más alto que los demás en aquel firmamento inmenso que le da toda su luz, toda su inspiración, toda su vida*". O s'hi observen expressions, a primera vista properes a l'esteticisme, segons les quals "*el genio vagará errante, soñando siempre, con la plegaria en los labios y la fe en el corazón*". En el fons tot plegat no passa de ser un crit gens innovador a l'originalitat (valgui la paradoxa), l'intuicionisme, l'individualisme o l'anticonvencionalisme, en uns termes que podria assumir qualsevol romàntic europeu. Significativament, l'únic autor del XIX que s'hi cita és Victor Hugo. El regust esteticista no té fonament perquè, tant per les idees que constantment transllueix l'autor com pel tipus de publicació on apareix l'article, el component místic ha de ser interpretat des de la més pura ortodòxia cristiana. Precisament la que mostra la lliçó ètica final segons la qual el premi a una vida d'incomprensions no és altre que el de l'eternitat celestial:

"Y con ayuda de aquel Dios que le habrá hecho grande y potente entre los hombres, de

aquel Dios que le habrá infundido los destellos del fuego sacro, de aquel Dios que le habrá sostenido entre sus enemigos, el genio alcanzará el premio debido a sus amarguras, su eterno ensalzamiento, su eterna vida, como vivirá eternamente el sol que ilumina a la tierra con sus rayos y la fecunda con su beso." (118)

L'origen romàntic de la teoria defensada a La lucha del genio és encara més clara en altres textos complementaris que no en el mateix article. Concretament en la sèrie de composicions presentades als Jocs Florals de Barcelona de 1900 (o publicades aquell any) amb el poeta com a protagonista i amb la consegüent reflexió sobre la seva condició: La mort del poeta, Lo poeta en lo festí, D'un poeta a un altre, Mecenas y.l poeta, Lo poeta pobre i Drama curt (119). Novament hi apareix l'ésser marginat que viu el seu món de somnis al marge de la realitat, contraposat als interessos del poder i que ha de suportar una situació presonal dramàtica a causa de la manca de recursos:

*"Lo poeta -com tots- era molt pobre.
Sis infants l'enrondavan demanant-li
un mos de pa plorant ab melengia,
y sa muller en un recó s. queixava
de sa crudel dissort."*

(Lo poeta pobre, vs.1-5)

Una inadaptació que, per contraposició, l'apropa a una natura deliciosa en què els ideals són d'espontaneïtat, puresa i ingenuïsmes. La seva missió consisteix a saber captar el misteri i la bellesa de la natura. Misteri devaluat, és clar, a causa de la seguretat que engendren les conviccions religioses:

*"-Adéu, oh mare terra, conech tot lo misteri
de l'himne gegantí que sempre entonas:
l'he repetit cent dias en mon febrós salteri.
Sé.l foch de tas entranyas,
lo ritme de tas onas,
la neu de tas montanyas,*

l'aroma de tas rosas y.l cant de tas aucellas."
(La mort del poeta, vs.15-20)

Hi ajuda l'escenari on viu

"*Volgut amich:*

*Des de la humil caseta
hont penja.l niu gojosa l'aureneta
i per hont l'eura puja amorosida,
eixa lletra t'escrich, mentres oviro
pondre's lo sol redera de la serra,
y l'ànima se'n puja enmelengida
pels espays infinits, lluny de la terra."*

(D'un poeta a un altre, vs.1-8)

i el contrast a què s'ha d'enfrontar quan canvia d'ambient per inserir-se en el joc de forces de la societat urbana. És el tema de Lo poeta en lo festí.

S'hi barregen altres trets propis d'aquesta concepció romàntica: el subjectivisme ("posant en cada estrofa bocins d'ànima mia" diu a La mort del poeta, vers 44), les lluites de l'esperit, la incapacitat de racionalitzar, la melangia, la mitificació del passat ("*També hi cantat los somnis de las etats passadas*", *ibid.*, vers 46), la innocència de l'home que viu d'il·lusions, la defensa de la inspiració ("*Nostre dossier era.l fullam de l'eura; / l.inspiració nostre desitj puríssim*", D'un poeta a un altre, vs.21-22) o la impossibilitat d'assolir la poesia total:

*"Y aquesta deu inestroncable passa
entre riberas verdas y ufanosas;
jo al lluny la sento, mes jamay arriba
a calmar mas angúnias afanyosas"*

(*Ibid.*, vs.50-53)

I amb un lèxic bastit de mots recurrents dels més habituals: la lira i el llaüt com a instruments simbòlics, el geni, el cel blau, "*l'aroma de tas rosas y l. cant de tas aucellas*", la "*gojosa aureñeta*" o "*lo vol de la ditxosa papellona*", "*l'aymada*", els "*recorts d'infantesa*", etc. Tot plegat condueix a la mitificació del concepte tòpic

de poeta romàntic, a la qual col·laboren els lemes de Lamartine, Blaze i Goethe (almenys la citació que en tria) de tres de les composicions.

No cal buscar-hi semblances amb la poesia modernista, a part de possibles coincidències. És cert que en el tombant de segle ressorgeixen una sèrie de corrents espontaneistes que, sota el mestratge de Maragall i simultàniament a les aportacions de Pérez-Jorba, dels poetes vitalistes i del primitivisme pre-rafaelita, revaloren el concepte poètic de la intensitat d'emoció de començaments dels noranta. No és menys cert, però, que darrera d'aquesta revalorització hi ha una filosofia de caire vitalista i monista que Carner, amb quinze o setze anys acabats de complir, no apunta per enlloc. No hi ha consciència de vinculació a una poètica moderna, sinó de fidelitat a uns models tradicionals que tenen el seu punt àlgid en Verdaguer i no en Maragall, Massó i Torrents, Apel·les Mestres o el naturisme. Com a màxim el Verdaguer de finals dels noranta, que també teoritza en composicions com Què és la poesia? (1896) i que deixa en primer terme les consideracions morals, per sobre del que estrictament és l'espontaneisme o l'energia tel·lúrica de la natura. Allò que Carner pretén és mostrar una tragèdia moral i no una filosofia. Màxim un pensament estrictament cristià segons el qual el dolor i la pena del poeta obren una via ascètica -també en la línia verdagueriana- que condueix a l'expiació de l'esperit humà i conseqüentment a la inspiració, en cas que aquest esperit estigui revestit de les condicions innates i divines de l'artista (120).

Torna a ser l'estètica torrasibagesiana de l'art i la moral formalitzada mitjançant una sèrie de tòpics vuitcentistes inspirats en Verdaguer. Alguns dels poemes

acaben essent pregàries religioses. Com La mort del poeta, en què, després de descriure l'agonia del personatge oblidat de tothom, "humil i solitari" (v.13), apareix Déu com a única esperança davant la mort:

*"Mes a tu, Rey dels Cels, ple d'esperansa
vareig pregar-te sempre, ja en plors, ja en malauransa;
ma lira d'or tranquila
s'ha unit al món qu'eternalment vacila
demanant perdó a Déu.
Fes-me eixir, com al fènix, de ma escòria!
Senyor, poso a tos peus tota ma glòria
perquè escoltis ma veu."
(vs.59-66)*

O D'un poeta a un altre, en què els ideals cercats es converteixen en un

*"Amich: junta ta veu a la veu mia,
y ab lo cor humiliat flecta't y prega
com l'aureneta al despuntar lo dia.
Aixeca.ls ulls al cel: que jamay mori
la fe dintre ton pit; ple d'alegria
alsa a Déu tos accents que sa aureola
inspira los cantars de ta bandola
y rubleix lo teu pit de poesia!"*

(vs.120-127)

El fonament cristià distorsiona qualsevol hipotètic regust pre-rafaelita. Tant, a nivell general, la idea del poema-oració, com, a nivell particular, expressions que incorporen un registre estilístic proper però purament ornamental:

*"També hi cantat los somnis de las etats passadas:
los cavallers que llúytan, la dansa de las fadas,
de lliris y puríssims nenúfars coronadas,
l'hermosa damisela, los braus conqueridors
y los torneus esplèndits y los festins ditxosos,
la professó dels monjos pels claustres silenciosos
y.ls ubriacants amors."*

(La mort del poeta, vs.47-52)

La recerca ruskiniana de l'ideal de bellesa ("Vers l'ideal nostres esprits fugían", D'un poeta a un altre, v.18) no passa de ser, tal i com la formula, un altre lloc comú del romanticisme. Com la tristesa i la melangia

inherents al poeta, les quals no transllueixen necessàriament un esperit decadent. Ruskin, d'altra banda, pot ser interpretat de moltes maneres -àdhuc al marge del pre-rafaelitisme- i també des de sectors catòlics tradicionalistes (121). La moralitat implícita del poema insinua una idea important: els poetes, tot i els problemes en què puguin estar immersos, no s'han de fixar en els elements negatius de la vida sinó en els positius, perquè són els inherents a la gràcia divina:

*"Lo caos, la foscor de la existència
lo desengany y l. dupte per tot bróllan:
los poetas estèrils s'agenóllan
mancats de la fresquívola rosada.*

(...)

*Senyor! Tu que ns creares per cantar-te,
la mà insegura dels poetas guia,
mantén sempre esplendent l'alimaria
y escolta tendrament nostra pregària!"*

(D'un poeta a un altre, vs.82-85,94-97)

Una concepció de la poesia com a consol, doncs, gens original des de la perspectiva mística des de la qual es formula. I és que, de fet, des de l'òptica cristiana, el tema de la marginació del poeta ja és moral per ell mateix.

La majoria de trets d'aquesta concepció de l'artista són presents al poema Beatriu, presentat als Jocs Florals de Barcelona de 1900. No té una voluntat programàtica tan directa, però és un dels textos més interessants del període. Hi continua en primer pla la idea de la poesia com a consol

*"Perxò sols m'aconsola pensà en la bella y pura
visió que sortí un dia d'entre el brancatje ombriu"*

(vs.61-62)

i del poeta com a ésser individual i marginat:

*"Ja queya tenebrosa la nit, dels somnis mare
sense perfums ni estrelles, y encar la solitud
planava melengiosa devora meu, y encare
jo dins la selva oscura vagava esmaperdut."*

(vs. 1-4)

Glossant la coneguda escena del començament de la Divina Comèdia de Dante, s'hi retrata la imatge de Beatriu com a musa inspiradora i inassolible. Els pressumptes trets pre-rafaelites dels poemes anteriors sembla que ara guanyen força: el fet mateix d'haver triat el tema de Dante i Beatriu, una certa descripció de la musa com a donna angelicata

*"Plorava, mes de sobte y en mitj de la espessura
eixí una visió angèlica gentil y resplendent,
d'ulls blaus y llavis rojos, somrienta de ventura,
y un ram de llor esplèndit entre sas mans duhent."*

(vs. 17-20)

o la poesia com a ideal:

*"Jo soch l'etern ensomni que fugitiu revola
soch l'ideal que cerca son cor somiadó."*

(vs. 29-30)

Això no obstant, el rerafons religiós novament reconverteix el pre-rafaelitisme i el redueix a l'ornamentació o -coincidint amb la visió de Torras i Bages del tema- a un espiritualisme mal assimilat i sense ressonàncies estètiques pròpies. El Dante que s'hi parafraseja no és el de la Vita Nova -el que realment atreu Rossetti-, sinó l'escolàstic, el que interessa al bisbe i que cita en nombroses ocasions com a model cristià oposat a Petrarca. A l'hora de concebre el poema difícilment podia passar desapercebut a Carner el fragment de De la fruïció artística en el qual Torras interpreta catòlicament aquesta mateixa escena, també amb Beatriu com a musa (122). Per això

"Jo vetllaré tos somnis: jo t'besaré ab dolcesa"
(v. 45)

però també

"Jo rubliré ta pensa d'inspiració y de fe"
(v. 46)

En una paraula: "la veu més pura del fondo sentiment"

(v.38) ha passat a ser per sobre de tot "la santa parla del Déu Omnipotent" (v.40).

EL FOLKLORE I EL COSTUMISME

La connexió amb la Renaixença comporta la revaloració de dos temes: el folklore i el costumisme. Tots dos amb un tractament específic per part del Carner d'aquests anys, que no és el propi de després. El folklore com a element cultural és concebut des dels pressupòsits del romanticisme conservador, centrats en la recopilació i la voluntat de donar-lo a conèixer per tal de despertar en el poble una personalitat pròpia. Ho deixa clar a propòsit del romanç:

"Animo donchs catalans! A buscar y a donar a conèixer el romanç; que no ns n'haguem d'averkonyir davant dels castellans y no tant sols davant d'ells, sinó de totes las nacions civilisadas puig totes s'han dedicat a l'estudi d'eixa noble ciència" (123).

El tema és un dels predilectes de la participació a "L'Aureneta". Tant a nivell d'especulació teòrica (articles com Endevinalística, Folklorística, Romanceria, Meteorologia popular, etc.) com de divulgació de textos. En aquest segon sentit destaca Cansons populars de Setmana Santa (1898), un elogi de la cançó popular amb rerafons religiós (124); Literatura catalana. El romanç de la filadora morta (1896), en què explica com va arribar a conèixer el romanç després d'alguns contactes amb el món rural; i Vora la llar. La balada del compte Arnau (1896), rondalla a la vora del foc en la qual l'avi explica als néts la llegenda del comte (125). S'hi adverteix el típic embruix i embadaliment del folklorista del XIX envers el material recollit, que sobrepassa la voluntat d'investigació científica:

"Las cansons populars catalanas encisan verament al folklorista qu. assedegat busca en ellas mil sorprenents bellesas, xapelladas per la flayrosa marca d'una deleitosa origi-

nalitat" (126).

Igualment succeeix amb els dos articles paremiològics apareguts el 1899 amb pocs dies de diferència a "La Veu de Catalunya" i a "La Renaixensa" (127). En ells es parla de "*lo llegat gloriós dels antepassats*" i de la possibilitat de redescobrir, des d'una òptica tradicionalista, la manera de ser catalana mitjançant l'anàlisi dels textos populars. Trets tots ells característics d'aquest primer tractament del material folklòric:

"El poble català és un dels pobles que estan en millors condicions per produhir y conservar fidelment els refrans de mèrit verdader. Dotat de viu y claríssim ingeni, aymant de lo antich, sempre atent a tot lo que.l rodeja, nodrit ab escassa emprò saníssima sava, y concís y gràfich en son llenyatge, ha pogut arribar a possehir un hermós capdal de refrans, que reuneixen en lo possible totes las condicions que a n'aquest gènere de sabiesa popular s'exigeixen."

Aquesta mena de valoració comporta un localisme propi de la visió vuitcentista del tema. La causa -a part de la clàssica voluntat de conscienciar sobre l'existència d'una cultura en ressorgiment- no s'ha de buscar en el rebuig sistemàtic a tot allò que ve de fora, sinó en les majors possibilitats que ofereix el material autòcton per arrelar la tradició en el present i especialment per fer valer la lectura moral inherent. El rerafons ètic continua en primer pla i complementa els valors estrictament romàntics. Es manté el plantejament de Torras i Bages, per a qui el folklore és un bon mostrari de l'esperit català i la tradició cristiana, i per tant esdevé un camp de treball adobat per al seu afany de proselitisme:

"Esbrinem el pensament del poble, interroguem la saviesa popular i examinem el que ara, batejat amb un nom de fora casa, en diuen el folklore, i veurem ja no solament

les eternes creences i les piadoses pràctiques, les virtuts morals i les teològiques, sinó fins la devoció més tendra i al mateix temps més sòlida. Qui examini sense preocupació els grans caixons on té col·leccionades les màximes, sentències i refranys el nostre poble el senyor don Marian Aguiló, benemèrit del país, més encara que bibliotecari de la Universitat, bibliotecari i arxiver de la saviesa del poble català; qui pugui assaborir les nostres cançons, és a dir, qui conegui la filosofia i la poesia del nostre poble, que aquell poeta i literat ha recollit amb devoció filial, en conèixer el pensament i els gustos de Catalunya, per força haurà de confessar que el nostre esperit nacional és enterament cristià" (128).

Algunes de les argumentacions del bisbe són calcades de les que exposa el jove recol·lector de refranys. Especialment la defensa del folklore com a art popular contraposat a un altre d'elitista que és vist com a sectari i incapaç d'oferir llum i normes de comportament a la majoria. La idea es dedueix constantment dels discursos de Torras sobre estètica, gairebé amb les mateixes paraules que després Carner reproduïx a "La Veu de Catalunya":

"En els refrans catalans (...) s'hi veu una llengua formada, no per una aristocràcia literària qu. ha aplegat y plega las frases per l'ús adoptadas, sinó per un poble treballador que conrea tota lley d'indústrias y d'ellas ne treu metàforas que donan precisió y relleu a l'idioma."

També hi ha mestratge directe en la qüestió de la moralitat de l'art popular i, a partir d'ella, l'apologia del catolicisme. Quan parla de cançons, per exemple, tria les de Setmana Santa i no unes altres, encara que hagi de reconèixer que són de baixa categoria literària ("febles y pobres" i "reclosas generalment en una versificació desalinyada") perquè així aprofita per divulgar "cuantas

ideas delicadíssimas se tròban en ellas". Idees, doncs, que tenen valor per elles mateixes a causa del seu fonament religiós i al marge de la qualitat artística (129). Quan teoritza sobre la importància del folklore no s'està de remarcar el "*tesor de màximas y moralitats*" de "*nostra may prou lloada rondallística*" (130). Per això dóna tanta importància a la faula com a gènere, fins i tot a nivell teòric amb articles a "L'Aureneta" com Isop (1896) i La faula (1696). O recalca que "*una colecció de refrans ha de resultar instructiva y delitosa*" (131).

L'ensenyament moral del folklore és tan important que passa per davant del tradicionalisme autòcton. El material provinent de l'estranger és vàlid sempre i quan segueixi els cànons de l'adoctrinament. D'aquí que rebutgi el fabliau per obscè i no acabi de veure amb bons ulls el romanç alemany "*ahont tot son solfes, fadas, bruixas, bruixots, nanos, genis y altres creacions llegendàries*" (132), però en canvi es valgui de "La Hormiga de Oro" per difondre rondalles estrangeres de contingut acostat a l'ideari de la revista, inclogui a "L'Aureneta" un recull de Tradicions normandas (1896) o faci una defensa de Góngora en un dels apartats d'Escriptors cèlebres per les seves "letrillas" popularitzants i afegixi que "*de las poesias de sa segona època val més no parlar-ne*", senyal inequívoca que els posteriors criteris estètics carnerians ni tan sols no han assolit un estadi embrionari.

Tot aquest interès pel folklore des d'una òptica vuitcentista matisada per la concepció torrasibagesiana de l'art cal entendre'l més com una incidència de l'ambient (novament el món familiar i la vinculació a la Congregació Mariana) que no per influència directa de Rubió i Lluch i la tradició de Milà i Fontanals a la universitat. Tots els trets deduïts s'observen ja abans

de l'ingrés a la institució acadèmica el curs 1897-1898 i en tot cas els ensenyaments rebuts serveixen per perfilar la concepció i per evolucionar cap a una altra de més científica, que es manifesta sobretot a partir de 1903 a "Catalunya", i per a la qual són fonamentals -més encara que les de Rubió- les aportacions de Valeri Serra i Boldú i Rossend Serra i Pagès. D'altra banda s'ha de tenir present que el model estilístic que proposa la literatura popular (manca d'artificiositat, simplicitat, ingenuïtat, etc.) és molt propera a la mentalitat infantil de l'autor. Ell mateix diu anys més tard que "el primer que recordo haver escrit és una sofisticació de cançó popular a conseqüència d'una lectura apassionada del Romancer de l'Aguiló" als onze anys d'edat (133). Potser per això quasi totes les narracions que publica el 1896 a "L'Aureneteta" tenen algun component rondallístic (134). Fins i tot es pot interpretar des d'aquesta perspectiva l'ús de recursos estilístics populars en la poesia pròpia, com és ara refranys bagatel·la del tipus "tric-trac" a Balada de Catalunya" (1896).

El costumisme del primer Carner connecta amb una doble tradició. D'una banda la més pròpia del pintoresquisme postromàntic. Primer en castellà i a partir de la narrativa de Fernan Caballero, de qui tradueix a "L'Aureneteta" Las ànimas el 1896 en versió lliure i a qui dedica un dels apartats d'Escriptors cèlebres, en el qual destaca precisament el seu vessant costumista en esmentar que "ha sabut ademés caracterisar y descriurer exactament el tipo andalús, demostrant que també ls andalousos tenen cor y no són solament una màquina de dir xistes" (135). Després en català, fent ús d'"el nostre llenguatge, tan

pintoresc per si" (136).

Per altre cantó, incideix en els anys de "L'Aureneta" -i d'una forma més directa- un costumisme de tradició popular que ve del Rector de Vallfogona, a qui dedica un article divulgatiu el 1897 en el qual se'l reivindica des de tres vies: la religiosa, la popular i la costumista. L'assumpció del mite i la fidelitat a uns pressupòsits ètics l'obliguen a justificar les composicions escatològiques del rector dient que "*ell mateix las rebutjà com fillas extraviadas de sa imaginació y volgué fer-las desaparèixer per medi del foch*". En aquest segon context destaca especialment Frederic Soler. La reivindicació de Pitarra posa en evidència una vegada més la discrepància entre els criteris de selecció dels anys d'estricta prehistòria i els immediatament posteriors, quan el Soler de les "gatades" passa a ser una de les primeres víctimes del sarcasme carnerià. Com a membre de la redacció de "L'Aureneta" signa l'article conjunt de 1897 En honor de Frederich Soler on tots fan professió de fe d'"*admiradors com em sigut sempre de las obras d'en Soler*" (137). El mateix any publica, també a "L'Aureneta", el poema A Frederich Soler ab motiu d'aixecar-li una estàtua, farcit d'elogis a la seva obra i a allò que ella representa:

*"Eixa estàtua n'és mostra tant sols de fret respecte,
Soler, de més precioses ne tens, y de més grans
Que aixécan sols l'apreci, la gratitut, l'afecte;
Són las alsades dintre dels cors dels catalans."*

(vs. 6-9)

Les diverses vies a través de les quals Carner arriba fins al costumisme il·lustren la cadència interna del període. Per un cantó la formació acadèmica castellana dels primers moments d'acord amb els corrents cultes dels anys de la Restauració. Paral·lelament, el reconeixement d'una tradició autòctona però de caire

popular, adquirida fora de les aules i propera al tipus de premsa on s'estrena. I, en el tombant de segle, l'afiançament d'aquesta tradició, però reconduïda cap al vessant més prestigiós a causa d'una major adscripció als valors defensats pel moviment de Renaixença. L'ambient familiar torna a pesar en la tria. Ambient que, tot sigui dit, queda pròxim al que tendeix a descriure aquesta mena de literatura (138).

Quant a la concreció d'aquest costumisme en l'obra pròpia, cal destacar el poema La professó, aparegut el 1896 a "L'Aureneta", el qual, a la vista de les dues vies amb què Carner s'aproxima al tema, resta vinculat a la tradició més popularitzant. Hi descriu el pintoresquisme de l'ambient menestral barceloní abans de la processó de Corpus. Excepcionalment, la religió, sense desaparèixer del tot, queda en segon terme, per la qual cosa la composició guanya interès literari i esdevé, tot i les limitacions del moment, una de les seves millors peces. Si més no, de les de l'any 1896:

"-Noyas, ginesta, ginesta!
-Noys; compreu-me paperets!
-El bon carmel.lo de goma!
-Dos a cinc cèntims només!
-Mantecados! Aixarops!
-Y la professó, no ve?
-Mare de Déu, quina empenta!
-Quin cop m'ha dat a n.el peu!
-Noya, noya, no s'enfili
seguí que ja ho veurà bé.
-Ja veuràs noy no amohinis,
si no.t clavaré un bulet.
-Fassi.l favor de no empènyer.
-Mira.l fill de l'adroguer.
-Toma, hermosa resalada.
-Brrr! M'han omplert de paperets!
-El ximple! Tanasi! Brètol!
-Joanet seu y estigas quiet.
-Vaya una gràcia! Tirar
una horxata a sobre meu!
-No s'enfadi, no s'enfadi;

que ho he fet sense volguer.

-Mira. ls gegants, are són
devant del carrer del Rech.

-Dejen libre el pas señores
Que la professó cha ve.

-Trampas, trampas, tot són trampas.

-May més professons, may més!"

Queda clar que en cap cas no s'hi insinua la subtilitat del tractament que la poesia carneriana posterior dóna als elements costumistes. Tot es queda en un joc de pintoresquisme a partir de la barreja de context, acció, personatges i llenguatge.

POSICIÓ RESPECTE AL MODERNISME

Una de les qüestions més interessants del Carner dels anys noranta és la seva posició respecte al Modernisme. El moviment modernista incideix suficientment en els ambients culturals del país com perquè des de Barcelona difícilment es pugui romandre al marge de modes i polèmiques, sense prendre partit (139). La posició inicial de Carner és de rebuig. I amb actituds contràries de caire militant. Al marge d'algunes consideracions prèvies, els primers símptomes d'apropament són de 1901. El Carner que es comporta militantment com a antimodernista és únicament el de l'estricta prehistòria. Especialment el de 1896-1897.

Les causes del rebuig són diverses. D'una banda, la formació estètica. De l'altra -també ara-, l'ambient familiar. I en aquest cas, amb una influència decisiva. Sebastià J. Carner, el seu pare, publica el 1897 a "La Hormiga de Oro" l'article ¿Qué es el modernismo? on s'entreveuen algunes de les idees del fill, el qual dona a conèixer el seu text més important sobre el tema el mateix any i amb el mateix títol (140). El pare és més divulgatiu. Es proposa realment explicar què és el Modernisme i, per tant, fa un repàs a possibles definicions. Arriba a la conclusió que és quelcom diferent per a cada grup de seguidors, per la qual cosa no tot és reprobable. Parla de "*modernismos*", en plural. No està d'acord ni amb Rusiñol perquè "*según él, resulta una verdadera panacea o cúralo todo*", ni amb el simbolisme exagerat, ni amb els seguidors d'un joc únicament formal que recorda el gongorisme d'altres temps. Sí que l'accepta, però, des d'una perspectiva eclèctica, com a concepció que recull allò de millor de cada una de les escoles existents, fins i tot

de "los más extravagantes y de los más neuróticos cultivadores". És una síntesi imprecisa a partir de la qual no va gaire més enllà d'una simple associació entre Modernisme i modernitat. El model que li serveix d'exemple és significatiu i aclaridor: els germans Llimona i, per tant, la depreciació provinent del Cercle Artístic de Sant Lluç. Del que es tracta és de conjuminar la moral catòlica amb un cert grau de modernitat. El fill, centrant-se en la literatura, també juga amb els diversos conceptes de Modernisme i arriba a unes conclusions semblants, potser menys explícites. Les afinitats són indubtables. Fins i tot en aspectes puntuals com la referència d'ambdós a Góngora per il·lustrar el fonament negatiu de la poesia basada en la filigrana estilística.

Una altra causa de l'escomesa és el mestratge de Torras i Bages. El bisbe, partint de la restricció modernisme-simbolisme, llança, en nombrosos textos i amb arguments sempre idèntics, dures crítiques al concepte herètic de l'art com a religió. Segons ell l'art és una via per a la fruïció de la veritat divina i qualsevol cosa que se n'aparti ha de ser bandejada. I molt més aquelles teories que creuen en l'art per l'art o que cerquen l'ideal en l'anihilament de la tradició (141). Tampoc en aquest punt la influència de Torras no passa desapercibuda en el jove Carner. No obstant això, és a la Congregació Mariana on rep d'una forma més directa l'orientació a seguir i sedimenta la seva opció. Valgui com a exemple la discussió sobre "*Simbolismo y Modernismo*" de 22 de novembre de 1897 a l'Acadèmia de Belles Arts. No hi intervenen directament Carner ni els seus companys, però les idees que s'hi exposen són representatives: la crítica tant al realisme estricte com a l'art per l'art; la defensa d'un art tradicional perquè, en partir d'unes

normes immutables, els seus mitjans i objectius són més clars; la no acceptació de la barreja de disciplines o gèneres; la constatació de l'existència de dues tendències igualment censurables (el "*modernisme simbolista*", que exagera el domini de la part espiritual i el "*modernisme naturalista*", que dóna excessiva preponderància a la raó). Només s'accepta el terme com a sinònim de modernitat, tal i com passa amb Sebastià J. Carner i en general amb tots els que analitzen la qüestió des d'una òptica cristiana. El mateix pare Fiter en cloure la sessió dóna el vist-i-plau a aquesta assimilació tan poc compromesa (142).

També ha d'incidir d'alguna manera en les conviccions personals de Carner: l'orientació antimodernista de les revistes literàries populars que llegeix i on col·labora. I més si pensem que l'apropament al moviment es produeix des del moment que deixa de participar-hi. De tots els setmanaris, el més característic en aquest sentit torna a ser "L'Aureneta". Els atacs són permanents. Ja des de 1895, en els primers números (143). Per la significació que té la signatura conjunta, destaca especialment la nota de la redacció d'agost de 1897 en què es fa menció a

"La terrible escola modernista qu.ab els colors morats y altres ximplerías.s constitueix (per fortuna) en blanch de las riallas dels qu.en matèria d'art y per a jutjar-lo tenim encare despert y equilibrat l'ententiment" (144).

Tot això al marge de l'aparició aïllada de textos que incorporen alguns dels clixés a la moda. És, però, una aproximació molt tènue i entre sarcasmes (145).

En les altres revistes el to irònic deixa pas a la reprovació moral. Pel que fa a "La Hormiga de Oro", és prou il·lustrador l'article ja mencionat de Sebastià J.

Carner. O l'atac furibund a la poesia moderna des d'una actitud dogmàtica: "*El amor a las nuevas ideas -diuen- el aborrecimiento al classicismo antiguo, han pervertido el buen gusto literario*" (146). A les pàgines de "Lo Pensament Català", en la mateixa línia, destaca un article sobre els Jocs Florals i la poesia modernista en el qual es presenta el certamen com a taula de salvació per als grups de joves modernistes que, al marge de la tradició i la religió, han caigut en el pecat de la confusió entre modernitat i immoralitat (147). A "L'Atlàntida", en canvi, s'observa d'entrada una major obertura, la qual es concreta en la nota de la redacció al començament de la segona etapa, quan la revista perd part de la seva agressivitat reaccionària:

"En las columnas de nostre setmanari hi tindran favorable acollida tots quans al conreu de l'art y las lletras se dedican, des-entenent-nos de tota preocupació d'escola, per entèndrer que tant en los folgats motllos del modernisme, com en los preceptes ficsos y concrets dels clàssichs, pot formar-s'hi plena de color y vida la idea estética" (148).

Ràpidament, però, es retorna a la típica argumentació catòlica, centrada en la delimitació de diversos conceptes de Modernisme entre els quals només se n'accepta un: el que prescindeix del component decadentista i és capaç d'assumir moralitat i modernitat (149).

Des de llocs diferents, doncs, convergeixen fins a Carner una sèrie de plantejaments semblants entre si a partir dels quals és difícil acceptar canvis gaire innovadors. La seva primera posició respecte al tema s'explica per la influència directa d'aquest context. Novament l'ambient familiar o dels cercles en els quals es mou i l'orientació religiosa de base torrasibagesiana. No obstant això, la posició de "L'Aureneta" és menys

ideològica i més popular i aquest fet incideix força en la presa personal de postura. Tots els textos de Carner sobre el tema apareixen a "L'Aureneta" i queden en la línia de la revista que els acull. S'hi entreveu la teorització del seu pare o de Torras i Bages, però la forma com s'expressa és la pròpia del setmanari, amb el sarcasme i l'humor com a trets més definidors.

Els seus textos literaris antimodernistes són sempre paròdics. Per una banda, el poema Parla desequilibrada i neuròtica, ridiculització del sonet com a forma excessivament pulcra i contrària a la concepció estètica romàntica de la poesia inspirada en l'observació directa de la natura. S'hi exposen els consells que dona al poeta un home "que s deixa ls cabells llarchs y fuma ab pipa". Consells inintel·ligibles que es queden en la inconcreció de suggestions i vaguetats o en jocs d'adjectius i colors cara a proporcionar majors sensacions ("llamenques planures celísties groc-blavenques"). Tot estrafet del simbolisme i el decadentisme, farcit de signes d'interrogació i sense significat lògic aparent. De les diverses paròdies aquesta és potser la més reeixida i l'única que no s'amaga darrera d'un pseudònim:

"Ahont vas, esvahit? No veus les planes
Esblaimades de calda? Les llamenques
Planures celísties groc-blavenques
No són revers de lo que tu demanes?
L'astre adofat ab xafegor tu manes?
O son curs devingut potser ne trenques?
O blanques aspres tornes en negrenques?
Les enfosquides demiclares granes?
Ab eix mateix llenguatge, que m'enpipa.
Això va dir-me antes d'ahir un home
Que s deixa ls cabells llarchs, y fuma ab pipa,
Veyent que me n'anava de la sala.
Y entre mi vàreig dir: O està de broma
(Que no ho crech pas) o està tocat de l'ala!"

(150)

En les altres el cap de turc és Maeterlinck, el model

poètic modernista per excel·lència durant els anys noranta. Indirectament a Poesies modernistes. L'esblaimament d'en Gerard Gefferin dels Geffebinons, que, tot i el títol, no és més que la descripció del congriament d'una tempesta:

"Lo cel ple de calitja
S'és esblaimat
.....
I els núvols pújan
Brillants y rojos:
Sobre ls crojos
Sots, lo formigat...
I com més va
Mes esblaimat
Està enfadat
i diu ¡carat!
.....
I puja! I puja!
I els de Sanahuja
S'amaguen sots la pluja."

I directament a Poesies Modernistes Maeterlinkianes (1897), que inclou quatre composicions. La burla és contra el Maeterlinck de Quinze chansons i Les serres chaudes. Són poemes molt curts, que recreen els temes i l'estil propis de la suggestió simbolista: repetició de rimes sonores, frases breus, versos tallats i curts, trencament d'una possible divisió d'estrofes mitjançant espais en blanc injustificats entre versos, molts punts suspensius, admiracions i repeticions de paraules i sons al marge de les rimes:

"Ja ha cai-gut el llamp
El tro butzina
I va cai-ent la pluja...
Cai-ent. Cai-ent."

O la mofa de la sonoritat francesa mitjançant l'acumulació de paraules acabades en *a*. El tema, òbviament, el de la mort. I, per extensió, el dolor (el de l'infant que demana caritat i no recull res a L. Noi), la truculència (la de la natura indomable a L. Llampech) i la noia pura

i malatissa a L'Aplech:

III

L'APLECH
(Fragment)

".....
..... -Enjogasade
Va, Rose, la pubille
-Oh!- És bonique!
.....
-Diu qu'es casa am el Jep?
-Aixís o diuen
.....
Palidès cubreix son rostre.
-Ermitana correu... que la pubille.
-Què ha tingut?
.....
Morte pobrete." (151)

Entre els textos teòrics hi ha, en primer lloc, dos articles d'atac als esforços de normativització lingüística de "L'Avenç" signats amb el pseudònim d'"Enrich": Gramàtica catalana. La cedilla (1896), sobre l'ús de la ce trencada en documents medievals, i Gramàtica catalana. Confusió (1897), sobre el guirigall normatiu i les propostes -considerades inacceptables- de la campanya lingüística dels modernistes. Tant en l'un com en l'altre es barregen dues actituds: les ganes del nen precoç de fer-se el savi i l'afany crític contra aquells que des d'una excessiva modernització no s'han preocupat de "fer renéixer l'idioma pur de nostres antepassats". El fet cert és que les reflexions gramaticals de Carner tenen poc fonament científic. La conclusió sobre l'ús de la ce trencada, per molta pseudo-erudició a partir de textos medievals que hi hagi, és simplement que

"l'ús de la cedilla quedà casi complertament estingit en els començaments del segle XIX, però ab el renaixement de la llengua catalana ha vingut, no l'ús, l'abús de la cedilla (...). La cedilla ben empleada, ens agrada, però no fent-ne l'empleo ecsajerat

que se'n fa."

Com si fos una qüestió de gustos. Al darrera hi ha la defensa d'una tradició vuitcentista que no accepta cap símptoma de modernitat, per poc radical que sigui. Des d'aquesta perspectiva els de "L'Avenç" no poden aportar res de bo perquè *"han vingut no per la renaixença sinó per la innovació"*, cosa que els descarta automàticament.

On Carner exposa millor la seva visió del moviment és en l'article Què és lo modernisme (1897) (152). Ja hem vist la semblança amb el del seu pare. Des del títol fins a referències puntuals, passant per la distinció de diversos tipus de modernisme d'entre els quals n'hi ha d'acceptables i d'inacceptables. A "L'Aureneta", tal i com és propi de la revista, evita la reflexió moral directa, que a "La Hormiga de Oro" el pare havia volgut deixar en primer terme. Tampoc no recorre al to satíric dels altres textos, inclosos els gramaticals. Es proposa

"dir quatre paraulas sobre l cacarejat modernisme perquè ls nostres lectors púgan formar-se cabal judici de quins són sos principis y quinas sas aspiracions."

Novament propòsit ambicions i afany de lluïment. També ell cau en una simple associació de Modernisme a modernitat a l'hora de justificar fins a quin punt és admissible. Des d'aquesta premissa arriba a la definició d'un "*Modernisme racional*" el qual, tot i que no entra gaire en detalls, coincideix amb el que hi ha darrera de la defensa dels germans Llimona per part de Sebastià J. Carner: una estètica "*sense apassionaments*", que no renunciï a la tradició clàssica ("*el modernisme ben entès se nota per exemple en els preciosos cuadros de Miquel Àngel*") i que es regeixi pel principi d'una simplicitat que negui el detallisme naturalista, però que no caigui en l'exageració:

"Si el modernisme s concretés a aquell principi de que «el que s pot fer ab una sola pinzellada no s'ha de fer ab duas» nosaltres seríam els primers en celebrar-lo."

No hi ha cap incís moral -només un inapreciable matís quan diu que "*tots els extrems són viciosos*"-, però es frena qualsevol innovació que s'allunyi de les arrels tradicionals del XIX, que són les úniques vàlides. Les tendències radicals i apassionades del moviment prescindeixen d'aquestes arrels, per la qual cosa cal evitar que puguin acabar d'imposar-se. Tot plegat, una visió gens original i ben fidel a les fonts de partida (153).

A la vista de l'anàlisi del període, es corrobora que en els anys noranta no s'inicia encara l'evolució que conduirà fins al Carner madur. Ho confirma un bon nombre de variables, que totes poc o molt s'alteren en iniciar-se entre 1901 i 1902 el procés de modernització: la manca d'una selecció estètica adequada, les influències rebudes (especialment Verdaguer i Guimerà), la tria de models (154), la inexistència d'activitat de grup, la presència d'un ideari no prou ben fixat i molt influït per l'ambient, la participació en revistes literàries populars, la fidelitat a uns pressupòsits de base romàntica que condicionen la concepció de l'art i l'artista, la identificació -sense ànsia de renovació- amb el moviment de Renaixença, el lligam indestriable entre art i moral amb la permanent moralització que comporta, la inexistència de trets obertament modernistes, la declaració de principis antimodernista, el rebuig del sonet i el tractament vuitcentista del folklore o el costumisme.

Hi ha alguns altres trets puntuals que podrien fer pensar en el Carner futur (155). En primer lloc, el tema

del carpe diem. Concretament a propòsit de Caminant del recull Boscatanas, presentat als jocs del 1900:

*"Y la natura envejosa
deya veyent-nos passà:
-és lo goig que dura un dia
la joventut que se'n va."
(vs.9-12) (156)*

El tema reapareix en poemes de 1901 del tipus Cullim flors, arriba fins a Els fruits saborosos i esdevé a partir d'aquí un dels predilectes de la seva lírica. Malgrat tot, tant el 1900 com el 1901 -i també el 1906- no passa de ser un tòpic literari. En tot cas, no pot ser vist com a símptoma de modernitat. Igualment succeeix amb la visió de la infantesa com a paradís perdut, una altra de les constants de la poesia posterior, que ja apareix ara en poemes com Miriam (1900):

*"Lloremos ante su altar
nuestras culpas y roguémosla
que nos vuelva a aquella edad
dichosa de la inocencia
en que la vimos tan pura,
en que la vimos tan bella"
(vs.59-64)*

o Quant seré gran (1900), on es reflexiona ingènuament sobre el desig de l'infant de ser adult i el de l'adult de retornar a la infantesa:

*"Y recordant aquells dias
qu. a mi. m semblàvan de dol,
y enclouhen mas alegrias
y mas breus horas de sol,
no trovo tanta ventura
com avans, en l'esser gran.
Are dich ab amargura:
-Qui pogués tornà a sé infant!-"
(vs.53-60).*

La voluntat de cenyir-se a un tòpic continua essent evident. I més si tenim en compte que qui escriu tot això en el fons és un infant. Són temes recurrents propis de la tradició, que no s'han de sobrevalorar.