

tapaboques. Amb un contrast i distanciament suficients com perquè el tòpic decadentista -sense necessitat d'arribar a la paròdia- quedi desmuntat i integrat com un element més de la caracterització humorística i amable que l'autor vol fer de la ciutat. Allò que evidencia, en tot cas, és el virtuosisme i la capacitat per saber inserir qualsevol registre formal en el seu món poètic artíficiós:

*"El fret negre de Girona,
el fret negre vull cantar,
quan el flam ho veu tan negre
que s'espanta de cremar;
quan dels nassos tremolosos
en surt un vapor humit;
quan ningú.s diu cap paraula,
quan tothom se fica al llit.*

*El fret negre de Girona
que és el fret més despietat,
que fins mata les herbetes
que hi ha avora del teulat.*

*El fret negre de Girona
el fret llarch, el fret ombriu,
dels carrers que regalíman,
de la boyra sobre.l riu.*

*Llavors que petites vides
se van arraulint de po;
que.l sol se pon cade tarde
morat com un panelló;
que en els ayres silenciosos
són tan grans les humitats
que.ls murs poch a poch s'esborran
y els llumets sèmbtan mullats.*

*Llavors que.ls poch que tranzítan
camínan sols i corrents,
y dintre del tapabocas
se'ls hi sent petar les dents.*

*Y són molt petits y tristos,
y arraulits a la paret;
y cad.un és negre, negre
negre, negre, com el fret."*

és el mateix que succeeix amb A la Mare de Déu de la Bona Mort, un dels poemes premiats en el certamen gironí de 1905, que manté el mateix to elegant, distanciat, irònic

i amable:

*"Sota el fret, la nit, la por qu. amenassen
els hòmens se'n van a l'eterna sort.
Esteu en finestra y els guayteu com passen
oh Mare de Déu de la Bona Mort!"*

és cert que de la publicació del poema a la de l'article hi va un any de diferència. Hi ha un altre article, però, titulat Les voltes, signat igualment amb el pseudònim i escrit només una setmana abans que Evocació mortuòria, que complementa la interpretació. S'hi descriu l'ambient durant la fira de Sant Narcís sota les voltes de la Rambla de Girona, vista com una mena de passeig de Gràcia local amb la diferència que les noies que s'hi passegen hom pot trobar-se-les al cap del dia unes cinc-cents vegades. D'aquí la "*temible fama nupciadora*" de l'indret i "*aquesta insistent pesadilla de donar voltes per les voltes tantes voltes*" (436). En el poema, el distanciament ve donat pel contrast ridiculitzador entre l'evocació mortuòria i la realitat quotidiana. Ara, els tòpics decadentistes desapareixen, però implícitament es manté la idea de la mort, plantejada des d'una altra perspectiva: la "Girona-la-morta" passa a ser la Girona provinciana, tan morta com l'altra: la de l'avorriment, la de la monotonia de trobar sempre la mateixa gent al carrer, la qual s'expressa amb la repetició tediosa, tant per la idea com per la forma, del donar voltes per les voltes tantes voltes, frase amb què s'acaba l'escrit. Darrera d'aquesta nova visió sí que s'entreu el tractament irònic i la brometa dirigida als amics gironins que l'acullen durant les estades que donen origen a tots aquests textos. Una burla suau que no eximeix que Carner, quan s'ho proposa, tracti seriosament, i lluny de qualsevol regust decadent, sobre la revitalització cultural de les comarques catalanes (437).

Com s'ha d'interpretar, doncs, un text tan prototípic del decadentisme com Evocació mortuòria i la col.laboració de l'autor en la trasllació a Girona de la Bruges de Rodenbach? En primer lloc, com un exercici estilístic que demostra la capacitat de Carner de treballar amb qualsevol registre i amb resultats òptims. Sense prejudicis, perquè no té pas necessitat d'identificar-se amb el contingut filosòfic que s'hi amaga (438). Però, en segon lloc, també com a ironia subjacent per tal de riure's benignament dels seus amics gironins tot titllant-los de provincians. És el to per al qual generalment es val del pseudònim. Ironia a partir d'una identificació entre la Girona morta i la Girona avorrida, que amb la simple lectura d'Evocació mortuòria un lector corrent no pot endevinar de cap manera, però sí el cercle d'amistats íntimes del poeta, amb els gironins inclosos. És un hermetisme del qual els redactors de "Catalunya" es valen sovint. De la correspondència es dedueix que la identificació irònica entre les dues Girones és motiu freqüent de brometes. Brometes dirigides a una gent que, no ho oblidem, quan decideixen fer una revista no se'ls acut altra cosa que anomenar-la "Vida". Valgui com a exemple la carta d'Emili Vallès a Rafael Masó escrita des de Barcelona el dia 7 de març de 1905, en què parla dels "mortals" gironins i del seu ensopiment permanent:

"Oh felissos mortals! qui passeu lluny d'aquesta urb intranquilla les festes ensopides de la descomunament bèstia «Gatzara contínua». Jo vos envejo."

O la del tres de novembre de 1908 en què, també amb les fires de Sant Narcís pel mig, parla d'"el viure provinçia" i li comunica que:

"No sabs ab quin gust hauria tornat en guany a saborejar els deliciosos encants d'aquexa città morta qui vuit dies l'any

s'esforça en aparèixer viva" (439).

No és menys cert que, bromes a part, el que realment aconseguixen, almenys Carner, és col.laborar en la gestació del mite. A més que el tema del provincianisme és un altre dels tòpics de la literatura decadentista, especialment dels belgues que, com Rodenbach, s'emmira-llen en París. Carner se'n val sovint en els seus sonets -el tedi, la vida provinciana, la manca d'activitat del diumenge-, però no amb el pessimisme dels belgues, sinó amb la voluntat d'embelliment de la realitat a través de la poesia. En el fons cal veure-hi, doncs, la utilització original del material a l'abast. Tot, és clar, des de 1905, que és quan es deixa de banda el ruralisme idíl·lic de partida i quan, per tant, és possible burlar-se del provincianisme. No hi ha pas cap referència a la Girona decadent anterior a aquestes dates.

OLOT COM A MODEL DE TRADICIÓ

Cara a l'expansió de les idees del grup, Olot és menys productiu que Mallorca o Girona (440). Això no obstant, hi ha algunes semblances (com l'existència d'intermediaris) i alguns aspectes específics a valorar (com l'aprofitament d'una imatge de la ciutat ja existent). Les causes que justifiquen l'interès per la zona són tres: l'amistat amb determinada gent, el fet que la ciutat pugui ser reivindicada com a model secular de tradició conservadora i la utilització que es pot fer de persones o tendències artístiques estretament vinculades a la vila (Marià Vayreda o l'escola pictòrica).

En primer lloc, els contactes personals i l'amistat. En diversos moments, també ara en especial a les pàgines de "Catalunya", s'insinua una relació força estreta amb olotins com Celestí Devesa, Esteve Dorca i, sobretot, Josep Gassiot. Un dels poemes de Carner a la revista, després inclòs a Primer llibre de sonets, està dedicat "a les garibaldines prodigiosament multicolors qu.expèn mon amich Esteve Dorca, d'Olot". Al darrera d'una dedicatòria així per força ha d'haver-hi una mínima avinença que faci entenedora la broma. Celestí Devesa, persona prou influent en la cultura local del moment, és el corresponsal de "Catalunya" a Olot i hi publica alguna vegada.

Qui realment fa funcions d'intermediari és Josep Gassiot i Magret, el qual es mou a Olot en uns ambients propers als del grup carnerià abans de 1903: forma part de la Congregació Mariana olotina, es preocupa per la premsa catòlica (441) i milita activament a la Unió Catalanista, per la qual cosa col.labora força a la premsa catalanista (especialment a "Sanch Nova" i "El Monta-

nyench") i és protagonista d'alguna polèmica política. Les seves idees i actuació pública són semblants a les que paral·lelament propugna Emili Vallès des de Barcelona, amb les Bases de Manresa com a fonament i La tradició catalana de Torras i Bages com a manual (442). Amb els anys, la seva evolució també és paral·lela a la dels components del grup carnerià: aproximació a la Lliga Regionalista i participació en plataformes tan compromeses com "La Catalunya" (443).

Els orígens de l'amistat amb Carner cal cercar-los a la universitat (tots dos estudien dret i són del mateix curs), a la Congregació Mariana de Barcelona (n'és membre entre 1901 i 1904) i en els Jocs Florals d'Olot de 1901 (Carner hi guanya la primera flor natural, Bofill un accèssit i Gassiot és el secretari del consistori). El 1904 ja han intimat suficientment -el 1903 fins i tot coincideixen en una estada a Madrid- com perquè Carner li dediqui l'Idil·li dels nyanyos (444), li obri les portes de "Catalunya" -també a altres olotins com Josep Berga i Boada i Celestí Devesa- i des de la mateixa revista el faci blanc de les seves bromes característiques, reservades als companys més propers. Concretament en l'article L'incomparable Joseph Gassiot, en què se'l presenta com a ànima cristiana i model de persona i es contenen diversos fets de la seva vida, amb detalls tan transcendents com l'estil particular amb què menja els plats de sopes o la mena d'anècdotes que explica quan viatja amb tren:

"SEMBLANSA PSICOLÒGICA. En Joseph Gassiot, fill d'Olot, és superior a un bell poema. La seua ànima és cristiana com el verd dels re-cons cristians d'Olot que pinta En Joan Llimona. En Joseph Gassiot és inefablement cristià y català. Menja les sopes ab veneració, respectant la llur santedat. Va ab el cap jup oferint-se honradament a les contrarietats de la vida. S'atropella ell mateix al dir les

coses, y és qu. apenes comensa a dir una cosa bona se n'hi acut un altre de millor, y la vol dir desseguida" (445).

Aquestes relacions amistoses són les que fan que "El Montanyench" concedeixi especial importància a l'aparició de "Catalunya" (446) i que la revista carneriana doni informació sobre la premsa catalanista olotina. Premsa en la qual Carner i Vallès col·laboren directament. El primer amb el poema Fajolar a "El Montanyench", descripció del paisatge olotí dedicada "a l'amich Celestí Devesa", i amb un article sobre la mort de Vayreda (a més de la lògica reproducció en diverses publicacions de les flors naturals respectives) i el segon amb un article polític a "Sanch Nova" (447). A Carner, a més, sempre se'l reclama per als números extraordinaris, senyal que els èxits en els Jocs Florals li atorguen un cert prestigi local, del qual s'aprofita: "ell es per vosaltres [olotins] com una cosa pròpia", diu Leandre Montagut en ressenyar Els fruits saborosos (448). No s'ha d'oblidar tampoc que Jaume Bofill és fill d'Olot. Per circumstàncies casuals i sense que influeixi gens en els contactes, però "Catalunya" no s'està de remarcar-ho (449). D'altra banda, Rafael Masó i la gent de "Vida" ajuden a mantenir viu el caliu de la relació, ja sigui a través de la pròpia revista, dels certàmens literaris respectius o, com en el cas de Masó, mitjançant la col·laboració a "El Deber".

La segona causa de l'interès del grup per Olot és el fet que la ciutat pugui ser reivindicada com a model de tradició autòctona local lligada al conservadorisme. Fins i tot per als gironins. "Olotisem-se", afirma Rafael Masó en un dels seus articles a "El Deber", aprofitant una expressió de mossèn Viver:

"Olotisem-se! Això és: tornem com els

d'Olot. (...) Som nosaltres, som els fills de la boira de l'Onyar, els rovellats d'ossos, els qu'hem de encantar-nos am vostres colors, ab vostres molt clares fonts, am vostres tan manyagues rieres, que fins les herbes s'aboquen als seus marges.

Tornem com els d'Olot heu dit tot volguèn dir: axís serem coratjosos, serem valents, serem victoriosos! Jo tambéestic am vós. Tornem com els d'Olot! dic, emprò vull dir: fem-se sencills!" (450).

Per això és un lloc apte per potenciar-hi jocs florals locals i reivindicar-ne el folklore. En el monogràfic de "Catalunya" sobre aquest segon tema, que recull material divers però amb especial atenció a les zones d'expansió del grup, ja s'inclouen mostres de literatura popular olotina editades per Gumersinda Mata i Cels Gomis (451).

El punt àlgid de la reivindicació és el número monogràfic de finals de 1904 dedicat als Jocs Florals locals d'aquell any i titulat "*Neus y fajols d'Olot*". D'una banda, s'hi observa l'especial interès que els redactors demostren tenir pel certamen com a via principal per a l'expansió, cosa que Carner s'encarrega de convertir en realitat amb els premis constants i amb la influència que exerceix en l'organització (452). De l'altra, es fixa una determinada imatge de la tradició olotina que és precisament la que fa que sigui considerada modèlica. És l'objectiu prioritari a l'hora de concebre el número. Els Jocs en són l'excusa i ni l'acte en si ni els poetes guanyadors -Carner i Bofill a part- no n'ostenten el protagonisme. Només cal veure la selecció de temes, tots ells girant al voltant d'aquesta imatge de conservadorisme que es vol donar: articles glossant la figura d'algun patrici olotí, com el de Ramon Bolós sobre Estanislau Vayreda i Vila; elogis a la ciutat amb els corresponents tòpics jocflorèscos, com el de Francesc

Albó i Martí; noves mostres de folklore; estudis sobre Marià Vayreda i l'escola pictòrica, que ajuden a equiparar la ciutat a un determinat clixé intel·lectual; efemèrides de la història local; edició de documents demostratius del conservadorisme històric, com la carta de recolzament tramesa pels vilatans a Ferran VII després de les Corts de Cadis, publicada amb el títol genèric d'Qlot absolutista; textos literaris d'escriptors locals afins com Celestí Devesa, i Josep Berga i Boada o dels pròcers de la Renaixença olotina, com Pau Estorch i Siqués, de qui es publica una Descripció d'Olot; i documents enaltidors de la tradició catòlica, com les cartes "*piadosament conservades*" que el beat Josep Oriol va enviar a una devota local del s.XVIII. A més de l'article de Carner dedicat a Gassiot i el seu sonet a les garibaldines d'Esteve Dorca (453).

El darrer motiu de la predilecció és la utilització de persones o tendències artístiques estretament vinculades a la vila i properes als seus interessos estètics. Hi ha dos exemples ben clars, ja remarcats en l'enumeració de temes del número monogràfic: Marià Vayreda, que és vist com a model literari anterior al Modernisme (454) i l'escola pictòrica. La valoració de l'escola pictòrica és un altre exemple de com es pot fer valer una determinada concepció de l'art -sobretot quan arrossega un determinat contingut ideològic- per tal d'oposar-lo a aquelles tendències modernistes difícilment digeribles. Són els mateixos motius que expliquen l'aproximació del grup al Cercle Artístic de Sant Lluç. De fet, els membres destacats de l'escola olotina en són socis actius: els germans Vayreda, Josep Berga i Boada, Iu Pascual, etc. Els seus plantejaments s'acosten a l'ideari de "Catalunya", ja sigui pel tractament que es dona al paisatge local o pel

críistianisme que inspiren algunes obres de Joaquim Vayreda, pintor per a ells exemplar. En aquest sentit, és significatiu l'article de Joan Llimona -l'altre gran model i una de les persones que més ajuden a posar Olot de moda, fins i tot a l'hora d'estiuejar- sobre la pintura de Vayreda que s'inclou en el monogràfic de "Catalunya" i que és escrit -l'autor ho remarca- per encàrrec explícit del director. A més, és un text d'una claredat meridiana. Allò que es destaca de la seva pintura és precisament la connexió amb la tradició. Per això quan l'artista viatja a París -diu Llimona- no pinta amb obsessió parisenca sinó olotina:

"En Vayreda no s'va moure mai de casa com vulgarment se diu; no hi ha dubte que la Visió d'en Corot en un viatge que féu a París sols d'escapada l'impresionà molt i l'acabà de refermar en la seva visió simple (...); però a pesar d'aquesta impressió no dexà d'ésser molt personal puig los seus quadros vistos ab simplicitat sont no visions parisenques sinó ben olotines" (455).

Carner, que en parlar de Gassiot ja al·ludeix als racons cristians que pinta Joan Llimona durant les seves estades, afegeix el nom de Iu Pascual a la llista de pintors modelics propers a l'escola. I hi trava una amistat que l'aproxima tant al grup que no pot escapar-se de les bromes ni dels elogis. Se l'engloba en la llista de col·laboradors artístics per a la tercera etapa de "Catalunya", protagonitza notes d'actualitat amb motiu d'exposicions -en una d'elles Carner ofereix un poema a "El candor melangiós de N'Yu Pascual, qui ha portat inefables recorts a la claror vulgar (de nata, tortell y missa de dotze) que hi ha a Can Parés"- i fins i tot es converteix en assessor a l'hora de planificar noves activitats per a 1906 (456). Si més no, és una mostra més de connivència entre els poetes del grup i els pintors de Sant Lluç.

A MANERA D'APÈNDIX: ELS VIATGES A MADRID I LA RELACIÓ AMB ELS ESCRITORS CASTELLANS

Mentre és director de "Catalunya", Josep Carner realitza els seus dos primers viatges a la capital de l'estat: un el juny de 1903 i l'altre el setembre de 1904. No es pot pas dir que Madrid sigui una altra de les zones d'influència del grup, però sí que s'hi poden resseguir un seguit d'activitats a valorar. Segons sembla, la raó fonamental dels desplaçaments cal cercar-la en la culminació dels estudis de Dret i Filosofia i Lletres, per la qual cosa demana algunes recomanacions a amics influents (457). S'intueix entre línies que també hi ha voluntat de cercar possibles col·laboradors per a "Catalunya". Així es desprèn de la nota de la revista en què s'informa del primer desplaçament:

"A MADRID. Fa uns quants dies qu'és a Madrid nostre redactor en cap en J. Carner per a la solució d'assumptos de caràcter privat. Ab tot, podem anticipar als nostres llegidors, que aquest viatge no serà del tot infructuós per a la revista. Lo temps ho dirà" (458).

El seu lloc d'estada predilecte -en part a causa de dels estudis és l'Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, des d'on escriu moltes de les cartes i estableix les coneixences. El seu principal intermediari a la capital torna a ser Josep Gassiot, que ja hi és el 1902, també per qüestió d'estudis (459). La tesi doctoral sobre Arniches l'obliga a anar sovint al teatre i especialment a les representacions de sarsuela. La carta a Bofill, i per extensió als companys de "Catalunya", de 12 de juny de 1903 és un bon resum dels seus moviments:

"Missatge tramès per Micer Joseph Carner als malhaurats Emili Vallès, Jaume Bofill, Jaume Llongueras, idealistas autàrquichs, mi-

sionistas clericals, habitants d'una regió atrassada y antropocèntrica.

Amichs:

Sabreu com a Madrid fan una sarsuela. O millor dit, ne fan moltes de sarsuelas. Una d'ellas és El terrible Pérez, y en el tercer quadro, surt un cafè a hont concurrents xafegosos y concurrentas frescals càntan, picant els vasos ab las culleretas:

El amor es un gorrión
guiri, guiri-guiri, guiri,
que vuela sin cesar
guiri, guiri-guiri, guiri, etc. etc.

Ay! Són moltes las cosas transitòrias!

guiri, guiri-guiri, guiri!

Quan llunyans me sèmblan aquells temps del «Catalunya»! Recordo vagament un mosso brut, un bussó blau y uns noys ab mochs que sortían d'estudi.

Déu meu! M'he examinat de Filosofia del Dret, d'Història del Dret Internacional! He vist la Domus als Hugonotes, Los señoritos (R. Carrión), Pepita Reyes (germans Quintero), El Patio. He allargat la mà al bon Velásquez (ab una s, y no z al mitj; gasto ortografia francesa). He rebut cartas de l'impertèrrit Clavellet, d'en G. Martorell (digueu-li que ja faré lo que m demana), fins del simpàtic secretari d'"Art Verge", Lo Mestre qui m diu que passa.l temps jugant ab las cosinetas en un bosc; he sabut la mort de la deliciosa e inoblidable Adelina Mestre, q. a. c. s.; m'he tractat ab literats, ab diputats, ab jesuïtas, ab enginyers andalusos que m'envían postals sicalípticas, ab anticlericals d'Oran, ab ateneïstas y periodistas; he traduït una cansó de Maeterlinck, qu.us envió; he causat general estupefacció ab mon vestit de vellut; he escrit una oda al Vert, dugas impresions místicas, moltes cartas; he vist al Rey y a la Loreto Prado (La nieta de su abuelo, La coleta del maestro); he llegit tot el teatre dels germans Quintero (unas trenta obras), he anat a Apolo a veure una sirena maliciosa y deliciosa, qu.és la que canta uns versos que vaig enviar a n'en Vallès, y aquí va un altre couplet per en Bofill (...)

He anat a veure Zaconni. Y, lo qu.és més important, m'he convensut de que las madri-

lenyas són... dignas de ser perdonadas en las Vespras Sicilianas del catalanisme, mentres que ls homes no mereixen perdó; que l'examen és atentatori a la llibertat, a l'igualtat y a la fraternitat, y per lo tant clerical y reaccionari, y que lo millor que podem fer ab «Catalunya» és posar-hi dibuixos de Méndez Bringa y cròniques de Kasabal (...)" (460).

Les repercussions d'aquests viatges no són excessives i els contactes sembla ser que no es prodiguen amb escreix. Ell mateix ho resumeix a Cante jondo, poema burlesc signat com a "Pepe Carnérez" que tramet a Serra i Pagès el 1903 just després de la tornada. Una altra mostra d'utilització de qualsevol registre literari, fins i tot el del flamenc:

"Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaay
Ay Madrid de mis entrañas
que mala memoria tengo!
que mala memoria tengo
ay Madrid de mis entrañas!
que mala memoria tengo!
Ay Madrid de mis entrañas
ay Madrid de mis entrañas
que mala memoria tengo!
ay Madrid de mis entrañas
sí te he visto no me acuerdo!"

Les úniques conseqüències aprofitables són els vincles establerts amb els redactors de "la notable revista madrilenya «Helios»" (461); alguns textos publicats a la premsa madrilenya, concretament a "El Globo" i a "Helios" mateix (462); la promoció del Llibre dels poetas en determinats cercles (463); i la consecució d'alguna col·laboració per a "Catalunya" de gent prestigiosa com Juan Valera (464). Intentos que fracassen en el cas d'Unamuno, la qual cosa provoca en el futur una relació força equívoca entre Carner i el rector de Salamanca, la qual a les pàgines de "Catalunya" arriba fins a l'insult en postil·lar que reproduïxen un article seu "com esclatant exemple de la imbècil pedanteria de gorguera de D. M.

Unamuno" (465).

Més que per rendibilitat en el terreny literari, les estades són importants per observar l'opinió negativa que Carner es forma d'una ciutat com Madrid i, en general, de la literatura castellana més "oficial". Si més no, és l'opinió que transllueix, i amb insistència, just després dels dos desplaçaments i abans del tercer. Ja durant la primera visita remet una carta a Serra i Pagès des de la "*munió de cases ab teulas qu. ha nom Madrid*". I anys més tard, en carta a Unamuno datada cap a 1912, moment en què s'entrevéu una millor avinença, li resumeix l'efecte negatiu que la capital li ha produït:

"¡Cuánto quisiera comunicarme con V. de viva voz, hablarle de esa Salamanca que por V. vuelve a ser heroica! Yo desconozco las cosas genuinas de Castilla; sólo he estado en Madrid, y Madrid lastimó mi sentido moral, de modo que si no temiese que mi calidad de catalán me hiciese sospechoso de enemistad, asentiría vivamente al juicio que V. forma de aquellos singulares parajes."

Les primeres diatribes sèries -l'article Un "loco" del siglo XVII de 1902 n'és un precedent- són les de "Catalunya". Ja sigui mitjançant la ironia amb què s'informa de la primera estada com en el seguit de referències crítiques des de finals de 1904, que comencen amb la publicació en el número de novembre-desembre de La idea de pàtria segons les autoritats castellanes, treball de Francesc Maspons i Anglasesell en què es vol fer veure que els castellans són incapaços d'entendre el significat que el mot té per als catalans; continuen amb la rebentada del teatre de Manuel Dicenta, perquè "*deixant de banda l'escàs valor artístich que té*", cosa que no es posa en qüestió, "*era imposible que pogués oferir interès per a nosaltres, fins estant bé, ja que és completament exòtich a Catalunya (per molts anys) el golfo madrileny,*

genuí de la vila de los pájaros fritos" (466); i culminen amb la reacció contra Echegaray per la concessió ex aequo del Nobel de literatura de 1905, premi que, segons sembla, Mistral havia de compartir amb Guimerà. Reacció que encara és més fulminant a les pàgines de "La Hormiga de Oro", on convergeixen la crítica pel simple fet de ser madrileny amb la que provoca la manca de qualitat moral i literària del seu teatre:

"Echegaray, el D. José Echegaray de nuestros pecados, como podríamos decir de una manera vulgar y profunda a la vez, es un soberbio ejemplo de todas las flaquezas y de todas las presunciones españolas.

Echegaray reúne todas las miserias que nos han conducido a la perdición: la deplorable facilidad, la pasión por las oquedades sonoras, el romanticismo a lo bachiller incipiente, el mal llamado idealismo que tanto falsea y entristece la vida y trata de disfrazar el desencadenamiento de la sensualidad.

Los sesenta dramas de Echegaray son de una nulidad perniciosa porque halagan lo malo y lo estúpido que hay en nosotros; constituyen un monumento a nuestras desviaciones y a nuestras enfermedades; a la vanidad, último sedimento de un heroísmo antiguo; al sentimentalismo fofo originado por haberse descompuesto en nosotros el ideal cristiano.

A ese hombre a quien los literatos llaman matemático excelso y los matemáticos dramaturgo genial, porque nadie quiere cargar con el mochuelo; a ese hombre que es nuestro Inri y nuestra confusión ante el mundo civilizado; a ese autor ridículo, versificador pedestre, constructor de dramas falsos, insubstanciales y soporíferos, hijo del gongorismo y de todos los delirios de la decadencia, se le pone al lado de Mistral, se le ofrecen entusiastas homenajes y se le glorifica como a un ídolo en insensatas mojigancas" (467).

El juliol de 1905 Carner inicia a "La Veu de Catalunya" una sèrie d'articles, que s'allarga fins a desembre de 1906 en què es planteja directament o indirecta la

"fatal influència madrilenya" (468). Així, a Una penya d'aborrits, el més representatiu, es riu del tret que considera definidor de la manera de ser de Madrid com a ciutat: el provincianisme. Per això, en un poema afegit al text, i que sens dubte cal atribuir-li, arriba a la conclusió que Madrid no és altra cosa que "un badall immens, ple de saliva":

"Ab un aire cansat y ab un ritme ensopit,
jo vull cantà aquell gran malhumor de Madrid;
aquellas donas brutas, petites y pintadas,
ab els monyos humits encastats al clatell
las horas al café mesquinas y enteladas
els xuflers, els neulers, las murgas, l'aire vell
de sarsuela que plora quan mor la tarda clara;
unas teuladas tristas com a Guadalajara,
els passeigs que ennuègan ab l'oli dels bunyols,
l'eternitat d'aquells carrers que quartelèjan
els dignes funcionaris que parlan y.s passèjan
y duen l'oficina demunt com els cargols;
el gris del calanyés y el fum del caliquenyo
las casas de dispesas y las casas d'empenyo,
cotxes bruts, ab baguls tronats de gent que arriba...
Madrid és un badall immens, ple de saliva." (469)

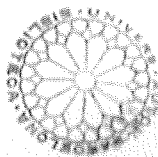
També és cert que el 1905 l'aproximació al catalanisme de la Lliga obliga a la difusió de determinades consignes. Queda clar en aquesta mateixa sèrie d'articles. D'acord amb la idea de civilitat inherent a la teoria política de Prat de la Riba, Barcelona ha de ser el model de ciutat i a Madrid, per força, li toca jugar el paper antimodèlic:

"L'esperit del poble castellà actual revela ésser d'un mediocritat tan llastimosa, que jo cada dia trobo més just aquell article d'en Prat de la Riba Si jo fos Rey... Perquè, sens dubte, la vida de Madrid se va fent provinciana!" (470).

El 1907, ja amb "La Catalunya" al carrer i amb tot el que representa de diàleg amb la cultura castellana i d'exportació dels ideals noucentistes, Carner modera la posició crítica de 1905 i 1906. A la concreció de l'estratègia política, causa fonamental de la moderació, cal

afegir-hi també les repercussions d'un tercer viatge a la capital que en principi té previst que es perllongui des d'octubre de 1907 fins a maig de 1908, però que en realitat s'escurça considerablement. El motiu prioritari és la preparació de les oposicions a una càtedra de literatura d'institut (471). No consta, però, que arribi a presentar-s'hi, i és segur que, com a mínim, a finals de novembre ja torna a ser a Barcelona.

Tot i que algunes de les polèmiques més ferotges, com la que sosté amb Pío Baroja, siguin d'aquest moment i continui el desdeny per la literatura castellana més oficialitzada -"Catalunya està immersa en la lluita intel.lectual contra el monopoli castellà", expressa el mateix 1908 (472)-, ara es detecten uns lligams força més profitosos. Casualment amb aquells mateixos autors castellans que Josep M^a López-Picó o "La Cataluña" veuen amb bons ulls: Federico García Sanchiz, Gregorio Martínez Sierra (amb qui ja s'havia relacionat el 1903 a propòsit d'"Helios"), Enrique Díez-Canedo, etc. Una vegada establerta aquesta connexió, sí que es pot parlar de Madrid com a zona d'expansió, però només cenyida a un sector intel.lectual restringit. En qualsevol cas, sense utilitat per a l'estudi dels orígens del Noucentisme perquè es produeix una vegada ja n'han estat fixades les bases i precisament com a conseqüència de la política cultural i la militància del moment. Només cal veure la lectura que Carner fa de la poesia de Díez-Canedo o de Casa de la primavera de Martínez Sierra (473).



Jaume AULET I AMELA

JOSEP CARNER

I ELS ORIGENS DEL NOUCENTISME

(volum II)

Tesi doctoral dirigida pel Dr. Jordi Castellanos



*Departament de Filologia Catalana
Facultat de Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona
Any 1989*

CONSIDERACIONS GENERALS.
EL MARC TEÒRIC I
LA RESTRICCIÓ DEL CONCEPTE
DE MODERNISME

Si el període 1901-1902 havia estat de transició en l'evolució de la poètica carneriana, 1903 i 1904 signifiquen la concreció definitiva de la via més novedosa apuntada a la tercera part de Llibre dels poetas i en altres composicions coetànies. Ja sense vacil·lacions, amb menys limitacions de caràcter qualitatiu o amb el desterrament final dels elements prehistòrics que encara s'arrossegaven. I, sobretot, amb la selecció a partir dels corrents de la poesia modernista estèticament més afins (parnassianisme i simbolisme) per tal d'amarar d'un classicisme cada cop més assentat aquells trets que presagiaven una major originalitat. S'arriba així a una poètica pròpia emparentada en origen a la dels corrents més formalistes del Modernisme -amb intervenció fins i tot en les polèmiques- i que és, ja sense variacions

estètiques substancials, la que caracteritza els primers anys del Noucentisme, aquells en què Carner i Bofill exerceixen de forma més militant com a poetes exemplars del nou moviment amb obres com Els fruits saborosos o Segon llibre de sonets un i La muntanya d'ametistes l'altre. Tot això encara, però, sense una definitiva clarificació política, que serà la que a partir de 1905 facilitarà el component ideològic necessari i farà possible la reinterpretació d'una estètica -modernista en essència- en funció de l'ideari de la burgesia catalanista conservadora, la qual cosa és imprescindible per parlar de Noucentisme i per marcar les distàncies reals respecte als intents de modernització literària precedents.

D'altra banda, els dos primers anys de "Catalunya" són aquells en què Carner exerceix més clarament un magisteri poètic sobre els seus companys de grup. La poesia de Jaume Bofill i Rafael Masó queda a remolc de la del mestre, cosa que no succeïa en el període anterior, en el qual la producció d'ambdós encara no insinuava els indicis de canvi que s'intuïen en la de Carner, i que no tornarà a succeir posteriorment, quan cadascú anirà trobant el seu propi camí.

L'any 1903 és també el moment en què Josep Carner, des de les pàgines de la seva "Catalunya", llança el terme "*literatura patrícia*" per tal de definir l'abast d'aquesta formulació estètica formalista, artificiosa i classicitzant -per força elitista-, la qual s'enfronta a allò que està cansat de veure en una literatura a l'ús mancada de rigor que vol justificar-se simplement per un fonament vitalista o espontaneïsta:

"Flochs de cotó brut en las rimas, en forma de paraulas impuras y grolleras, a las quals, com als antichs pàrias se deuria alimentar només d'allis fins que morissin. En els assumptos, l'alenada d'ayguardent de la demo-

cràcia en forma de problemes trevalladors (resolts a la manera trevalladora ab filosofia d'arrabal y psicologia de taulell). En la corrent de la vida literària, arrivismes manifestats a cops de punys; desconeixement de las fonts claras de l'idioma; patriotisme gouailleur, cultura de batalla feta amb traduccions baratas, ab arguments contats en revistas! Tot ben planer, ben intel·ligible, al alcans del poble, fugint de tot lo que signifiqüi una sinuositat o un refinament; al contrari, cal sorprendre onomatopeyas ferotjes, cargolaments virils; esborrem el populus; la plebs és més forta; els flochs de cotó brut són borrallons de vitalitat!" (1).

Terme que després aplica sense reserves a obres de fonament modernista -queda clar l'origen estètic de la proposta- com Llibre d'amor de Manuel de Montoliu, Volí- aines d'Emili Guanyavents o Cassius i Helena d'Eusebi Güell, i que només quinze dies després reafirma en el pròleg a Ensaig d'una traducció noble de Molière signada per un "Menandrus" que confessa tenir "*opinions anàlogas a las que mon bon amich Joseph Carner sustentava en son article Literatura patricia*" (2).

"Catalunya" és també la plataforma vehicular dels textos literaris que durant 1903 il·lustren més clarament la concreció estètica final. Ja des de la sèrie Quinta d'arrabal, encara a temps de ser repescada parcialment a Llibre dels poetas. Des d'aquest mateix any la majoria de poemes publicats de forma dispersa són recollits després a Corones (1904) o Primer llibre de sonets (1905), per la qual cosa l'anàlisi s'ha de centrar principalment en aquests dos llibres, especialment el segon (3).

Un dels trets que ajuda més a la contextualització de la poètica carneriana des de 1903 és la presa de posició respecte al Modernisme, la qual cosa comporta la

desaparició del regust romàntic que pogués restar d'anys anteriors. Ara, en tot cas, els pocs elements que en perduren no sorgeixen directament de la ploma de Carner. D'una banda, el to d'alguns dels poemes amorosos incorporats a "Catalunya" (4) i de l'altra el doble monogràfic que hi dedica la mateixa revista (números vint-i-nou i trenta, tots dos amb la denominació genèrica de Romàntichs). Monogràfics, però, que no responen gens a les expectatives del títol o que, si més no, són concebuts a partir d'una idea de romanticisme prou inconcreta com per incloure des de poemes de Llorenç Riber a traduccions de Shakespeare i Maeterlinck (5).

Allò que es desprèn de la producció carneriana, contràriament, és la facècia antiromàntica. Ja sigui amb burles concretes dirigides a Bécquer o Víctor Hugo (6) o en poemes paròdics com El sonet del romàntich de Primer llibre de sonets -ja aparegut el 1904 a "Il·lustració Catalana"-, un bon exemple de la capacitat d'adaptació de qualsevol registre estilístic per tal de treure'n partit. En aquest cas l'exageració condueix clarament a la caricaturació:

*"D'ensà del llampegar de tes mirades
qu.he perdudes les esmes y els camins;
en mitj de les tenebres desolades
sento un gran rodolar de torbellins.
Les Fúries en mon cor són desbocades
y topen y rodolen els Instints;
com estrelles, darrera les boyrades,
sols veig les nines mortes dels Destins.
Boten les mars d'onades escumoses,
se fendeixen les cimes alteroses
y munta llordament un fum de sanch,
mes encare ma veu puja a l'altura
y canto agenollant-me ta hermosura,
com en un chor tot negre un frare blanch."*

I quan es llança a la poesia de tema amorós -no gaire freqüentement i generalment en composicions de 1903

que després no recull en volum- els resultats s'aparten molt d'aquell pseudo-romanticisme carrincló de la infantesa. El tema cada cop és més pretextual i amb tendència a l'objectivació. Nou tractament encara no prou reeixit a Primavera a ciutat, sèrie presentada als Jocs Florals de Barcelona de 1903, i ja més evident a Vila d'amor (apun-
tacions), conjunt que opta als premis del mateix certamen. Especialment a Lletania, joc de comparacions entre l'estimada i un seguit de fruites (a gran distància encara del que serà Els fruits saborosos); o a La bolva, en què el formalisme i el fonament estètic simbolista situen el pretext amorós molt en segon terme:

*"T'has dressat en la blanca balaustrada;
a las magnòlias has donat l'adéu,
y d'un fulgor de lluna embolcallada
has inclinat a baix ton front de neu.*

*Te n'has anat imperial, serena,
sense veure, en mitj de lo qu. embauma y llu,
sacerdotessa de la lluna plena
la bolva negra palpitant per tu!"*

Per altra banda, aquests mateixos escrits dispersos denoten la reconducció de la temàtica amorosa vers la típica poetització a partir d'un personatge femení estàtic i idealitzat, tan característica del Carner d'ara endavant. És el cas de A l'ignorada, la cançó premiada en els Jocs de Girona de 1903 (7).

La presa de posició definitiva respecte al Modernisme arriba ara, després dels atacs dels darrers anys del segle i l'enlluernament efímer de 1901. Alguns dels articles a "Universitat Catalana", i implícitament les cròniques de "Plautus" a "Montserrat", ja insinuen un desprestigi del terme i una restricció del seu abast per tal d'identificar-lo només a aquells trets estètics que no interessin i que no són susceptibles d'apropiació en benefici propi (8). A les pàgines de "Catalunya" aquesta

manipulació és ja sistemàtica. La tàctica, doncs, és la mateixa que poc temps després segueix Eugeni d'Ors des del Glosari. Hi ajuda també, certament, la significació tan diversa que el mot adquireix durant els primers anys del segle i la consegüent campanya endegada des de sectors modernistes en contra d'una denominació que el públic assimila mica en mica a simple decorativisme. Campanya a la qual els redactors de "Catalunya" no s'afegeixen pas perquè el seu objectiu no és la recuperació de l'essència de l'actitud modernista, sinó la reconducció dels seus límits vers aquells trets dels quals no es vol treure partit.

Ja en un dels primers números, "Catalunya" incorpora aquesta definició:

"Modernista: nom que s'aplica en moltes botigas al gènere dolent per veure si passa"
(9).

és un cas clar de descrèdit mitjançant el sarcasme. La definició, però, s'encabeix en un comentari sobre el sonet en què es prenen postures que no s'aparten pas gaire de les del sector modernista partidari d'una poètica formalista. Senyal que el mot només s'aplica, genèricament, a l'espontaneisme o, si més no, a aquells que són contraris al sonet. En altres moments es fan usos semblants del mot. Emili Vallès, per exemple, en parla així a propòsit de Corpus Christi de Verdaguer:

"No ns cal fer d'aquexes quatre poesies una crítica que estaria ben fora del seu lloch, y n'hi haurà prou y massa sols fent notar que en elles no s'hi trova a faltar la volada del mestre, y que aquest s'hi complau a estones en ensajar certes formes d'estructura que, enmatllevant un mot al diccionari de vulgaritats qu'are s'istílan, ne podríam dir modernistes" (10).

El concepte s'associa també aquí a vulgaritat i la seva

competència es redueix a "certes formes d'estructura" i prou. En aquest mateix sentit cal entendre la reproducció de Sobre el modernismo d'Unamuno. Si se'n publica un article com aquest no es pas per la reputació de l'autor -que fins i tot és criticat durament en la nota de presentació- ni perquè s'identifiquin amb els seus arguments, sinó perquè poden valer-se'n en la campanya de desprestigi del nom (11).

La visió irònica se cenyeix moltes vegades als aspectes més externs del moviment: els tòpics estandaritzats sobre maneres de vestir, hàbits de comportament, etc. El recurs ja havia estat emprat anteriorment, però cal computar-lo com una forma més de la limitació de l'abast semàntic del terme propugnada des de "Catalunya". Així descriuen, per exemple, un grup d'anglesos arribat a Barcelona:

"Pels bars y els cafès els inglesos s'assèyan; això ho fan com nosaltres. Tots són modernistas: fuman ab pipa" (12).

En aquest sentit, el text més representatiu és La redacció de "L'Esprit", narració de Francesc Viver en què es parodiaven les activitats d'aquells grups progressistes i rebels que s'identifiquen amb uns ideals de modernitat que un grup com el de "Catalunya" no pot assumir ideològicament (13).

La restricció de la idea de Modernisme és conseqüència directa, doncs, de la necessitat dels redactors de "Catalunya" de donar imatge de distanciament respecte a un moviment del qual, en el fons, reben l'herència directa. Diverses vegades, fins i tot, no poden escapar-se que se'ls apliqui, a ells mateixos, el qualificatiu. "Lo que veig -diu el pare Xercavins a Bofill- és que a veles desplegadas navega V. com tants d'altres joves pel mar del modernisme, remolcats pel gran Carner" (14).

D'aquí que Emili Vallès, en parlar del Llibre dels poetas, tingui tanta necessitat de marcar les distàncies entre "*los nuevos derroteros emprendidos por el joven y atrevido poeta*" i l'obra d'"*una generación de jóvenes barbilampiños*" que només saben treure fruit dels defectes de la tradició:

"Pues bien, frente a esta generación, Carner, más joven que todos ellos, sin proselitismo alguno, ha comenzado a trabajar" (15).

Una contraposició que, en el moment de concebre el llibre, no era tan evident, però que el 1904 ja és una de les cartes a jugar. Des dels anys de "Catalunya", per a Carner i els seus companys la jugada és clara: distorsió del concepte de Modernisme per tal de restringir l'abast de la crítica, apropiació d'aquells trets estèticament afins i, assumptió en benefici propi de la imatge de modernitat. El mateix que farà el Noucentisme.

A la vista de l'estratagema, cal centrar l'anàlisi en els passos que se segueixen en el procés de selecció. Un procés que, com sempre, respon a condicionaments estètics i ideològics. El criteri ideològic, encara molt proper a la font torrasibagesiana, és d'una importància decisiva ja que permet la integració en plataformes com "Catalunya" d'autors i tendències amb els quals no hi ha coincidència estètica. A vegades, com en els casos de Ruyra, Maragall o l'arquitectura de Gaudí (16), amb l'atenuant de la garantia de qualitat. Però no sempre, tal i com demostra la presència en el catàleg d'un bon nombre de capellans rurals amb vel.leïtats literàries.

S'ataquen, doncs, les actituds més rebels, per molta modernitat que amaguin. Per exemple, les que representen autors estrangers d'influència directa en aquests anys com ara Nietzsche o Carducci. Torras i Bages adverteix en les seves conferències del perill de l'irracio-

nalisme nietzschia (17) i els redactors de "Catalunya" ho tenen en compte a l'hora de prendre partit. No en parlen directament, però a l'hora de traduir Francis Jammes aprofiten un poema seu que fa referència al tema. Un bon exemple, de fet, de tria ideològica. La contemplació de la bellesa de la natura es contraposa al vitalisme nietzschia i s'arriba a la conclusió que l'home no ha d'esdevenir superhome sinó que s'ha de deixar endur pel corrent de la vida:

"Faig allò que m plau més y m'amohina
pensà el perquè. Y m deixo anar tranquilament
com la tija de menta en la corrent.
He preguntat a un amich meu: -Qui és Nietzsche?-
M'ha dit: -El filosof dels superhomes-
y he pensat tot seguit en els viborns
y en son tebi perfum qu.ensucra l'aygua
y en sas ombras que flótan y dansan dolçament."

(vs.9-16) (17)

La moralitat d'El bou, la segona de les Deu rondalles de Jesús infant, també va per aquí. Amb afegit burlesc. El protagonista hi reflexiona sobre el seu estat d'opressió i esclavitud enmig del ramat i pensa -"avançant-se de segles a Zaratustra, aquell que havia de dir tantes coses" (19)- en el seu destí com a "super-bou" alliberador. Al final, però, la casualitat el du a ocupar un lloc en el pessebre del naixement de Jesucrist, per la qual cosa s'adona que el cristianisme -el veritable camí a seguir, amb els seus "caminals pedregosos de l'obediència i del renunciament"- és incompatible amb el tipus d'individualisme que propugna Nietzsche.

Sobre Carducci, "Catalunya" reproduïx un article de mossèn Baranera a "El Correo Catalán" que és una dura invectiva contra l'escriptor italià -l'alemany tampoc no se n'escapa- amb l'únic argument del seu odi al cristianisme:

"Llevat en Frederich Nietzsche, jo no sé

si hi ha hagut cap més literat modern que professés contra el Cristianisme un odi més pregon que en Joseph Carducci. (...) Més per odiar com ho fa en Carducci al diví model de totes les virtuts, per aborrir a Crist y convertir-se en enemich sistemàtic de sa obra de redempció, és necessari haver-lo estimat avans. Aquest aborriment nia tan solament en les ànimes apòstates y va sempre precedit de la soperbia obstinada y del despit impotent del rèprobo" (20).

Una cosa semblant succeeix amb els autors catalans: el grup modernista de Reus, Apel·les Mestres, Pompeu Gener, Ignasi Iglésias, Ramon Surinyach Senties o, a un altre nivell, Víctor Català. Els dos primers casos ja ho exemplifiquen prou. El grup reusenc liderat per Josep Aladern queda just a les antípodes del que integren Carner i els seus. Ja sigui per l'actitud de permanent rebel·lió, la formació autodidacta i no universitària, el fet de representar opcions marginals o, a la pràctica, la baixa qualitat del seu treball literari. L'animadversió és recíproca a causa de la censura de "Catalunya" a alguns dels seus components, malgrat que en les declaracions dels de Reus s'entrevegi respecte i reconeixement envers Carner, la qual cosa comporta que, ja el 1902, Plàcid Vidal l'inclogui en la llista dels millors poetes del moment (21).

Antoni Isern i Josep Aladern són els que surten més malparats de les pàgines de "Catalunya". La polèmica amb Plàcid Vidal i Joan Puig i Ferrer l'enceta un comentari dedicat a Esplets d'ànima jove d'Isern:

"Al camp de Tarragona hi viu un que s diu Anton Isern que té Esplets d'ànima jove; uns versos no recomanables pel seu fons ni per la seva forma; vulgars, mal pensats, mal escrits, ab unes escubertes vermelles com una capa de torejador" (22).

Tot i així, quan Isern se suïcida apareixen uns poemes

seus a "Biblioteca Clàssica Catalana" -un dels pocs punts de confluència entre ambdós grups- amb una nota necrològica redactada per Carner en què es matisen les afirmacions d'uns anys abans:

"L'Anton Isern, autor del llibre Esplets d'ànima jove, en un moment de desesperança se n'és anat del món. Com a mostra de la tasca poètica de l'Isern, ens ha semblat convenient donar aquestes clares esparses optimistes a nostres lectors. Ell haja assolida la Pau eterna!" (23).

Josep Aladern, com a mentor del grup, és qui ha de suportar els atacs més furibunds. Només se'n salva un dels seus assajos en defensa de la llengua catalana (24). Les poesies, en canvi, són considerades per Bofill "un xich incorrectes de forma y faltas d'originalitat o d'assumptos no del tot poètics" (25). I en determinat moment -bona mostra de la pugna existent- la revista convoca un certamen per saber d'on és fill i quin poble mereix de tenir una descendència tan il·lustre. Una forma ben simple de burlar-se de la mitificació que els mateixos reusencs havien fet del seu origen, amb una interpretació tel·lúrica i vitalista del ruralisme que no s'adiu amb la que proposen els altres:

"D'AHONT ÉS FILL EN JOSEPH ALADERN? Indignat, n'Olaguer Recó escriu a n'en Carner que n'Aladern no és fill de Reus. En Carner ha arronsat les espatlles, perquè ell no és pas l'autor de l'Actualitat ahont se conferia a n'Aladern tan gloriosa pàtria. Però nosaltres hem cregut que s'havia d'esclarir aquest punt obscur, y a aqueix efecte, després d'un convincent discurs de n'Alier, hem acordat per majoria (ab sols un vot en contra d'en Carner) obrir un concurs per a premiar la millor monografia ahont se dilucidí aqueixa important qüestió: D'ahont és fill en Joseph Aladern? El premi consistirà en una col·lecció de llibres en prosa y vers de nostres primers escriptors. Els treballs no han de passar de mitja plana de la secció d'Actualitats, y han

d'obrar en poder nostre per tot el 8 de mars vinent. Pel jurat calificador s'han triat escriptors de diferents poblacions, aixís cap lloch podrà valdre's de tenir majoria en el tribunal, y fer-se seua injustament la glòria d'haver donat a llum n'Aladern. Presideix el jurat en Xavier Monsalvatje, de Girona; n'és vocal en Pio Sedó y Peyri, de Falset; y secretari en Joseph Mestre y Puig, de Sant Pere de Ribes" (26).

Plàcid Vidal i Joan Puig i Ferrater tampoc no s'escapen de la crítica. El primer -l'únic que en surt una mica bé-, a propòsit de Les grans accions i les soledats, llibre que justifiquen per la inexperiència de l'autor (27). El segon ha d'encaixar una dura nota d'Enric Paz a l'estrena d'El noi mimat:

"En Puig y Ferrater s'ha equivocat. No havia d'estrenar El noi mimat, doncs en aqueixa obra, ni el llenguatge, arcaich y groller, ni els caràcters mancats de psicologia, tenen cap atractiu. Ademés, desconeix en absolut l'ambient en què desenrotlla el seu cas, que tampoch té novetat, ja que ha sigut tractat, y molt bé, en totes las literaturas. Els actors feren tot quan podían. Com se poden viure personatjes sens ànima?" (28).

Apel.les Mestres no se salva mai de les escomeses. Hi veuen una falsa tradició a combatre: la que, des d'un vessant progressista, condueix del positivisme al Modernisme. A més que, per a Carner, Mestres és un altre exemple d'una literatura mancada de selecció, de professionalisme i, en definitiva, de la mínima qualitat exigible. Ja des de "Montserrat" n'insinua alguna cosa, però encara amb certa conformitat (29). A "Catalunya" les referències negatives són tantes que, com en Pitarra -un altre representant d'aquesta "falsa" tradició-, la sola presència del seu nom ja és un mal presagi. Per això es pot sentenciar La rosella d'Oller i Rabassa només dient

que el títol sembla d'Apel.les Mestres. O les òperes de Granados amb llibret seu:

"FOLLET. El llibre, oh!, diu tota la premsa, és de l'Apeles Mestres (...). Senyor Apeles, això no és follet, és gresol. El medi ambient ha penetrat en àtoms imperceptibles dins la seva ànima i ens ha donat literatura de passatje" (30).

La crítica més dura queda immersa en el marc de la polèmica entre "Catalunya" i "Joventut". En el setmanari Mestres havia estat elogiat i des de "Catalunya" contesten amb aquesta nota:

"D'una vegada per totes voldríam sapiguer perquè el setmanari «Joventut» fa tan fervoroses llohances d'aquell Sr. Apeles Mestres, qui viu al Pasatge Permanyer, y té tan dolents els versos com els ninots; aquell senyor possibilista, admirador e imitador dels autors del Tren expreso y El vértigo, les dugues imbecilitats fonamentals de la poesia castellana moderna, qu.ab El diablo mundo fan tres, y tancan de cop. Aquell senyor, qu.ell tot sol s'ha empescat els Poemes del mar, inefable delícia de les xocolateres (no recipients sinó senyores) que tenen fills que alguna vegada publicaren una poesia a "Catalunya Artística". En Zanné alaba en un dels números derrers de "Joventut" uns versos de l'Apeles Mestres qu.acàban aixís:

«qu.en fi per més que digan,
las follias d'amor són lo més sèria
qu.hauràs fet en ta vida.»

Pillín! Y quin ironista vostè, senyor Zanné! Escrigui un article que parli De com l'Apeles Mestres anà a Montserrat a la Festa dels Somatents. Qu.encare no.n tenen prou ab el deliciós dibuix que.ls ha fet el Sr. Mestres per les escubertas? Un cavall fantasia, y un garrero que sembla un mosso qu.haviam tingut a «Catalunya» que.s deya Carles Pons" (31).

El 1908 a De l'acció dels poetes a Catalunya, Carner acaba d'aclarir el terreny i situa Mestres en un lloc molt determinat de la poesia catalana:

"L'Apeles Mestres ha servit de pont a l'inspiració poètica moderna, mes, de la seva obra en quedarà gran cabal? Avui el seu català sembla paupèrrim, la seva fantasia passada de moda, la seva forma poètica inexpressiva y sovint pueril, y la seva elegància, ai! és lo que ha quedat més malparat perquè una fada maligna l'ha convertida als nostres ulls novençans en trivialitat quan no en franca xavacaneria" (32).

De fet, l'estira i arronsa entre les dues revistes, amb Mestres per entremig o sense, és un altre exemple de la importància dels criteris ideològics a l'hora d'entendre la modernitat. Des de 1901 els punts de fricció amb Carner són constants (els atacs de "Montserrat" i "Vida" o la polèmica a propòsit de la suposada mort de Maeterlinck), però a partir de 1903, amb "Catalunya" al carrer, l'assiduïtat de les rèpliques i contrarèpliques és major: la presentació que "Joventut" fa de la nova publicació, l'espectacular diatriba amb motiu de Corones, l'anècdota dels Jocs Florals de Barcelona de 1905 o les discrepàncies a l'entorn de Carducci. Les escomeses són tan freqüents que a les pàgines de "Joventut" fins i tot es poden donar com a fets noticiables informacions curioses d'aquest tipus:

"El divino Vallès y Ribot y en Papitu Carner no han fet cap tonteria durant la passada setmana.

Ho fem constar per a que vegin que ns recordem d'ells" (33).

Des de maig de 1905, amb l'absència de "Catalunya", a "Joventut" desapareixen les citacions iròniques contra Carner i les seves plataformes. És una nova constatació que "Catalunya" esdevé el nucli bàsic al voltant del qual el grup es projecta a l'exterior. Per això les crítiques dels sectors oposats hi van directament dirigides i s'acaben quan la plataforma deixa d'existir sense que

sigui substituïda per cap altra durant l'any i mig que el setmanari sobreviu (34). Hi ha una altra causa que justifica que un enfrontament tan violent s'acabi de cop: el canvi de punt de mira dels redactors de "Joventut" des que Eugeni d'Ors comença el seu Glosari a "La Veu de Catalunya". La víctima ja és una altra.

També hi ha moments en què la relació entre ambdues publicacions és una mica més calmada. A la secció de Premsa de "Catalunya" es reproduïxen alguna vegada articles publicats a "Joventut": el que inicia la campanya de desprestigi contra Vallès i Ribot o la ressenya d'Emili Tintorer d'El místic, "que.m sembla lo més encertat que s'ha escrit sobre la última obra d'en Rusiñol" (35). En ambdós casos "Catalunya" aprofita de "Joventut" allò que pot assimilar ni que sigui des de punts de vista diferents: la crítica a un cert republicanisme com el que representa Vallès i Ribot o els atacs a una obra en què Rusiñol tracta temes religiosos. I, a la inversa, les ressenyes de Zanné a Llibre dels poetas i Els fruits saborosos o la bona acollida del monogràfic sobre folklore.

Hi ha altres casos d'autors relacionats amb el Modernisme que des de "Catalunya" són acceptats -amb els corresponents matisos- perquè són menys radicals o perquè ja han quedat integrats a la cultura burgesa convencional. El mateix Santiago Rusiñol, per exemple (36). No se l'inclou pas entre els models de la tradició immediata, tal i com succeeix amb Maragall o Ruyra, però se'n reconeix el prestigi. Una vegada l'art de Rusiñol, és clar, és assumit socialment. Des de "Catalunya" se'n parla com a "autor de moda" (37) i ja "Plautus" l'havia arribat a incloure en una llista reduïda dels millors prosistes catalans (38). El comentari de "Catalunya" a D'aquí i d'allà deixa clar fins a quin punt Rusiñol -ironies al

marge- és vist com a representant d'aquest Modernisme establert: "Com en Rusiñol és prou conegut -diuen- no cal entrar en un enutjós anàlisis". I afegeixen:

"Perxò a n'en Rusiñol li permetrem tot, y quan fassi un drama aplaudirem, y quan fassi una novela ens agradarà, y quan digui una boutade se farà popular" (39).

No vol dir que no se'n distanciïn estèticament. No se'n publica mai res, per exemple. Un dels elements inacceptables és la manera com planteja el conflicte de l'artista amb la societat que l'envolta. Per això es veu amb mals ulls l'estrena d'El místic tot i representar una certa claudicació respecte d'obres anteriors (40). Tampoc no se'n admet el camí que segueix per a la popularització del seu teatre. En certa manera assimilen l'intent al de Pitarra, cosa que provoca dures crítiques, especialment durant 1905. La nit de l'amor, per exemple, amb música de Morera, mereix el següent comentari:

"Llàstima que'l march sia tant dolent, perquè al costat de la música que'l mestre Enrich hi ha posat molt ben posada, la lletra del senyor Santiago no és més que un march y encara barat" (41).

També hi ha en algun moment una certa utilització de la figura de Rusiñol a l'hora de defensar determinats postulats propis. En aquest sentit, El poble gris és vist com una mostra de tractament del paisatge rural des d'una òptica ciutadana o, si més no, com a forma d'oposició al ruralisme més típic de la narrativa modernista:

"Resoltament s'ha de filiar a n'en Rusiñol entre els prosistas barcelonins, com Vilanova; té'l cayent de frase barceloní, el vocabulari, la gràcia barcelonina; en Rusiñol corre per un camp ben diferent del Jacobé, Sots feréstechs, Dramas rurals, De la vida; o més ben dit, no corre per un camp, sinó per la Rambla, pel carrer Fernando, y lo qu'escriu a Mallorca, y lo qu'escriu a París, re-

corda el carrer Fernando y la Rambla" (42).

De la mateixa manera que el grup de Carner admet a partir de 1903 els elements més establerts del Modernisme i aquells que, una vegada polits els aspectes més rebels, han quedat assimilats a una cultura burgesa convencional, és lògic que s'accepti també aquell Modernisme desvirtuat que pren força des del tombant de segle, el qual incorpora determinats trets estètics de fonament decorativista des d'una perspectiva ideològica reaccionària -sovint confessional- i que en la majoria dels casos representa un retrocés respecte a l'actitud de modernització dels anys precedents. S'explica així la relació del grup amb autors com Claudi Planas i Font, revistes com "Il·lustració Catalana" i entitats com el Cercle Artístic de Sant Lluç.

El Cercle Artístic de Sant Lluç no té pas la mateixa importància que la Lliga Espiritual o la Congregació Mariana a l'hora d'entendre la formació del grup, però ajuda a mantenir els vincles d'unió i a establir nous enllaços. Durant els anys de "Catalunya", Carner i els seus hi entren en contacte. Ja en el moment de la presentació de la revista, Lluís Via remarca que "*ve a representar en las lletres lo qu. en las arts representa. l Círcul de Sant Lluch*" (43). És significatiu també que -amb l'excepció d'Adrià Gual- siguin membres de l'entitat tots els dibuixants que consten en la llista de finals de 1904 com a possibles col·laboradors. Coincideix amb el moment -principis de 1905- en què el Cercle cedeix una sala del seu local per a les reunions del consell de redacció, símptoma claríssim de l'afinitat existent.

Quins són els orígens de la relació? Cal tenir en compte que Sant Lluç és una altra de les plataformes de la joventut universitària catòlica de començaments de segle, cosa que Carner i els seus no desaprofiten. I més

quan torna a haver-hi pel mig la figura de Torras i Bages, que n'és el primer consiliari i el principal ideològ (44). A primera vista, el bisbe és l'enllaç que facilita la connexió. Des de la Lliga Espiritual s'adverteixen també altres vies d'aproximació. Concretament a les pàgines de "Montserrat", on es lloa més d'una vegada "*lo criteri artístich ample y sa que anima a dita entitat*" (45). Les causes puntuals, però, cal cercar-les en els interessos de Rafael Masó per les arts plàstiques (46) i en l'amistat amb Francesc d'A. Galí i Jaume Llongueras durant el temps que la redacció és a la casa de la Canonja. Ells dos són, de fet, els veritables intermediaris.

A les pàgines de "Catalunya" hi ha poques referències directes. La més significativa és una nota informativa en què, amb el llenguatge característic, es riuen del fet que a la biblioteca del centre hi hagi una secció de "literatures malsanes". No passa de ser una broma sense gaire transcendència:

"Elias -no el profeta, sinó el sabater- ha fet 1 broma, car dues ½ bromes bé poden considerar-se 1 broma. Elias, havent catalogat les obres de la Biblioteca del Círcol Artístich de Sant Lluch, posà una secció de Literatures Malsanes, ab una gràcia erma de dents, això és, que mossega ab genives. És una agudesa de Círcol (cosa rodona) y un acudit ab pega" (47).

El pas pel Cercle Artístic de Sant Lluc és també una forma d'aprofundir contactes: amb Eugeni Ors, amb Lluís Graner i amb Joan Llimona, veritable motor de l'entitat. En els ambients catòlics on es formen els integrants del grup carnerià, Llimona és, a més, el model d'artista pictòric modern (48). Com a persona, és exemple de "bon cristià" a causa de la seva actitud combativa a partir de la conversió al catolicisme i, com a pintor, esdevé el màxim representant de l'art apologètic que

propugna Torras i Bages. També per a "Catalunya", conjuntament amb Joaquim Vayreda. Ell és precisament qui hi publica, per encàrrec del director, l'article sobre Vayreda del monogràfic dedicat a Olot, text il·lustrador de l'interès del grup per l'escola olotina. També és seva la traducció de les Revelacions de Santa Brígida, de marcat caràcter apologètic. A més, és l'únic dels dibuixants de la llista de finals de 1904 de qui després es reproduïx algun dels gravats projectats per a la tercera etapa de la publicació i, més tard, l'encarregat de dissenyar el cartell de propaganda d'Els fruits saborosos. La relació iniciada a la Lliga Espiritual -de la qual Llimona és un dels fundadors- continuada a Sant Lluç i materialitzada a "Catalunya", tindrà continuïtat en anys posteriors, fins al punt que Carner es convertirà en un dels principals divulgadors de les idees estètiques de l'amic (49).

ELS CORRENTS POÈTICS MÉS INFLUENTS

Els corrents poètics que influeixen en la poesia de Carner dels primers anys del segle són els mateixos que el Modernisme s'encarrega d'introduir a Catalunya. Tant a Llibre dels poetas com en els textos dispersos anteriors a 1903 trobem rastres de tots ells: simbolisme, decadentisme, parnassianisme i certs elements pre-rafaelites. La majoria d'aquests vestigis responien a una doble intenció: la imitació de registres i la paròdia. L'adaptació a les pròpies necessitats encara no era prioritària i en molts casos es confonia amb la caricaturació. A partir de 1903 -ja de fet en els moments més significatius de la tercera part de Llibre dels poetas i en la introducció a la segona- es capgira l'ordre de prioritats i l'adaptació guanya terreny a la imitació o la paròdia. Aquest fet és decisiu a l'hora de concretar una estètica pròpia mínimament original, que és la que es posa de manifest especialment a Primer llibre de sonets. Els punts de partida

continuen essent, però, els mateixos corrents. Les característiques essencials de la poètica carneriana amb què s'inicia el Noucentisme, doncs, tenen el seu origen en les tendències modernistes partidàries del treball formal. D'aquesta manera, Carner queda perfectament situat en la polèmica existent entre les diverses opcions poètiques generades durant el Modernisme i és un dels impulsors d'una d'elles, al costat de noms tan representatius com els de Jeroni Zanné o Gabriel Alomar. Allò que fa és una síntesi dels corrents més afins -especialment parnasianisme i simbolisme- per arribar fins a un classicisme que s'acosta molt a aquell que propugnen les tendències classicitzants del simbolisme francès de finals de segle.

PARNASSIANISME

L'aproximació de Carner al parnassianisme significa tres coses. En primer lloc, una mostra més d'oposició al romanticisme, cosa que ja fan preveure les paròdies d'aquests mateixos anys. En segon lloc, un primer contacte amb una poètica classicitzant. Un tipus de classicisme que no és encara el que assimila a la pròpia poesia. I en tercer lloc, la connexió amb un dels corrents que ajuden més a impulsar la línia formalista de la segona dècada modernista, en oposició al vitalisme imperant.

Cal calibrar, però, fins on s'arriba. En general, tothom està d'acord a remarcar l'interès primicer de Carner i Bofill pel parnassianisme sempre i quan se'n superi l'encarcament d'una fórmula excessivament estereotipada. Ja el 1906, a propòsit de l'aparició d'Els fruits saborosos, Manuel de Montoliu delimita molt bé el grau d'influència. Per a ell tot es redueix a aprendre'n la tècnica per després fer-ne un ús restringit segons les pròpies necessitats i separar-se del clixé (50). Un any abans, Carner s'afegeix als diversos homenatges necrològics que rep José M^a de Heredia i posa de manifest el seu interès per un tipus de poesia que en la ploma de l'autor francès esdevé modèlica. En destaca precisament els trets més típics del corrent:

"Ahir va caure a las mevas mans un retrat del poeta francès Joseph Maria de Heredia, a qui aquets dias ha rendit homenatge la prempsa universal. Y jo guaytava aquella cara pulcra y noble, que ab son esguard delicat s'atregué misteriosament els secrets de las finesas de temps llunyans y de llunyans països. Y me semblava sentir la veu del gran parnassià, plena de sòbria magestat, de superba melangia. Todas las emociones y todas las bellasas de l.història y de la vida, l'Heredia tingué.l do d'immobilisar-las en

esculptura eterna. Las riquezas de color han quedat fixas; els anhels de grandesa han sigut poderosament plasmats; las mil raras y preciosas diversitats dels homes y las cosas han sigut subtilment triadas y precisadas per a sempre més" (51).

Ara bé, queda clar que si se sent atret per tot aquest seguit de característiques es perquè al darrera hi ha un treball racional d'exigència:

"Lenta y difícil és la tasca poètica. La orfebreria és exigent. De tart en tart la inspiració posa davant dels ulls somiadors la extranya resplandor d'un vers isolat. Aqueix do misteriós de l'amethysta, la esmeragda, o el beryl, ens obliga a cisellar ab amor y paciència un preuat cercle d'or, per a que la pedra preciosa -la retenció de la qual fóra egoisme iluminista- vagi a enaltir divinament els bells dits blanchs de las mans selectas" (52).

Allò que es valora del parnassianisme, doncs, és la seva artificiositat.

Cal tenir en compte també la quantitat de poesia parnassiana que es publica en les revistes que queden dins de l'òrbita carneriana. Especialment de Gabriel Alomar o de Joaquim Ruyra (53). Les preferències són molt explícites a "Biblioteca Clàssica Catalana", per exemple, durant el temps que Carner n'assumeix la direcció.

Hi ha unes coincidències generals que faciliten l'aproximació dels poetes del grup a l'estètica del corrent (treball acurat, virtuosisme, classicisme, distanciament, culturalisme, predilecció pel sonet, etc.), però hi ha igualment uns punts discordants. Alguns d'ells de caràcter ideològic. Parnassianisme s'associa fàcilment a fredor positivista i paganisme, elements dels quals Carner per força s'ha de mantenir distanciat. Aquest rerafons filosòfic provoca que Bofill -sempre fidel a l'ortodòxia- sigui una mica més recelós a l'hora

d'explicitar les pròpies fonts. En parlar de la poesia de Costa, per exemple, i assumint plenament les idees de l'autor de Les horacianes, critica l'escola parnassiana i l'acusa de nihilisme i de divinització de la matèria, arguments morals als quals Carner no té necessitat de recórrer (54). Això no obstant, el 1908, amb motiu de la publicació de La muntanya d'ametistes, reconeix també la seva admiració per Heredia (55).

Com si la selecció d'autors volgués corroborar les opinions de Montoliu sobre la producció carneriana, el tipus de poemes que se seleccionen per a les revistes són els que denoten una simple utilització de les tècniques en detriment d'aquest contingut ideològic. En aquest sentit, és també significatiu que s'esculli Ruyra com a exemple de parnassianisme, un autor en què no hi ha perill d'heterodòxia. O Planas i Font, de qui "Catalunya" reproduïx diversos poemes d'aquest estil, els quals freguen els límits d'una influència més aviat adulterada (56).

A les discrepàncies ideològiques se n'afegeixen d'altres d'estètiques. Una mica per la tendència dels imitadors de models a convertir el parnassianisme en encarcament. Són les "exageracions parnassianes" de què parla Carner i de les quals Bofill exculpa l'amic en la seva ressenya d'Els fruits saborosos (57).

Els rastres parnassians en la poesia carneriana que queda entre la redacció de Llibre dels poetas a la publicació d'Els fruits saborosos denoten la influència d'Heredia pel que fa al sonet -a Corones per exemple- i recorden alguna vegada el món innocent i acolorit de François Coppée, tot i que se'n descarti el sentimentalisme fàcil (58). A la primera part de Llibre dels poetas, d'altra banda, s'havia valgut, amb poca habilitat,

de la moda neoclàssica sobre la temàtica del segle XVIII, que ja té precedents -al marge de l'origen francès- en Guillem A. Tell i Lafont i Miquel dels Sants Oliver. A partir de 1903 encara cedeix les pàgines de "Catalunya" a composicions com A una bellesa del segle XVIII de Gabriel Alomar, però ja no se'n serveix per a la seva producció pròpia, per la qual cosa es desmarca de la dèria d'altres autors (59). El tema neoclàssic reapareix en poemes com A Gluck, de Segon llibre de sonets, però adaptat a una poètica personal. Igual com succeeix amb la Posta aristocràtica del Bofill de La muntanya d'ametistes. En els anys precedents, Bofill és més fidel a la moda que no Carner, tal i com denoten alguns dels seus Variats parlaments -presentats als Jocs Florals de Girona de 1903- amb temes tan representatius com el de la dama que aspira rapè o que es venta amb un ventall Lluís XV incrustat d'or. Demostren, però -si fixem les semblances respecte als altres poemes de la sèrie, ben carnerians-, que la moda neoclàssica és un dels punts de partida per a una poètica coincident en alguns principis: el preciosisme o l'embelliment d'instantis i petits detalls sorgits d'un costumisme aristocratitzant. També aquí els deixebles aclareixen millor les fonts que no el mestre.

Tot i que ja no és el tractament més característic del moment, en alguns instants Carner continua exercint la simple imitació tècnica. És el cas de Mar de tardor i Llegenda d'una invasió, de Primer llibre de sonets. En ambdós casos, però, amb matisos. El primer, dedicat a Posidó i amb certa semblança a aquell Júpiter de Llibre dels poetas, inaugura una sèrie de tres poemes sobre el mar en què, significativament, es passa de la visió parnassiana a una altra més pròpiament carneriana, la de La mar dels infants. Gradació, doncs, que assenyala els

origens però que també en guarda les distàncies. El segon, centra l'atenció en la familiaritat amb què es reconduïx la grandiloqüència parnassiana del tema històrico-mitològic, un tret present anteriorment però que aquí guanya protagonisme. Per això, de la mateixa manera que abans la mar de Posidó es convertia en la dels infants embadalits, ara Roma, la magníficent "cerva de nèdeua blancor" (v.1), es envaïda pels Huns, "ànimes d'infant, enlluernades" (v.13) (60).

Això no obstant, el que predomina no és la imitació amb lleugera tonalitat pròpia, sinó la veritable adaptació per tal de treure partit de la font. D'una banda, la reconducció vers la ironia. No per a la paròdia d'un corrent, com abans, sinó per burlar-se d'un tema que n'és aliè. És el cas d'Hèroe espanyol (1906), dedicat a un torero, o de Felip II, de Primer llibre de sonets, en què la descripció estàtica del monarca d'acord amb les convencions del clixé:

*"Tes mans són fines, són subtils de tan piadoses;
ta cara és blanca, d'un ivori immaculat;
però tes nines són fixes y poderoses;
com l'àguila ets inmòvil devant l'eternitat."*

(vs.5-8)

acaba en una presentació sarcàstica de la decadència castellana i en una caricatura de la figura reial:

*"La terra.s féu pensívola baix ton mantell nocturn;
y fou el teu imperi l'eclipse taciturn
dels enlluernaments qui envaneixen el món.
La mort y l'infinit savien ta mirada,
Y Déu va fer Castella tan plana y desolada
perquè hi passessis ample, gran Rey, Felip Segon!"*

(vs.9-14)

En A un front, de Primer llibre... (també en A uns brassos però no tan clarament), la reconducció dels elements parnassians porta el lector vers una ambientació de caire simbolista. És un primer pas vers la confluència

entre els dos corrents, encara molt superficialment. En els quartets, el front rep tots els atributs parnassians a l'ús:

*"Oh front, oh excelsitut y aquietament,
pla de repòs y cim de magestat,
tu fas demunt de l'ansia y del torment
una rialla de serenitat!
Ets el marbre eternal y resplandent
l'ivori de puresa y fermetat,
y entre els àtoms qui riuen un moment
llum d'infinít y pes d'eternitat!"*

(vs.1-8)

I en els tercets entra en joc, amb un altre vocabulari, una suggestió més inconcreta:

*"Cambra closa a les folles escomeses
en ton sí, coronades de princeses
filen eternament les Reflexions.
Reb ton silenci les clarors divines...
Assota teu com inconstants boyrines
se fonen les paraules y els petons!"*

(vs.9-14)

Allà on l'adaptació és més efectiva és en el fons parnassià que s'adverteix darrera d'alguns dels temes carnerians més típics. Un, la descripció estàtica del personatge femení idealitzat. És clar que Carner de seguida hi potencia la seva concepció particular del clasicisme i de la ingenuïtat contraposada a la majestuositat. Un altre, la poesia sobre petits detalls. Bofill torna a donar la pista. Concretament a L'arqueta de marfil de la sèrie Les petites coses, publicada a "Catalunya" el 1904, en què l'autor imita el tractament poètic que Carner fa dels petits objectes, però deixa entreveure el parnassianisme de fons de la descripció, a partir del qual l'objecte ens arriba mitjançant una certa emfasització sobreposada i poc dissimulada. En tercer lloc, la descripció estàtica de paisatges en casos tan diferents com el de Garraf de Segon llibre de sonets, en què la magnificència de la costa facilita l'aparició d'algunes

imatges tòpiques, o les ambientacions que després seran característiques d'Els fruits saborosos. Fixem-nos si no en Conjugal, de Primer llibre..., en el qual apareixen els fruits ("les peres més ventrudes y els préssecs més rodons", v.4) i el personatge de nom clàssic ("Oh Cynthia dels cabells espurnants y flayrosos", v.1) en un marc que recorda més l'idil·li clàssic, de què també es valen els parnassians com a forma d'allunyament de la realitat (amb pastors, amors i desitjos nupcials), que no pas el model burgès d'idil·li que proposen Els fruits...

En resum, tal i com afirma Montoliu, l'adaptació acaba reduint la font a una selecció de tècniques i elements externs per a ús particular. El procés per arribar-hi, però, és simptomàtic de quina és la influència en origen.

SIMBOLISME, DECADENTISME, PRE-RAFAELITISME

El simbolisme i el decadentisme, sofreixen una evolució similar. Els precedents, especialment a Llibre dels poetas i en el teatre, retornen a la imitació de registres i la paròdia, la qual es manté però cenyida sobretot a la narrativa. En poesia, el que domina és novament l'adaptació a les necessitats d'una poètica classicitzant a partir d'una selecció prèvia. Els textos propis en denoten l'interès teòric. Així ho expressa Carner el 1907 en un article motivat per la lectura de Quelques notes sur le symbolisme de C. Grappe. Hi constata "*l'etern onejar de les Escoles poètiques, en etern recerament de la novetat, la perfecció y un superior equilibri*". Considera que la simbolista és una d'aquestes "*modernes escoles poètiques franceses*", en fa una presentació divulgativa i n'enumera una sèrie de trets inherents: les "*diatribes contra el groller naturalisme en boga*", les "*disertacions metafísiques*", la deïficació de Wagner, l'entusiasme pels pre-rafaelites anglesos i les discussions sobre mètrica. Ho resumeix en una doble preocupació: per l'al·legoria, segons la influència alemanya, i per la reforma mètrica, segons l'anglesa. La fórmula és definida ben mallarmeanament:

"Evocar de mica en mica un objecte per mostrar un estat d'ànima o, inversament, escullir un objecte y despendre'n un estat d'ànima per una sèrie de desxiframents".

La divulgació dona pas a la valoració. L'escola simbolista mereix ser elogiada per la seva capacitat renovadora:

"Ha donat divins espiritualismes, subtils intuïcions y refinadíssims arcans a la Poesia moderna, ha augmentat ab sapiència minuciosa la delicadesa del verb francès (...), ha musicalisat la frase (...), ha donat al vers una cèlica influència" (61)

A l'interès teòric s'afegeixen les col.laboracions que s'incorporen a les revistes que queden sota la seva òrbita. Especialment "Catalunya", que dóna entrada a les idees estètiques de Verhaeren, a traduccions de Maeterlinck (62), a poemes d'Alexandre de Riquer i Gabriel Alomar molt típics d'escola o a les mateixes incursions orientalistes per les quals s'interessen els francesos (63). O "Biblioteca Clàssica Catalana", la qual, durant el temps que és dirigida per Carner, dóna molta sortida a textos representatius del corrent, amb especial atenció a Gabriel Alomar i a la recuperació del simbolisme dels anys noranta (Ruyra, Planas i Font) (64), doble perspectiva que també s'adverteix a "Catalunya".

L'aproximació descarta, és clar, tot allò que el simbolisme pogués significar d'heterodòxia catòlica (l'art com a religió, la divinització de l'artista, etc.). Torras i Bages havia fixat els límits i en el seu article teòric Carner no s'oblida pas d'acondicionar els principis d'escola a les necessitats ideològiques, tot i que la idea quedi en segon terme:

"L'Escola Simbolista representa una anyoransa de lo sobrenatural y un anhel vers lo suprasensible, fet per medis complicadament primitius, que no pot ésser vista sense emoció per un esperit creyent en possessió de la fe absoluta" (65)

A Primer llibre de sonets hi ha poemes que remetent a uns tòpics simbolistes que encara no han sofert el procés d'adaptació a la poètica pròpia. Un, A una druda, sobre el tema de la dona fatal. Potser amb una lectura un xic més moral del que és freqüent en aquests casos, però, sens dubte, fidel al model baudelairià:

*"Les ones enganyoses del mar besen ta planta;
com el joyós baladre tens el verí rosat;
ton cos és serp esplèndida qui s recargola y canta,
són temptació tes nines, ta boca és el pecat."*

Un d'aquests tòpics, de fet, és el component decadentista, per al qual Carner es val sovint de la caricaturació paròdica o del calc estilístic. La qüestió de fons és novament ideològica: no se'n critiquen els aspectes formals sinó la filosofia que arrossega, per la qual cosa és possible que en determinat moment se n'utilitzin les tècniques i els elements externs, sense perill de contradir la directriu torrasibagesiana (67). Moment que queda força cenyit a 1903 i 1904, tot i algunes incursions anteriors especialment en el teatre. Són els dos anys en què Carner dona un primer impuls a la narrativa curta, la qual està centrada en bona mesura en aquestes tècniques. En canvi, durant 1905 l'abast ja és molt limitat i a partir de 1906 pràcticament desapareix.

L'evolució és un prova més de la qüestió ideològica de fons. Abans de la clarificació política de 1905 és possible la utilització amb reserves d'un decadentisme extern sempre i quan no es contradigui amb la creença catòlica. Després l'ideari burgès ja no l'admet perquè afectaria la necessària imatge d'idealitat harmònica. Carner el fa desaparèixer de la seva obra -pràcticament abandonarà la narrativa curta- o bé reinterpretarà alguns dels temes en funció del nou ideari de manera que se sobrepassi la lectura decadentista (el tedi del diumenge, per exemple) (68). Certament, la font clàssica s'ajusta millor a l'esmentada imatge d'idealitat harmònica. Per això el classicisme és vist en oposició al decadentisme i a mesura que un avança l'altre recula, procés que el 1905 pràcticament ha conclòs. En un dels seus poemes de dedicatòria a Primer llibre de sonets Jaume Bofill ja parla de la poesia de l'amic com a "*savi classicisme / revestint dignament nostre decadentisme*" (vs.13-14), idea que

es repeteix sovint a les pàgines de "La Veu de Catalunya" (69).

La reinterpretació dels trets decadentistes també és en funció de l'estètica pròpia. Per exemple, a Les monjes o, encara millor, en A la divina Gioconda, en què un tema tan característic com el del somriure de la Gioconda (70) perd tota connotació deliquescents i misteriosa i es converteix en un pretext més per a la presentació idíl·lica d'un personatge femení estàtic amb valors classicitzants, a la manera de les moltes Mares de Déu dels sonets:

*"De vostre bell repòs tinch gelosia;
jo visch entre brugits, y en Vós, aymia,
hi ha la suau serenitat dels cels."
(vs. 9-11)*

Encara hi ha dos sonets en què es retorna al virtuosisme de la còpia perfecta dels recursos tècnics. Un, Dia blanc, que ja comença amb "un núvol trist d'una blancó infinita" (v.1), en què "pels camins hi ha una quietut estranya" (v.8) i en què la blancor existent es compara a la "d'una morta / molt esblaymada y molt suau, qui porta / el vestit de primera comunió" (vs.12-14). Realment, una bona acumulació de tòpics, que encara és més evident a El capvespre dels aymants, amb llanguiments, somnis, melangies, mort, tristesa, flors caigudes, palidesa, defalliments, vespres emboirats, etc:

*"Eunoe veu la tarda serena defallí.
L'aymant sent la llangor deliciosa y somia,
y una flor ha arrencada qui s'obre ab melangia
y hont tremola una gota suau qui va a morí.
-Tot reb una secreta dolcesa de sa fi.
La mort, oh aymada, és l'únich origen d'armonia.
No sents en nostres ànimes com va cayent el dia?
Nostra besada és un esllanguiment diví.
Tos ulls tenen l'encís de tot lo que se'n va;
les teues mans són flors caygudes. Estimà
és beure l'agonia somrienta de les coses.
Guayta la lleu tristesa de l'última fulgor;*

*el vent fa un dolc murmuri, y aqueix gran cel d'amor,
oh Eunoë, com és pàlit sota les boyres roses! -"*

Total, una imitació tan exagerada que, en un moment en què la incorporació seriosa d'aquesta mena d'elements ja pràcticament desapareix, fa pensar en entreteniment estilístic. O més aviat en paròdia -recurs encara rendible-, des del moment que fins i tot es dóna entrada a determinats components filosòfics -la mort com a única via per a l'harmonia o la natura com a justificadora del pessimisme- que es contradiuen amb els que Carner defensa en el conjunt de la seva obra.

El component decadentista incorporat a "Catalunya" sempre va revestit amb elements religiosos de fons. Un cas paradigmàtic és el de Carles de Fortuny i el seu Primaveral, prosa lírica que comença amb la descripció sensual i gairebé mística d'una natura que retorna a la vida després dels rigors de l'hivern. En la llunyania apareix una petita imatge "*un punt blanch com un borralló de neu que s'amagava y apareixia a ma vista entre les garrigues y els tronchs com un misteri atractívol y lluminós*". Potser és "*una fada temptadora que cerca per aquells recons ombrívols y amagats a qui donar la felicitat amb totes ses gràcies?*". S'ha creat el marc adequat per al clixé decadent. La taca blanca suggeridora de la presència de la fada, correspon però a l'hàbit d'un frare, el qual s'associa a la imatge de la comunitat resant el Miserere davant del Sant Crist. Es manté així el misticisme sensual del principi, però cristianitzat. No n'hi pot haver d'altre (71). A nivell teòric el decadentisme és rebutjat i en casos extrems fins i tot es justifica l'espontaneisme de Francesc Pujols com a fórmula de contraposició a les "*«inquietuts» cerebrals de tots els decadents*" (72).

Rafael Masó i Jaume Bofill van més endarrerits que no Carner en la superació de la influència del vessant decadentista del simbolisme o de les reserves morals que aquesta influència suscita. El primer encara se'n val força a partir de 1905, ni que en el conjunt de la seva obra aquests poemes ocupin un lloc residual. Les causes, a més del lògic retard respecte a l'evolució de qui marca la pauta, cal cercar-les en l'existència de problemes amorosos personals motivats per les dificultats en la seva relació sentimental amb Esperança Bru, la major fidelitat al projecte de mitificació de Girona-la-morta (poemes amb ambients ciutadans melangiosos com Aquell carrer estret, per exemple, de 1908) i la desconexió respecte als companys barcelonins a partir de 1906. Molts d'aquests elements s'observen precisament en aquells mateixos temes en què Carner ha optat per la via classicitzant alternativa: la descripció estàtica de paisatges o la visió idíl·lica del món rural. És el cas de A una moribunda figuera qui és en mitg d'un gran camp sola, ja de 1908, o d'una bona part dels seus Sonets de l'Empordà, de 1907 (especialment d'El pintor a la Terrera, amb la presència de "*Madona Mort perversa*", v.12). El seu tractament no sobrepassa mai, però, els límits de l'ortodòxia. A vegades, com en Ruyra, és un decadentisme camuflat darrera d'uns valors ètics: la serenor enmig de la languidesa d'un paisatge tardoral a Tardor o la moralització que es desprèn de La tenebrosa nit. Moralitat que també apareix sovint quan trets típics com la mort o el capvespre es reinterpreten per tal de substituir el pessimisme per una ambientació idíl·lica (Daró mort, Peretallada o Gris convent de Sant Francesc, tots tres de Sonets de l'Empordà).

Sembla que Bofill i Mates sigui, de tots tres, qui

tingui majors dificultats per compaginar la moda i les con-viccions ideològiques. Per això no hi recorre gaire sovint. El 1903 encara dóna preponderància a la font romàntica i deixa la lectura ètica en primer terme. Lleugerament a Les tristes violetes i clarament a De dol, fragment del llibre inèdit Tristas. El 1904, amb l'Art femení, presentat als Jocs Florals de Barcelona, dóna pas a una sèrie de tòpics simbòlico-decadentistes semblants als que empra Carner en els seus exercicis estilístics, però sempre amb una mínima reflexió moral implícita: la "femme fatale" a Amb fals somriure de bacant lasciva... (també en A una frèvola dona aparegut el mateix any a "Catalunya") o el tema d'Ofèlia a Pels claustres ennegrits...

I el pre-rafaelisme? En el cas de Josep Carner, no cal sobrevalorar-ne la possible influència en els anys que van fins a 1906. El culte a la bellesa de poemes anteriors a 1903 té un origen més romàntic que altra cosa i l'interès per Ruskin i el món medieval obeeix a inquietuds que tenen poca repercussió estètica. No hi ha paròdia ni imitació. En algun moment es pot parlar d'utilització de certs elements com a denotador de la voluntat de connectar amb la modernitat, però amb finalitat purament ornamental, per la qual cosa perden força a partir de 1903, quan aquesta estètica personal es concreta. Són, per exemple, els que apareixen a Somnis de Llibre dels poetas, els quals responen a més a una idea de pre-rafaelisme més aviat distorsionada. Les fonts del Carner dels primers temps són franceses i no angleses, per la qual cosa allò que li arriba és de segona mà i conseqüència de l'esclat modernista català o del pòsit

comú respecte al simbolisme (73).

L'interès per la rondalla i la llegenda o la potenciació que des de "Catalunya" es fa de determinats narradors pot tenir alguna connexió amb el corrent, però no exclusivament. Allò que impera és la recuperació del folklore, la tradició i el ruralisme per motius ideològics. A part que en la narrativa del propi Carner, s'hi barregen altres interessos prioritaris (74). Els rastres sobre la poesia redactada entre Llibre dels poetas i Segon llibre de sonets són mínims i pràcticament es redueixen a Dante de Primer llibre..., text del quadre plàstic Dante a les portes de l'infern representat el 1905 a la Sala Mercè. El rerafons catòlic, però, novament capgira qualsevol altra lectura. El poema, això sí, remet a un intent de revaloració de Dant en la línia de la que du a terme el pre-rafaelitisme. A "Catalunya" es divulga la traducció de La vita nuova a càrrec de Manuel de Montoliu (75) i Dant és citat diverses vegades com a model. Fins i tot per boca de Carner (76). En tota aquesta revaloració, però, hi ha un parell de qüestions que no poden passar desapercebudes: una, l'estimació especial de Torras i Bages pel pensament escolàstic del poeta de Florència; l'altra -ara més important- la recerca de l'aval dels clàssics en la reivindicació que s'està fent del sonet com a estrofa predilecta.

Tot i que la influència pre-rafaelita sobre l'obra pròpia sigui relativa, Carner dona entrada a "Catalunya" a diverses manifestacions que hi estan emparentades: Dant, Alexandre de Riquer o Ruskin. Del filòsof anglès, més que el vessant estètic, n'interessa el sociològic. El volum que en publiquen és la seva conferència El treball. A més de textos catalans afins, com els de Cebrià de Montoliu sobre institucions de cultura social i extensió

universitària. En tot cas, Ruskin és modernitat i Carner s'encarrega de contraposar-la a tot allò que sigui cultura provinciana, sense que vulgui dir que s'identifiqui plenament amb el seu concepte de natura o que les observacions de caràcter estètic modifiquin les que li arriben de fonts franceses. No s'està de remarcar, a més, que "Ruskin no és solzament un poeta; és un científich":

"Ruskin era fill d'un marxant de sherry. Quan els marxants d'aquí tindran fills com Ruskin?

És veritat que el pare de Ruskin era un entusiasta admirador dels paysatjistas anglesos contemporanis y llegia a son fill els grans poetas inglesos. Y els marxants d'aquí encare són pràctichs.

Encare feya més el pare de Ruskin. Enmenava a son fill en sos viatjes de negocis y li feya conèixer els paysatjes y els monuments d'Inglaterra y d'Escòcia. Déu meu! Un comissionista català visitant monuments! Seria una cosa extraordinària.

Al llegidor de «Catalunya» li deu semblar que faig digressions, y precisament estich a lo més fondo del tema. Ruskin xoca inmensament ab el caràcter de la nostra bona gent; aquella admiració de la naturalesa, aquella admiració incondicional, absolutament infantil, que fa obrir els ulls, axecar els brassos, y qu'arrenca crits no pot esser compresa per la multitut que celebra l'acabament del batxillerat del noy ab un arròs al Tibidabo" (77).

Els elogis a Xavier Viura també estan relacionats amb aquesta ànsia de presentació del pre-rafaelisme com a modernitat:

"En Xavier Viura ha recollit en son Preludi lo més selecte dels seus comensos literaris. És un poeta delicat, elegant ple de distinció. No li ha sigut donada la forta veu pindàrica; les seues visions y meditacions tremolen devant d'un esguard profà. El seu estil és com una esquisida mescla dels idealismes del pre-rafaelisme anglès y el sentimentalisme dels músichs romàntichs com Schu-

mann y Grieg. Ens plau aqueixa poesia qui passa per la nostra ànima com un perfum" (78).

Dos anys més tard, quan Viura s'emporta la flor natural dels Jocs Florals de Barcelona, Carner redacta un article laudatori que és fonamental per entendre els límits de la influència anglesa i la confiança en la capacitat de renovació de la institució floualesca (79). Comença reconeixent l'amistat amb el poeta guardonat, l'atractiu de la seva obra -"és una figura literària de molt d'interès", diu (80)- i, implícitament, la font principal en la qual se sustenta:

"Enhorabona al benvolgut amich de figura somniadora y un poch melengiosa, amich de la dolsa poesia ascètica, de les llegendes mitjevals, dels refinats idealismes contemporanis."

Ràpidament, però, se'l fa seu: prescindeix del vessant estètic del pre-rafaelitisme i es limita a presentar-ne l'idealisme com a forma d'oposició als "baixos positivismes" i a "la llastimosa glorificació de la Matèria que han fet els moderns en totes les esferes". També aquí, com en els poemes propis paral·lels, els trets del corrent acaben al servei de l'apologia religiosa. Així, i únicament per motius ideològics -per això, ja el 1906, es retorna excepcionalment a un discurs típicament torrasibagesià-, Carner presenta un Viura emparentat amb el cristianisme i oposat a la idea de l'art com a religió, sorgida del pòsit finisecular comú. Col·loca, doncs, a un mateix nivell els trets inacceptables del pre-rafaelitisme i del decadentisme:

"L'Art Christià, del qual en Viura és tan fervent, ha sigut estrafet en nostres dies per grans esperits desequilibrats, qui, apostatant de la Veritat dogmàtica, s'han sentit, però, enamorats del seu Art, y han creat un funest romanticisme atheu qui, per la persistència de la bellesa artística christiana ab

què s manifestava, ha tingut més eficàcia per a reduir i corrompre les ànimes sempre generoses de la joventut."

Un art cristià que per a l'articulista no és pas incompatible amb la modernitat, almenys si darrera coincideixen una sèrie de trets, ara sí, ben carnerians (la civilitat, la preparació cultural, l'harmonia i la galania):

"La seva inspiració senyorívola, la seva ampla y triada cultura, el seu bell temperament d'harmonia y galania l'empenyen vers un conreu gloriós y transcendent de l'Art Cristià, d'aquest Art vers el qual clamen inconscientment les veus agòniques y els cors trocejats de tots els esperits sincers de la civilització moderna."

Això no obstant, a l'hora de la pràctica poètica, Carner es decanta també aquí pel classicisme, cosa que li serveix per marcar distàncies respecte a l'amic, els poemes del qual arrosseguen "alguna vacilació, alguna vaguetat, alguna morbositat" perquè no sap acondicionar a temps el component classicitzant:

"En Viura (...) admira y ama y segueix també a aquets grans esperits desequilibrats, als quals admet per les ruïnes d'espiritualisme que en llurs obres queden en peu encara, y àdhuc prefereix llur influència a la de les augustes civilitzacions grega y llatina que foren conductes y medis de perfecció artística y extensió mundial de les joves manifestacions ortodoxes."

LA SINTESI CLASSICISTA

Tant l'adaptació del simbolisme com la del parnasianisme convergeixen en un classicisme comú que es converteix en el tret central de la poètica pròpia. Carner ho reconeix anys després:

"He seguit sempre l'escola que m'ha semblat més representativa. En realitat el que jo cercava i sentia més eren les coses de sensibilitat clàssica" (81).

Fins al punt que durant els primers temps el terme és usat com a distintiu respecte a altres corrents. L'oposició entre classicisme i romanticisme, freqüent en els seus escrits del període, és així una altra forma de plantejar la polèmica entre arbitrarisme i espontaneisme (82).

Al darrera continua havent-hi la mateixa font francesa que influeix en el Modernisme català. Concretament les diverses tendències que condueixen al vessant classicista del simbolisme durant la darrera dècada del XIX i que Carner coneix de primera mà: Jean Moréas i la seva "école romane", l'Albert Samain d'Aux flancs du vase, la progressió d'Henri de Régnier o l'apropiació de determinats trets parnasians duta a terme per gent com Charles Guérin. S'hi afegeix també la descoberta de Francis Jammes, el rebuig d'altres fonts classicistes (com Carducci) i el decantament vers el segon Maeterlinck, aquell que dona importància als petits detalls quotidians, en detriment del primer o de Verlaine. En el final del seu article teòric sobre el simbolisme Carner deixa patent la selecció i l'assumpció de l'evolució:

"Y cada artista [a França], havent acomplert l'entrega del seu personal principi de renovació, acaba en clàssich, (...) la lluita es resol en serenitat de conquesta (...). Els turbulents, els bulliciosos Gàlates, ve que

*s'aquieten, y l'aire.s fa bell al seu entorn,
y esdevenen amichs de les murtes, els baladres
y els llors com els antichs Helens"*
(83).

Aquests models francesos es complementen amb la reivindicació de la literatura grega i llatina feta des de "Catalunya", la revista que segons López-Picó "*materializó en algún modo el sentido de ordenación y clasicismo en lo artístico*" (84): traduccions de Llucià, de Virgili i especialment d'Horaci; el projecte de publicació de les Traduccions gregues de Pellicer de Dou; o les referències a Èsquil, Homer i Eurípides en les Converses de n'Olaguer Recó. Tot això junt amb la temàtica classicista de molts dels poetes col.laboradors, encapçalats per Bofill, Alomar o el mateix Carner.

és un classicisme que, estèticament, no es desmarca encara del que propugna el sector més formalista del Modernisme,, i que, ideològicament, és compatible amb les directrius de Torras i Bages perquè, a l'hora de la teorització, es té cura en tot moment de salvaguardar el fonament cristià (85). La simple aparició d'elements clàssics, doncs, no justifica necessàriament l'evolució vers el Noucentisme. Només insinua el camí a seguir. El que no cal cercar encara durant els anys de "Catalunya" és una reivindicació del concepte d'humanisme en el sentit en què es produirà després, ni -excloent les Converses..., ja de 1905, i amb algun indici en la dissertació de finals de 1904 a la Congregació- una interpretació ideològica en funció d'uns ideals sociopolítics, la qual no és factible fins a Els fruits saborosos i a Segon llibre de sonets (86). En aquests moments no és més que l'afermament de determinats models estètics de base modernista, justificadors d'una tradició i d'una poètica.

Tot i que les fonts siguin de primera mà, Carner potencia diversos models autòctons a partir dels quals és possible autojustificar una tradició pròpia a l'hora de reivindicar una idealitat clàssica compatible amb el conservadorisme ideològic de fons de base ruralitzant. És així com s'entén la imatge que s'atorga a l'"escola mallorquina" i, en especial, a Miquel Costa i Llobera com a poeta i a Joan Rosselló com a narrador. També Guillem A. Tell i Lafont, que és vist com a precedent immediat de la síntesi parnassianisme-simbolisme amb regust clàssicista i com a precursor -el lligam amb la tradició- de la introducció als Jocs Florals d'aquestes noves tendències amb afany renovador. A "Catalunya" se l'elogia com a poeta i se li dóna entrada ja en el primer número (87). No és casualitat, a més, que Carner li dediqui Sonets, el poema programàtic final de Segon llibre..., en el qual s'exposa tota una teoria de l'estrofa que té els seus orígens en la que havia definit l'autor de l'Enfilall; o que el 1908 se'l situï en lloc preferent a l'hora de justificar l'evolució de la poesia catalana:

"En Guillem A. Tell dugué -ell primer que tots- una delicadesa normal y continuada, com la de la moderna poesia francesa, a la literatura catalana. Ell imposà, contra les últimes odes barroques y els últims romanços de ventall, les visions elegants i escullides. Ell dugué el sonet als Jochs Florals, y guanyà per aquesta privilegiada forma poètica la més envejable sort de fecunditat" (88).

Per proximitat estètica, tot i que no se'n tregui tan rendiment, també s'estableix el contacte amb aquell classicisme modernista menys afí ideològicament. En aquest terreny, l'obra de Jeroni Zanné constitueix un punt de referència complementari al de Gabriel Alomar, sense que amb posterioritat a Llibre dels poetas calgui parlar d'influència directa ni recíproca sinó més aviat

de confluència de fonts (89). La ressenya de Carner d'Imatges i melodies -farcida d'elogis- es converteix en un altre dels textos teòrics fonamentals. Per a ell, Zanné

"té prou consciència de que ell és el representant més significat del cultisme en la poesia catalana."

A partir d'aquí caracteritza el que entén per "cultisme", en el fons un altre qualificatiu per a allò que acaba essent l'arbitrarisme, però diferenciat terminològicament del "classicisme" que Carner s'autoaplica. La caracterització determina les vies de confluència però també les limitacions. D'una banda la predilecció pel sonet o la idea de síntesi i selecció de corrents:

"No és una escola, sinó un esperit que s'infiltra en totes les escoles y depura tots els procediments."

i de l'altra la fidelitat incondicional excessiva de Zanné -amb el seu "dilettantisme elegant"- a la font parnassiana i simbolista, sense afany d'originalitat:

"Objectiu, una mica escèptich, finament llibresch, cisella les seves inspiracions subtils ab exigències que el nostre temps reclama, perquè tal volta està blasé. Al Cultisme li plauen les històries reculades y vagues, els paisos llunyans, els naturismes arbitraris, els amors graciosament artificials. Manlleua expressions y àdhuc temes a les altres arts, servit per un dilettantisme elegant. Cerca ab un esment de vegades tan primparat que cal suposar-li una certa fredor, lo pintoresch, lo inusitat, y fins aquell punt d'inexactitud, que d'ensà que fou proclamat el lliure examen, ens cal per assolir una completa suggestió. El Cultisme és egoïsta, savi, distingit, sensual y brillant" (90).

Un dels temes en què es concreta la tendència classicista de la poesia carneriana posterior a Llibre dels poetas és el tractament de la natura: mediterranisme,

però amb una forta presència del ruralisme idíl·lic provinent del llast ideològic. El mateix que després, ja reconvertit, acabarà complementant la visió ciutadana del món rural característica del Noucentisme. No és casualitat que Primer llibre de sonets s'iniciï amb A una masia, poema ben exemplar en aquest sentit:

*"En la plana que.l sol enmorenia
y les pacients arades han solcat
sola, ingènua y blanca, la Masia
fa un riure d'ignoscència y d'amistat.
És tota coronada d'alegria
del cant dels orenels que hi han posat;
és tota blanca, y en tothom confia
ab una estranya pau de santedat.
L'embaumen violers y clavellines,
criden en la llum d'or galls y gallines,
hi ha pa a taula y les sitjes són omplertes.
Els seus murs són fidels y silenciosos,
sos cans ixen a rebre ab salts joyosos,
totes les seues portes són obertes." (91).*

En la pràctica poètica, Mallorca també esdevé modèlica. Qualitativament, el tractament classicista del paisatge mallorquí arriba al seu punt culminant en les dotze composicions dedicades a l'illa reservades per a Segon llibre de sonets. En el Primer llibre..., només algun indici: Pins i romanins i Nota camperola, dedicats a Miquel Ferrà i a Joan Rosselló, respectivament. Aquest últim amb la incorporació d'elements que van més enllà del paisatgisme (92). O Mallorca pulcre (1905) de Rafael Masó, que denota la ideologia de fons, però que, lluny del mestre, no aconsegueix una bona complementació entre ingenuïtat i artifici. Olot, una de les zones d'expansió del grup, rep una atenció semblant pel que fa al tractament del paisatge. Cal tenir present la importància de l'escola pictòrica olotina i del Cercle Artístic de Sant Lluç a l'hora de formalitzar, des d'un altre vessant, el mateix tipus de ruralisme. És el cas de Fajolar, ja de

1902, o dels sonets dedicats als pintors del Cercle, amb menció especial per A n'Iu Pascual, paysatgista de Primer llibre....

El component ideològic no justifica per si sol la tendència classicista. El més interessant d'aquests anys és l'aproximació a les idees divulgades des del vessant classicista del simbolisme francès, el qual es posa de moda en la darrera dècada del segle -sobretot des que el 1891 Jean Moréas publica el manifest de l'"école romane"- i provoca la coincidència, des de vies distintes, de diverses tendències poètiques franceses. Hi ajuda també l'èxit esclatant de Les trophées d'Heredia el 1893, amb la corresponent recuperació de determinats trets parnasians. Carner no s'adscriu directament a cap d'aquestes vies sinó que es deixa seduir pels aires de moda, en selecciona allò que interessa i se'n val com a justificador de modernitat. Cosa lògica si tenim en compte que a França, amb un panorama molt més ric, pot haver-hi una forta oposició entre corrents com a producte del grau de diferenciació que adquireixen lleugers desacords, mentre que a Catalunya la matisació de les polèmiques no arriba a un punt tan elevat perquè l'ànima de modernització condueix a una barreja de les propostes d'origen i obliga a prescindir de divergències tan específiques.

Amb el Modernisme la literatura catalana integra sincrònicament diverses de les tendències que en origen provenen d'una evolució diacrònica. D'aquí que Carner -com Alomar, Zanné o Tell i Lafont- a l'hora d'assumir la moda pugui mantenir-se més fidel que no els francesos al component classicista de la poètica parnassiana. En aquest sentit podria situar-se a prop del "simbolisme parnassià" de Charles Guérin, autor que interessaria -tal i com succeeix amb Francis Jammes o més endavant amb

Huysmans- pels seus contactes amb el cristianisme i del qual ja s'havia servit el 1902 en l'epígraf d'Agullas blayas. En el cas de Guérin, però, no es va més enllà d'un paral·lelisme indirecte, més formal que no de continguts poètics.

En el seu article teòric sobre simbolisme de gener de 1907 a "La Veu de Catalunya" Carner cita explícitament Henri de Régnier i Jean Moréas com a models de simbolisme classicista. Són dues de les fonts fonamentals, malgrat que no puguin explicar per si soles el punt de partida de la poètica carneriana. En ambdós casos amb una història paral·lela que passa per l'origen parnassià, el simbolisme d'escola i l'evolució vers el classicisme. Un classicisme que substitueix el vers lliure per les formes estròfiques convencionals -el sonet, precisament, en Régnier- i amb uns temes que s'acosten als de Carner tot i que el tractament final dels dos poetes francesos sigui més escolar, més fidel al típic allunyament de la realitat mitjançant visions antigues i, en el cas de Moréas -poeta d'origen grec, no ho oblidem-, amb la renúncia d'alguns dels components inherents al simbolisme i amb l'afegit del regust arcaïtzant, del qual Carner prescindeix.

Fins i tot poden fer-se matisacions al cas d'Albert Samain, poeta que tradicionalment ha encapçalat la llista d'influències d'Els fruits saborosos. Globalment, hem d'acceptar que el conjunt de l'obra de Samain té poca semblança amb la de Carner a causa de la prioritat que el francès concedeix al component decadentista. I quan es decanta pel classicisme d'Aux flancs du vase -únic moment en què és possible la comparació- ho fa amb una finalitat diferent. Per a ell el to clàssic és una pantalla externa que amaga les mateixes constants decadentistes anteriors,

una mena de carcassa formal que camufla la reflexió introvertida típica de la seva poesia, tot adaptant-se als esquemes poètics que en l'any de publicació d'Aux flancs... (1898) eren considerats més innovadors. Darrera de la seva mitificació de la infantesa, d'altra banda, hi ha una veritable convicció, mentre que en Carner -que disposa d'altres mitjans per a la fugida de la realitat perquè darrera hi ha una altra finalitat- no passa de ser un recurs secundari i, segons la lectura que es faci d'Els fruits saborosos, més aviat pretextual. Torna a ser més que res una coincidència motivada per la tendència ambiental comuna i una aproximació -Carner havia llegit Samain, és clar (93)- a alguns aspectes formals, ni que sigui per donar-los en l'obra una funcionalitat diferent. L'única citació de l'època en què Carner parla de Samain corrobora la idea. S'elogia el seu treball acurat com a sonetista i res més:

"Un poeta que fa sonets inspirats, p. e. Albert Samain, és ademés d'un inspirat, un cisellador, un delicat orfevre" (94).

En resum, Carner s'aproxima al vessant classicista del simbolisme francès dels anys noranta des del moment en què perfila la pròpia estètica, però sense influències gaire individualitzades ni afany imitatiu. Això no obstant, entre Llibre dels poetas i Primer llibre de sonets és quan aquest classicisme és més fidel a la font originària. Ho corroboren diversos poemes de Primer llibre.... El més clar, Llegenda del bosch, en què, com en Régnier i sense caure en la lectura ruralitzant de poemes com A una masia, la "visió" llegendària i inconcreta típicament simbolista adopta un perfil clàssic i se cenyeix a les exigències del sonet. Tot, certament, una mica sobreposat i adequat conscientment a una moda:

"Oh el Verd del Bosch qui ens tempta y ens esvara!"

és com el vel d'un temple gegantí
 qu. ab l'amenassa d'un remor sens fi
 ens enmantella els resplendors de l'ara!
 Amagant-se de l'home y son camí
 passen entre les branques desiara
 les fades nues de mirada clara
 y enlluhernant blancor de gessamí.
 En un ombrívol fons inesplorat
 una Princesa hi dorm de nits y dies
 que may ha desvetllada l'Estimat.
 Y una fontana d'esquisit fulgor,
 invisible dessota les falzies,
 interminablement canta l'Amor!"

Hi ha altres poemes amb temes tòpics del simbolisme amanits amb aquest mateix ingredient classicista. Un, A la divina Gioconda, ja esmentat, exemple de com valer-se'n per a la contraposició al decadentisme. Un altre, A Hermes, poema dispers de 1906 en el qual el geni grec dóna sentit a la suggestió del misteri nocturn, però on també s'entreu el replantejament posterior a la clari-ficació ideològica. No en va és dedicat al déu del comerç. Algun cop, com a Solitud, els llocs comuns de la via francesa es barregen amb el component ideològic torrasibagesià, tot i que s'eviti la lectura purament moralitzadora: el "Faune desertor" que "somia coses pures" "en èxtasi perdut" (vs.13-14) toca el flaviol a l'empara "d'una claror d'església" (v.12) provinent "del blau diví de les altures" (v.11) i lluny de l'"obscenitat de bots y pampellugues" (v.4). El sonet, significativament, és dedicat a Joan Alzina i Melis, persona que sintetitza el mediterranisme mallorquí d'origen amb la devoció per la moral cristiana. És clar que l'amistat -d'antecedents no en manquen- dóna joc també per a una lectura irònica (95).

LA POSICIÓ RESPECTE A L'ESPONTANEISME MARAGALLIÀ.
LA BATALLA DEL SONET

Aquesta delimitació i adaptació de corrents col·loca Carner en el rovell de l'ou d'una de les polèmiques del moment: la que s'estableix entre poesia inspirada i poesia racional i artificiosa (96). Es decanta per la segona opció amb uns criteris que, des del punt de vista estètic, no es diferencien dels d'altres poetes modernistes immersos en la brega. En la seva poesia escrita a partir de 1903 la inspiració espontaneista ja no té cabuda. I quan havia aparegut anteriorment sempre havia tingut un regust més directament romàntic.

A l'hora de les valoracions, però, la restricció no és tan estricta. A "Catalunya" no es detecta pas un rebuig explícit. Les causes són diverses. En primer lloc, el prestigi de Joan Maragall i el respecte que els mereix, cosa que es complementa amb l'amistat i la proximitat a la revista de gent com Josep Pijoan i Joan Llongueras. D'altra banda, el fet que dels Jocs Florals de Barcelona sorgeixin en aquests moments autors espontaneistes que poden ser reivindicats com a mostra de la capacitat de renovació de la institució. És el cas de Francesc Pujols el 1903. En tercer lloc, el mestratge de Torras i Bages, el qual no nega la necessitat de l'estudi tècnic i manifesta la importància de la raó en la creació artística, però defensa sovint la inspiració com a via de projecció de les virtuts divines i de rebuig del simple artifici. En aquest sentit, arriba a dir que "*l'espontaneïtat és la gran qualitat de la Poesia, de manera que per si sola l'espontaneïtat poetitza, és a dir, és font de poesia*" (97). I per últim, la defensa de la tradició, la qual facilita la conjunció de literatura popular i

