



TESI DOCTORAL UPF / 2021



Joan Pérez-Jorba: cronista, *passer* i poeta en les avantguardes catalana i francesa

Pilar García Sedas

TESI DOCTORAL UPF / 2021



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Joan Pérez-Jorba: cronista, *passer* i poeta en les avantguardes catalana i francesa

Pilar García Sedas

JOAN PÉREZ-JORBA: CRONISTA, *PASSEUR* I
POETA EN LES AVANTGUARDES CATALANA I
FRANCESA

Pilar García Sedas

TESI DOCTORAL UPF / ANY 2021

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Domingo Ródenas de Moya

DEPARTAMENT D'HUMANITATS

*A la memòria de la meva mare, per tantes estones de conversa
i per trobar sempre la paraula avinent*

In Memoriam

Joaquim Molas i Batllori (1930 - 2015)

Albert Manent i Segimon (1930 - 2014)

AGRAÏMENTS

Dono les gràcies a Jean Paul Pérez y Jorba (†), que em va acollir a París i em va lliurar els papers escadussers que encara es conservaven del seu avi i les autoritzacions per poder consultar els arxius de la Bibliothèque Nationale de París i la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet i, en especial, a Laurie-Anne Laget, que en tot moment ha estat la meva medidora a París.

Gràcies a Domingo Ródenas de Moya –el meu guia en aquest procés–, que no va dubtar a donar-me suport perquè tirés endavant aquest estudi que s’ha beneficiat, sens dubte, de la sensatesa que el distingeix com a persona i com a acadèmic.

Aquesta recerca ha estat possible gràcies a l’ajut que he rebut de moltíssima gent que ha cregut en la meva feina i m’ha animat a continuar endavant en els moments de més solitud i d’un cert descoratjament personal, en especial a Jean Philippe Barnabé, Beatriu Cajal, Ramon Castells, Graciela Ferrari, Júlia Martínez, Maria Jesús Petit i M. Mercè Riu. A la meva família de Tossa de Mar, Torres-Esteve. A les companyes de viatge (Elena, Lala i Montse). Als tiets i cosins Balaguer García, García Ledo, García Salvador i Rodríguez García per les estones compartides. Al pare (†) que ha viscut en la foscor de la (des) memòria.

Vull expressar el meu reconeixement als diversos professors, amics i institucions que m’han fornit informacions d’arxiu i bibliogràfiques: Joan Abelló Juanpere, Enric Agut Canyameres, Jaume Aulet, Juan Manuel Bonet, Joan Cavallé, Marc Comadran, Montserrat Corretger, Maria Dasca, Francesc Fontbona, Carlos García, Manuel Jorba, Maria Llombart, Jordi Marrugat, J. M. Minguet, Josep Murgades, Pascal Rousseau, Ramon Salvo i Eliseu Trenc; als equips de l’Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona – en especial a Patricia Jacas i Àngels Solà Vidal–, Arxiu Històric de Sabadell, Institut Municipal d’Història de Reus, Centre de Lectura de Reus, Biblioteca de Catalunya, Fundació J.V. Foix, Fundació Francesc Pujols; a la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet (París), a la Bibliothèque Nationale de France (París) i a la Biblioteca Nacional (Madrid). A la Secretaria del doctorat d’Humanitats de la Universitat Pompeu Fabra.

RESUM

La investigació parteix d'una visió transnacional de la producció avantguardista de Joan Pérez-Jorba (Barcelona, 1878 - París, 1928), que inclou tant la periodística com l'obra poètica des d'una visió receptiva i creativa. L'objectiu que es persegueix és aprofundir en la seva trajectòria personal i literària i en la participació activa que va tenir en la recepció crítica de les anomenades avantguardes històriques a un segle de distància. Pérez-Jorba va ser crític literari, crític d'art i musical, poeta i publicista en la premsa catalana, francesa i castellana. Format en les files de la bohèmia modernista durant els anys de joventut, l'any 1901 va emigrar a París i no va tornar a residir a Catalunya. El seu perfil d'escriptor perifèric i les deficiències que se'n puguin derivar han condicionat la seva ubicació en el cànon dins la història de la literatura d'avantguarda i, en especial, en la catalana, malgrat el seu activisme com a «passeur culturel» i creador.

RESUM

The starting point of this research is a transnational vision of the avant-garde production of Joan Pérez-Jorba (Barcelona, 1878 – Paris, 1928), which includes both his journalism and poetry, from a receptive and creative point of view. The intended goal is to delve deep into his personal and literary career, and in his active participation in the critical reception of the so-called historical avantgardes a century later. Pérez-Jorba was a literary reviewer, art and music critic, poet and publicist in the Catalan, French and Spanish press. Educated in the ranks of the Modernist bohemia, in 1901 he emigrated to Paris and never returned to live in Catalonia. His profile as a peripheral writer, and the deficiencies that may derive from this fact, have conditioned his place within the canon in the history of avant-garde and, in particular, of Catalan literature, despite his activism as *passeur culturel* and creator.

Introducció

Vaig conèixer també allà el senyor Pérez-Jorba, banquer i poeta d'avantguarda, un senyor pàl·lid i calb, miop, amb uns vidres, amb els pòmuls molt oberts, carregat d'espatlles, molt ben vestit. Dirigia la sucursal del Banc de Catalunya...

(JOSEP PLA: *El passat imperfecte*, Destino, 1977, 226).

Joan Pérez-Jorba (Barcelona 1878 – París 1928) va ser un lletraferit, amant dels pseudònims, que va practicar el periodisme, la traducció, l'edició i l'activisme cultural. Hi ha dues circumstàncies que fan d'aquest intel·lectual una figura peculiar: d'una banda, la geogràfica, atesa la doble condició d'escriptor perifèric; de l'altra, la social, en tant que director de banca, per la qual cosa som davant d'un escriptor que compagina el periodisme i la creació amb una activitat privada, és a dir, una «doble professió», com molts escriptors del segle XIX o del XX. El mateix Apollinaire havia treballat en el sector de la banca i T. S. Eliot, en el món de les finances (GALATERIA, 2011).

El propòsit global d'aquesta recerca respon a la voluntat de revisar i avaluar la trajectòria com a mediador que s'inscriu en el procés de la transferència cultural, així com traçar un aproximació a la seva obra creativa amb l'objectiu d'incorporar-la a la literatura europea d'avantguarda des d'una perspectiva transnacional, la qual cosa permetrà defugir de valoracions estrictament nacionals i perspectives històriques reduccionistes.

Aquesta investigació pren com a referent la noció «transfert cultural» en concordança amb l'orientació metodològica proposada per Michel Espagne i Michael Werner (1988), nascuda als anys vuitanta amb l'objectiu d'abordar les relacions culturals francoalemanyes del final del segle XVIII i el XIX. Aquesta noció es basa fonamentalment en l'anàlisi dels processos de transformació, adaptació i assimilació de les pràctiques culturals que operen en la transferència cultural i en el tipus de mediació que intervé en la circulació de bens simbòlics (idees) o de bens culturals (llibres, revistes, obres, etc.) entre dos espais culturals.

Amb tot, cal significar, que en els darrers anys el concepte «transfert culturel» ha provocat controvèrsies i ha estat sotmès a la seva revisió, sobretot, a partir del fenomen de la globalització. En el marc de les investigacions acadèmiques, bàsicament en aquelles que plantegen la sistematització dels estudis literaris, la inclusió i la multiculturalitat és un factor determinant en la configuració dels sistemes literaris; l'actualitat global empeny amb força a rellegir, repensar i (re)qüestionar com els processos migratoris i la mundialització econòmica, social i cultural han tingut i tenen un pes específic.

De la transferència cultural n'emana el «passeur de culture» (mediador cultural), una figura que ha generat un interès exhaustiu, sobretot en les investigacions abocades a l'estudi de la mediació cultural exercida per un individu (crítics, editors, traductors, periodistes i agents literaris, entre altres). Itamar Even-Zohar (2008:217-226) parla d'«agent de la transferència» com aquella persona «que produeix accions que modifiquen el repertori cultural de la seva comunitat perquè se n'apropia de nous i els difon» (GAVAGNIN, 2011:7). Christophe Charle (1992:73-85) introdueix el terme «hommes doubles» per designar els «passeurs» (mediadors) que es mouen entre dues cultures. Tom Verschaffel *et al.* (2014:1255-1275) empeny el terme “portador” («carrier») per identificar l'individu que actua des de la transferència cultural i les pràctiques de mediació discursives i institucionals en les quals treballa. Atesa l'atenció teòrica que va despertar la figura dels agents mediadors, crida l'atenció que al *Dictionnaire international Bourdieu* (2020), dirigit per Gisèle Sapiro, en les seves gairebé mil pàgines dedicades a l'estudi de la sociologia de la cultura, no es reculli ni el terme «passeur» ni el concepte «médiation culturelle», tot i que els conceptes queden tractats en altres entrades.

Des d'una perspectiva anglosaxona, William Marling (2020:229) indica que els «gatekeepers» en l'àmbit de la literatura són principalment els editors, traductors i agents literaris, uns personatges que per a la majoria dels lectors en molts casos són invisibles, però que fan una important funció promotora i de mediació. Segons aquest autor, no hi ha distincions entre els vocables «gatekeeper», «go-between», «passeur» i «mittler», ja que tots aquests termes són diferents maneres d'anomenar la participació

activa d'un agent cultural.

En aquesta investigació, com es formula en el títol, s'ha triat el terme francès «passeur», perquè es considera el més adequat d'acord amb el significat establert a *Trésor de la Langue Française* («celui qui transporte quelqu'un ou quelque chose d'un endroit à un autre») i per la seva idoneïtat amb el context d'actuació, malgrat les múltiples definicions o indefinicions que presenta el seu significat polisèmic. Metafòricament el terme «passeur» es pot identificar plenament amb el de mediador, agent de transmissió o divulgador que involuntàriament o voluntàriament mai no actua des de la neutralitat, sinó en concordança amb la realitat social del seu temps (Diana COOPER-RICHET, 2013:128-143).

Sense caure en un rigor teòric i restrictiu, la noció «transfert cultural» té una aplicació òptima que funciona com a instrument en les investigacions adreçades a l'estudi d'altres espais interculturals i contextos o períodes històrics i en el cas concret d'un escriptor com Pérez-Jorba sembla del tot adaptable a un segle de distància. En la seva consolidació com a «passeur», caldrà valorar la significació de les relacions entre espais literaris / espais culturals que afavoreixen les transferències constants d'informació i de coneixement que circulen entre ells, amb un èmfasi més acurat en l'espai francocatalà.

Complementàriament a les teoritzacions sobre la mediació, s'han tingut en compte la recurrència d'aquells estudis que han aplicat com a mètode d'investigació la noció de transferència cultural i mediació: Gabriella GAVAGNIN i Víctor MARTÍNEZ-GIL (2011) (eds.): *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària* i, Enric GALLÉN, José Francisco RUIZ CASANOVA (eds. lits.) (2015): *Josep M. Castellet, editor i mediador cultural*. De manera particular, dues aportacions: «Josep Maria Castellet, un *passeur* cultural excepcional entre Nord-Amèrica i Catalunya» (DASCA, 2015:139-157) i «El verdadero portaestandarte ultraico: Guillermo de Torre como artífice de una red transnacional del ultraísmo» (LAGET, 2019:14-18); des del punt de vista de la recepció, «L'obra de Pierre Reverdy a Catalunya» d'Enric Casals i Serra (1992).

La hipòtesi de treball se centra a sistematitzar la producció de Pérez-Jorba en el marc de la literatura amb una especial incidència en el període que es correspon amb les avantguardes històriques (TORRE, 1925, reed., 2001; POGGIOLI, 1964; BÜRGER, 1987), un fenomen transnacional que es va manifestar en la cultura occidental arran dels canvis socials, polítics i culturals que van experimentar els estats i les nacions associats a un sistema de valors en fallida que s'arrossega des del final del segle XIX, per la qual cosa la historiografia dedicada a l'estudi d'aquesta qüestió no hauria de excloure cap país ni cap tendència des del benentès que les avantguardes van intervenir en totes les activitats humanes (WEISGERBER, 1986).

Un dels principis essencials dels diferents corrents estètics avantguardistes va ser la internacionalització d'una producció que, malgrat els diferents llenguatges artístics emprats, presenta una gran heterogeneïtat i una diversitat tant en la formulació dels principis teòrics com en el conreu dels models que la caracteritzen a l'hora de concretar el paper que l'art té en les societats modernes. La seva eclosió neix amb l'objectiu de trencar amb els models que es deriven de la crisi dels valors simbolistes (DÉCAUDIN, 1960; RAYMOND, 1983).

L'any 1901, Pérez-Jorba va arribar a París, centre neuràlgic internacional on artistes i literats van fer cap amb l'anhel de trobar-hi un espai en el qual eixamplar la seva formació i l'oportunitat de cercar un ideal de modernitat. Tot i que no tornaria a residir mai de manera fixa a la seva Barcelona natal, venia sovint. Les seves estades són el testimoni d'uns vincles que es perllonguen al llarg dels anys. A la capital francesa viurà dues experiències que marcaran la seva trajectòria intel·lectual, ateses les implicacions històriques, sociològiques i culturals de primer ordre que experimentarà: el naixement dels nous llenguatges artístics i un dels esdeveniments més colpidors del segle XX com fou la Primera Guerra Mundial, fet històric que significarà la implantació d'un nou ordre mundial.

Pel que fa al seu debut com a «passeur» en el camp de la traducció, cal remetre's als seus inicis literaris a les planes de diferents diaris i revistes adscrits al Modernisme.¹ La

¹ S'empra el terme *Modernisme* i *modernista* des d'una perspectiva històrica d'acord amb l'observació de J. L. Marfany quan sistematitza una definició terminològica i conceptual del moviment: «La historia

rellevància, però, li arriba fonamentalment amb la seva integració en el grup de la revista *Catalònia* (1898-1900), en què trobem assajos sobre Mallarmé i el simbolisme francès i belga, del naturisme o de D'Annunzio (BOU, 1986:43-52; CAMPS, 1996:43-58), contribucions que li atorguen un prestigi intel·lectual reconegut primer pels seus contemporanis i, molts anys després, per la historiografia catalana dedicada als estudis del Modernisme.

En el món de l'edició al «passeur» se li atribueix la selecció d'uns determinats continguts que considera interessants per donar-los a conèixer a través de la seva publicació. En el cas de Pérez-Jorba recau en l'edició d'una plataforma d'expressió bilingüe com fou la revista *L'Instant. Revue franco-catalane d'Art et Littérature* –el títol i el subtítol de la qual manifesten la voluntat de crear una eina de propaganda al servei de dues cultures que tenen les seves arrels en la confluència d'uns lligams i d'uns interessos historicoculturals, polítics i econòmics entre Catalunya i França que s'estrenyen durant la Primera Guerra Mundial.

D'acord amb la proposta de Diana Roig-Sanz i Jaume Subirana (2020:6-18), a Pérez-Jorba li escau una nova dimensió en la mediació cultural, atesa la seva vinculació i compromís en les organitzacions catalanistes multilaterals abocades a liderar processos culturals i d'institucionalització com poden ser *Expansió Catalana* o la Société des Éditions Raymon Lull, entre altres, que operen a París a instàncies de Francesc Cambó i gestionades per Joan Estelrich al llarg de la primera meitat del segle XX.

Per tal d'organitzar la investigació es parteix de dos àmbits de documentació diferenciats: 1) les fonts primàries, perquè són el mirall que permet oferir l'abast d'una obra en què la transferència cultural domina tota la seva trajectòria i els seus àmbits

mateixa, amb tot, ens imposa certes servituds. Al capdavant, aquests noms de moviments no ens els hem pas inventat, en general, sinó que els hem heretat dels coetanis» (1984:15); en el cas de Pérez-Jorba, és el mateix escriptor qui empra el terme *modernisme* en els articles programàtics dedicats a l'aglutinació de les tendències tant ideològiques com estètiques, amb les quals s'identifica, adreçades a proclamar l'estat de decadència que es vivia a les acaballes del segle XIX. La bibliografia crítica ha estat recollida, dins BOU (dir.) (2010): *Panorama crític de la literatura catalana. Segle XX. Del Modernisme a l'avantguarda*. Volum V, Barcelona: Vicens Vives. Sobre el Modernisme en concret, dins el volum esmentat és de consulta obligada la selecció i la valoració del conjunt de textos crítics que ofereix Margarida CASACUBERTA (2010:34-71; 76-125).

d'actuació; 2) les fonts secundàries que permeten un coneixement raonat dels fenòmens estudiats. La dispersió dels textos en diaris, revistes i llibres (antologies, pròlegs i homenatges) és un dels trets essencials que caracteritza la seva producció. Aquest fet ha estat una de les dificultats a l'hora de reunir les fonts documentals primàries més destacables de la seva obra, en què també s'observa una gran diversificació (traduccions, cròniques, entrevistes, ressenyes).

Així mateix ha calgut reunir la seva poesia esparsa tant en llengua catalana com francesa per completar, juntament amb els seus tres poemaris *Poesies* (1913), *Sang en rovell d'ou* (1918) i *Turmell i el boc en flames* (1921) –mai no reeditats–, la revisió de la seva obra de creació. Tres llibres que per la seva dualitat estètica, l'alternança lingüística (francès i català) i les deficiències que se'n puguin derivar han dificultat la seva ubicació en el cànon. Es pot considerar que avui dia aquestes obres romanen «no canonitzades» segons Enric Bou (1996:8) –quan refereix Even-Zohar–, perquè «han estat rebutjades pels cercles dominants com a il·legítimes i, a la llarga, són oblidades per una comunitat determinada».

Els fons hemerogràfics i documentals han permès de reconstruir, en primer lloc, la seva biografia, ja que avui és realment molt minsa, tal com s'observa en diferents repertoris, per exemple, en la *Gran Enciclopèdia Catalana* (1978, volum 17 [PAÍS-PICOR], 436) o en l'*Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa* (Apèndix, 1933, volum 8 [P-REE], 307), redactada per l'escriptor Alfons Maseras, amic de joventut i company de viatge amb qui compartí sojorns a París; a títol de precedent, la trajectòria vital i intel·lectual de Pérez-Jorba només ha estat abordada amb un cert deteniment pel seu coetani Alfons Maseras (1928a:51-53; 1928b:51-56). Les fitxes biobibliogràfiques més completes són la del *Nou diccionari 62 de la literatura catalana* (2000:559), coordinat per Enric Bou, i la del *Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936* (1995:474-475), de Juan Manuel Bonet.

La transferència cultural s'enriqueix amb la construcció de xarxes intel·lectuals que funcionen com a canal de difusió d'idees i models en què les cartes ocupen un lloc rellevant que completa els espais de socialització i, alhora, equilibra l'activitat

essencialment solitària que implica la creació literària (Paul ARON i Benoit DENIS, 2006:7-18).

La correspondència conservada en col·leccions particulars i en arxius nacionals i internacionals és un dels elements en què cal aturar-se, perquè sovint les cartes són portadores de missatges que no apareixen ni en revistes ni en publicacions periòdiques, amb el benentès que dissortadament s'observa una gran deficiència de conservació i localització sia per causes històriques arran dels estralls de les dues guerres mundials sia pel desastre, el segrest i la destrucció que la Guerra Civil va suposar per als arxius i els fons personals o perquè no s'ha intuït la seva rellevància. En la reconstrucció d'aquesta xarxa intel·lectual establerta per Pérez-Jorba s'incidirà, especialment, en el conjunt de la correspondència que mantingué amb els escriptors més rellevants que van propiciar l'eclosió i el posterior desenvolupament de la renovació dels nous llenguatges artístics.

El conjunt d'aquesta correspondència, emesa entre el 1917 i el 1925, mostra la seva participació activa en la circulació de bens simbòlics com llibres i revistes d'una banda a l'altra del territori europeu, amb anades i vingudes entre l'espai local i el transterritorial i esdevé un pòsit documental essencial. Ateses les mancances que presenta aquest epistolari, s'ha optat per qualificar-lo de «microxarxa» perquè quantitativament tot el conjunt mostra buits temporals i deficiències i, en la majoria de casos, es tracta de cartes unidireccionals, cosa que dificulta la perspectiva entre els dos corresponents.

D'entre tota la correspondència que es correspon amb el període estudiat, es posa èmfasi en la que es conserva a la Bibliothèque Jacques Doucet² de París, donada pel seu fill Jacques Julien Pérez y Jorba (1907 - 1992) l'any 1982, en els arxius personals de diferents escriptors catalans dipositats a la Biblioteca de Catalunya, a l'Arxiu Municipal de Barcelona —la Casa de l'Ardiaca— i en arxius familiars particulars així com en altres institucions locals i comarcals. Al seu corpus epistolar i als textos periodístics

² Jacques Doucet (1853 - 1929). Dissenyador de moda i col·leccionista d'art. Fou un gran bibliòfil. L'any 1916 inicià la creació de la seva biblioteca contemporània, que va llegar a la Universitat de la Sorbona. Actualment té més de 120.000 manuscrits i uns 35.000 llibres; <http://bljd.sorbonne.fr/>

apareguts en diferents mitjans, cal sumar-hi les dades provinents dels memorialistes (VIDAL, 1925: 201-206; 1934:40; 1972:217-218), dedicatòries en poemes i llibres i les necrològiques aparegudes a la premsa catalana i francesa, on sovint la informació sobre la trajectòria personal i artísticoliterària és força minsa.

En el marc crític de la literatura catalana, la producció de Pérez-Jorba ha estat fragmentada en dos períodes. El primer el presenta com un dels ideòlegs i assagistes més combatius (MARFANY, 1986b: 143-162); CASTELLANOS 1986a; 1988; 1994a) del Modernisme i l'estigmatització d'autor *menor* (CASTELLANOS, 1990:5-78). Els estudis esmentats han estat sistematitzats amb exhaustivitat a *Paronama crític de la literatura catalana. Segle xx. Del modernisme a l'avantguarda. Volum V* (2010).³

El segon període, que es correspon amb les avantguardes, mostra una gran dispersió. Joan Fuster (1972:54, 126), en les seves breus «Notícies de l'avantguarda», li reconeix la relació establerta amb alguns militants de l'avantguarda francesa. En la historiografia canònica de l'avantguarda catalana destaquen les investigacions –pioneres– de Joaquim Molas (1983; 1986; 2005), entre les quals sobresurt *La literatura catalana d'avantguarda. 1916-1938* (1983:42-52), adreçada a ordenar el procés de penetració dels diferents moviments d'avantguarda i els autors que van assolir els nous llenguatges artístics a Catalunya. Les aportacions sobre Pérez-Jorba no presenten el grau de sistematització que caldria en una producció que manifestament és força prolífica.

Com a premissa s'estableix que aquestes consideracions no menystenen les afirmacions de Molas, ans al contrari, aquest treball d'investigació ha estat motivat en part per la seva insistència al llarg dels anys perquè la producció de Pérez-Jorba ocupés un lloc destacat ens els estudis sobre l'avantguarda catalana.⁴ Molas era conscient –amb aquell

³ Per a una visió crítica sobre l'abast del Modernisme, és de consulta obligada el panorama crític i l'extensa bibliografia que ofereix Margarida CASACUBERTA (2010), dins Enric BOU (2010) (dir.): *Panorama crític de la literatura catalana. Segle xx. Del modernisme a l'avantguarda. Vol. V*, Barcelona: Vicens Vives, 34-56.

⁴ Fruit d'aquesta insistència és el meu article «Joan Pérez-Jorba, un modernista convertit en banquer», *Revista de Catalunya* 195, nova etapa (maig 2004), 93-109. El text és una primera aproximació a la seva biografia personal i literària, però amb buits temporals i manca de dades que s'amplien en la present investigació.

afany maximalista i minucios que caracteritza la seva línia acadèmica de recerca— que calia una exploració més aprofundida del paper que Pérez-Jorba hi va tenir.

Joaquim Molas va ser el primer historiador que es va adonar que «Pérez-Jorba constituí una mena de pont entre la cultura francesa i la catalana. I, més concretament, entre l'avantguarda francesa i la catalana» (*id.*, 1983:25-26). Una valoració indiscutible, però, tot i enumerar en la cronologia algunes de les aportacions de Pérez-Jorba a la premsa catalana com a divulgador de l'avantguarda francesa, en l'antologia de textos inclosa en el volum no es reproduïx cap aportació teòrica ni poètica de l'autor ni l'adscriu a cap moviment, més aviat l'associa a un modernista que de manera «natural» evoluciona cap a l'avantguarda. Aquesta visió es repeteix al capítol dedicat als moviments d'avantguarda del volum novè de la *Història de la literatura catalana* (MOLAS, 1986:329), en què, si bé és destaca en negreta al lateral esquerre de la pàgina el nom de Pérez-Jorba, es torna a insistir en la valoració anterior:

Joan Pérez-Jorba (1878-1928), que de jove havia col·laborat amb articles importants a la primera *Catalònia* i que, el 1901, s'havia establert a París, seguí de prop l'aventura de les Avantguardes franceses i, més en concret, d'Apollinaire i de Pierre Albert-Birot, però, en realitat, no modificà de manera perceptible cap dels seus plantejaments poètics.

Pérez-Jorba, tot i viure des de la centralitat parisenca el naixement dels nous llenguatges estètics amb una tasca de recepció exhaustiva a la premsa i l'apropiació d'una certa retòrica de la poesia francesa, no ha estat incorporat com un escriptor adscrit a una avantguarda nacional en la *Història de la cultura catalana. Vol. VIII* (BALAGUER, 1997b:125-159), en què s'inclouen altres escriptors catalans que es mouen en l'espai avantguardista com J. M. Junoy, Joaquim Folguera, Joan Salvat-Papasseit i J.V. Foix amb una especial incidència en l'obra de creació, no pas com a mediadors. Quatre escriptors que gaudeixen de manera individualitzada, en el marc de les investigacions acadèmiques, de tesis doctorals, memòries de llicenciatura, tesines, treballs de grau i minuciosos estudis crítics.

Com s'ha referit, es deu a Molas la canonització de l'avantguarda catalana sota el prisma de l'exhaustivitat, és a dir, oferir una perspectiva inclusiva de la diversitat enfront d'altres de més selectives. Seguint aquesta línia, la presència de Pérez-Jorba ha estat ressituada per Jordi Marrugat dins *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes* (2020:587-591), amb la inclusió de Pérez-Jorba com a divulgador de l'avantguarda francesa.

En el terreny de les investigacions transnacionals, cal esmentar que els estudis pioners de Michel Décaudin (1965: 97-102) i de Willard Bohn (1979:101-117; 1997: 145-157), adreçats a ordenar la presència d'Apollinaire en l'avantguarda catalana, han estat el punt de partença de moltes de les investigacions sobre el fenomen avantguardista a Catalunya. En els estudis de la recepció destaca el volum d'Andrew H. Anderson (2018) dedicat al cubisme, el futurisme i el dadaisme amb un repertori bibliogràfic exhaustiu que inclou Pérez-Jorba, mentre que es constata la seva absència en l'estudi d'Aránzazu Ascunce (2012) que fixa la xarxa intel·lectual en el marc avantguardista establerta entre els dos focus centrals (Madrid-Barcelona) del fenomen.

En el terreny de les recerques sobre la literatura comparada, el Primer Congrés Internacional de Literatura Comparada dedicat a l'estudi de relacions entre les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX, celebrat a València (15-18 d'abril de 1997), va obrir el camp d'investigació avantguardista amb tres ponències que fixaven les interrelacions entre l'avantguarda francesa i la catalana a través de l'obra individualitzada de J.V. Foix (J. M. BALAGUER, 1997a:45-68), Salvat-Papasseit (Enric BALAGUER, 1997:29-44) i l'impacte d'Apollinaire en la poesia catalana (PRUDON, 1997:229-254); aquesta darrera ponència estableix el pes que va exercir el poeta francès en la producció poètica de Pérez-Jorba, a partir de dos poemes visuals escrits en llengua francesa, també estudiats per Enric Bou (2016:325-249) en el context de la Primera Guerra.

En els darrers anys, diferents estudis i investigacions de la catalanística francesa destaquen Pérez-Jorba com un dels primers divulgadors del nudisme a Catalunya (PRUDON, 1998:389-396; TRENC, 2002: 5-13), línia d'investigació que aprofundeix

Pascal ROUSSEAU (2012:29-41) en un estudi que ha estat de referència obligada per la metodologia aplicada. En aquesta investigació, Rousseau sistematitza el paper que exercí Pérez-Jorba com a mediador del nunisme: «Joan Pérez-Jorba est probablement le personnage-clé, trop peu connu, des échanges franco-catalane de cette époque. Il rencontre Pierre Albert-Birot à la fin de cette année 1917, se passionne pour le poète et pour son œuvre qu'il défend immédiatement dans les revues et journaux barcelonais» (*id.*, 29). Com s'establirà en la present investigació, el «proselitisme nunista» es veurà projectat en l'edició del recull en llengua francesa *Pierre Albert-Birot* 1920), publicat sota el segell editorial «Bibliothèque L'Instant».

El desenvolupament de totes aquestes qüestions apareix en el present estudi en tres parts complementàries, que també podrien funcionar de manera independent, si bé, atès l'estat de la qüestió, la seva estructura es planteja des d'una lectura global amb l'objectiu d'afavorir l'aglutinació i l'avaluació dels seus propis textos per esmenar les esquerdes i els buits temporals que presenten els treballs dispersos que estudien la seva trajectòria, tant la biogràfica personal com la literària.

La primera part, «Traces biogràfiques i estètiques d'un modernista arrelat a París», s'estructura, des de la diacronia, en quatre capítols (1, 2, 3, 4) que abracen des del 1878, any del seu naixement, fins l'any 1913, any d'aparició de *Poemes* (1913), primer recull de poemes escrit en català i francès, publicat de París estant.

El primer capítol traça el seu perfil biogràfic a partir dels seus orígens amb un recorregut per les arrels familiars i la seva formació intel·lectual. El segon condensa el paper com a crític literari enrolat en les files del Modernisme català amb la inclusió de la seva praxi en el camp de la poesia dins del moviment amb algunes mostres fins ara no incloses particularment en els estudis canònics del període. El tercer estableix el seu arrelament a París que de bon antuvi el situa com a escriptor perifèric. S'ha exclòs, parcialment, en aquesta primera part, una de les facetes més desconegudes de Pérez-Jorba com fou la crítica artística que s'inicia l'any 1911 a *Mundial Magazine* (1911-1914), una de les revistes que Rubén Darío va fundar a París i que, per tant, es correspondria amb el període diacrònic que s'ha traçat a la primera part. El quart capítol traça una primera aproximació al seu activisme politicocultural des de la perifèria.

El motiu d'abordar aquesta activitat de crític d'art a la segona part, «Itinerari cap a les avantguardes», rau en el mateix objectiu del treball, que vol fixar el primer moment d'inflexió cap als nous llenguatges artístics. És cert que les crítiques d'art se solapen cronològicament amb la seva producció intel·lectual durant els anys descrits en la primera aproximació que es fa de l'escriptor, però també ho és el fet que per avançar en el seu camí cap als nous llenguatges artístics cal l'abordatge del seu posicionament vers l'esclat dels diferents moviments pictòrics que es manifesten vers el 1905, si prenem com a data de referència el naixement del fauisme. Per tant, entre la primera part i la segona hi ha un encavalcament cronològic que funciona entre les crítiques d'art manifestament adverses a l'eclosió dels diferents moviments pictòrics i la publicació del seu primer poemari: *Poemes* (1913).

Aquesta segona part, «Itinerari cap a les avantguardes», trenca la perspectiva diacrònica de la primera i s'articula en tres capítols (5, 6, 7) que dibuixen el camí de l'escriptor cap a les avantguardes. Al capítol cinc es presenta la primera reacció de rebuig vers els nous llenguatges pictòrics (fauisme, cubisme i futurisme) i la seva recepció crítica. Un camí que rebrà la sotragada de la Primera Guerra Mundial que s'analitza al capítol següent (6). Tot i que gran part de la seva obra periodística durant els tres primers anys del conflicte va estar centrada en la construcció del discurs propagandístic partidista aliadòfil en el marc del llatinisme, la literatura no en restà exclosa, sobretot a partir del 1916, un moment històric que donarà pas a la consolidació del fenomen avantguardista en el camp de les lletres com es veurà al capítol número set (7).

La tercera part, «Diàleg amb les avantguardes», s'articula en quatre capítols (8, 9, 10, 11) centrats en la sistematització de la mediació exercida. El vuit descriu les eines de difusió i els trets que caracteritzen la seva producció periodística; el nou se centra en l'actualització, revisió i anàlisi de la seva interlocució amb uns autors o moviments concrets de la cartografia avantguardista europea, amb un accent especial en la que opera a París (Pierre Albert-Birot; Pierre Reverdy i Guillaume Apollinaire). En el terreny de la mediació bilateral, el capítol 10 es dedica a l'estudi de *L'Instant* –fundada per Pérez-Jorba–, una plataforma francocatalana d'intercanvi de la producció literària que opera entre França i

Catalunya en el marc d'unes propostes estètiques que de bon antuvi semblen irreconciliables com el Noucentisme català i l'Avantguarda.

El capítol (11) traça una aproximació a la seva poesia avantguardista en francès i català que avui encara roman esparsa en diferents publicacions i també s'inclou una lectura dels dos poemaris escrits en llengua catalana, *Sang en rovell d'ou* (1918) i *Turmell i el boc en flames* (1921), mai no reeditats ni sistematitzats en les investigacions acadèmiques i crítiques de la historiografia de les avantguardes catalanes (MOLAS, 1983; J.M. BALAGUER, 1997:125-159), llevat de les aportacions d'Enric Bou (2016: 325-349), que destaca la francofilia literària com una de les notes dominants del Pérez-Jorba poeta que farà de la guerra un objecte literari al servei de la causa aliada en el seu poemari del 1918. A més de les deficiències que se'n puguin derivar, es convé amb Manuel Ollé que «viure lluny de la metròpoli o escriure d'esquena als preceptes del gremi són dos factors de risc que faciliten enormement el trànsit directe cap a l'oblit» (2010:27).

Se sol afirmar que el renom d'un crític prové en bona part d'haver reunit en volums l'obra assagística o periodística normalment dispersa, per la qual cosa s'ha considerat adient aportar en l'Apèndix I els articles publicats a la premsa catalana entre el 1917 i el 1920 que s'adiuen amb el fenomen avantguardista amb l'objectiu que aquest corpus literari, molt dispers en la premsa catalana, s'incorpori en la historiografia dedicada als estudis d'avantguarda. En l'Apèndix II es recuperen els poemes esparsos en diferents publicacions europees escrits en llengua francesa. L'Apèndix III presenta una primera compilació de l'epistolari català (un total de 60 entre cartes i postals) ha estat un dels suports del present estudi.

Els materials en llengua catalana es transcriuen respectant la versió original de l'autor en què es pot observar, progressivament, una evolució d'ajustament a l'aplicació de les normes dictades per l'Institut d'Estudis Catalans (IEC) l'any 1913, però allunyats d'assolir la normativització fabriana del 1918. La producció periodística que correspon a l'aplec de l'articulisme adreçat a la recepció de l'avantguarda (Apèndix I) ha estat estandarditzada. Pel que fa al castellà i al francès (llevat de la poesia), els textos han estat normativitzats d'acord amb les regles ortogràfiques i la normativa corresponent de les respectives

acadèmies.

Dissortadament no s'ha pogut establir un Apèndix que inclogués la transcripció de la correspondència francesa subjecta als drets que estableix la Llei de propietat intel·lectual francesa. El seu ús ha estat restringit exclusivament a la consulta per completar aquest estudi, amb la prohibició explícita del seu ús públic, sotmès a penalització per part dels *ayants-droits* dels corresponsals implicats i no ha estat possible d'aconseguir els permisos adients per a la seva publicació, ni tan sols per a aquesta investigació acadèmica.

Les imatges de la col·lecció García-Sedas van ser una donació de Jean Paul Pérez y Jorba (1930-2013), nét de l'escriptor, en agraïment al meu interès per l'obra del seu avi i per les estones compartides a París.

Índex

	Pàg.
Resum	vii
Introducció	ix
Lista de figures	xxv

PRIMERA PART: TRACES BIOGRÀFIQUES I ESTÈTIQUES D'UN MODERNISTA ARRELAT A PARÍS

1. ORÍGENS FAMILIARS I FORMACIÓ	3
1.1. Orígens	3
1.2. Formació literària	4
1.2.1. La Colla del «Foc Nou»	5
1.2.2. L'escola de <i>L'Avenç</i>	5
1.2.3. El grup de Reus	7
2. ELS CORIFEUS DEL MODERNISME	13
2.1. Identitat cultural	13
2.2. El deure de traduir	21
2.3. La consolidació d'un crític: <i>Catalònia</i>	24
2.4. La poesia: sinceritat i emoció	31
2.5. Reivindicació de Verdaguer	37
2.6. El teatre: idees i combat	39
3. L'ARRELAMENT A PARÍS	47
3.1. A la recerca de París	47
3.2. Esbós d'un flirteig anarquista	50
3.3. Un escriptor d' <i>El Poble Català</i>	54
3.4. El pròleg d'una antologia: <i>Trasplantades</i> (1910)	62
3.5. Ressons del Parnàs. L'alè de Rubén Darío	67
3.6. Primer poemari: <i>Poemes</i> (1913)	70
4. ACTIVISME POLITICOCULTURAL DES DE LA PERIFÈRIA	77

SEGONA PART: ITINERARI CAP A LES AVANTGUARDES

5. EL CAMÍ AVANTGUARDISTA	85
5.1. Adveniment de les avantguardes	85
5.2. Reacció adversa inicial	89
6. INTERLUDI TRÀGIC: LES ALES ROGES DE LA GUERRA	113
6.1. La crònica partidista aliadòfila	118
6.2. Literatura en temps de guerra	129
7. PRIMERES REFLEXIONS SOBRE LES AVANTGUARDES	139
7.1. La trobada amb Max Jacob	143
7.2. Una necrològica: Léon Bloy	148
7.3. El punt d'arribada	151

TERCERA PART: DIÀLEG AMB LES AVANTGUARDES

8. LA CONSTRUCCIÓ D'UN DIÀLEG	159
8.1. Producció dispersa	160
8.2. Producció diversa	165
8.3. L'epistolari: microxarxa literària	167
8.4. <i>L'Instant</i> : antena de les avantguardes	171
9. LA INTERLOCUCIÓ	173
9.1. Pierre Albert-Birot	173
9.1.1. Pérez-Jorba a la revista <i>SIC</i>	189
9.1.2. Un projecte editorial	190
9.2. Pierre Reverdy	193
9.3. Guillaume d'Apollinaire	200
9.4. Altres veus d'avantguardistes	212
9.4.1. Blaise Cendrars	213
9.4.2. Paul Dermée	216
9.5. Tristan Tzara i el dadaisme parisenc	221
9.6. Irradiacions amb l'avantguarda catalana	228
9.7. «Ultraísmo» peninsular	238

9.8. Espurnes italianes	243
10. <i>L'INSTANT</i> (1918-1919). ANTENA DE LES AVANTGUARDES...	247
10.1. <i>Plançons</i> , una primera llavor	249
10.2. <i>L'Instant</i> (1918-1919)	253
10.2.1. Edició francesa. <i>Revue Franco-Catalane d'Art et Littérature</i>	
10.2.2. Edició barcelonina. «Molt Noucents!»	
10.3. Impacte i recepció	277
11. APROXIMACIÓ A LA «NOVA POESIA»	283
11.1. Poesia esparsa en francès	286
11.2. Poesia esparsa en català	298
11.3. <i>Sang en rovell d'ou</i> (1918)	300
11.3.1. La recepció del llibre	307
11.4. <i>Turmell i el boc en flames</i> (1921)	311
11.4.1. La recepció del llibre	318
Conclusions	323
 Bibliografia	
Bibliografia. Fonts primàries	333
Bibliografia general	350
 Apèndixs	
Apèndix I. Articles sobre l'avantguarda a la premsa catalana	367
Apèndix II. Poemes en llengua francesa	408
Apèndix III. Epistolari català	423

Llista de figures

Figura. 1. Primer full del poema «Salomé». Manuscrits i documents d'una part del llegat de Pérez-Jorba. Col·lecció García-Sedas. (Pàg. XXVII)

Figura 2. Manuscrits i documents varis d'una part del llegat de Pérez-Jorba. Col·lecció García Sedas. (Pàg. XXVIII)

Figura 3. Portada de l'antologia *Trasplantades. Poesies franceses contemporànies*, Barcelona: Biblioteca L'Avenç, 1910. (Pàg. 64)

Figura 4. Oli s/tela, de Joan Pérez-Jorba. Sense data (circa 1928). Col·lecció García Sedas. (Pàg. 64)

Figura 5. Fotografia d'Apollinaire [Google. Alamy stock]. (Pàg. 206)

Figura 6. Retrat de Blaise Cendrars (1917), d'Amedeo Modigliani. Wiki-art (Wikimedia Commons). (Pàg. 214)

Figura 7. Projecte de cartell, de Joan Miró. Oli sobre cartró, 107 × 76 cm. Institut Valencià d'Art Modern (IVAM). (Pàg. 272)

Figura 8. «Victoire x Glorie», *L'Instant* (6, XII-1918:5-6). (Pàg. 295)

Figura 9. «Arme sous le bras», *Sic* 37, 38, 39, I/15-II-1919: 300-301. (Pàg. 298)

Figura 10. Portada de *Turmell i el boc en flames* (1921), de Joan Pérez-Jorba, Barcelona: J. Horta Impressor. (Pàg. 311)

Figura 11. «Elle a deux têtes», *Dada. Antologhie* 4-5, Zürich, 15-V-1919, [187]. (Pàg. 420)

Abreviatures

DdS: *Diari de Sabadell*

EPC: *El Poble Català*

MM: *Mundial Magazine*

LNC: *La Nova Catalunya*

LI: *L'Instant*

LP: *La Publicidad / La Publicitat*

LS: *Lo Somatent*

JPJ: *Joan Pérez-Jorba*

PAB: *Pierre Albert-Birot*

PS: *Philippe Saupault*

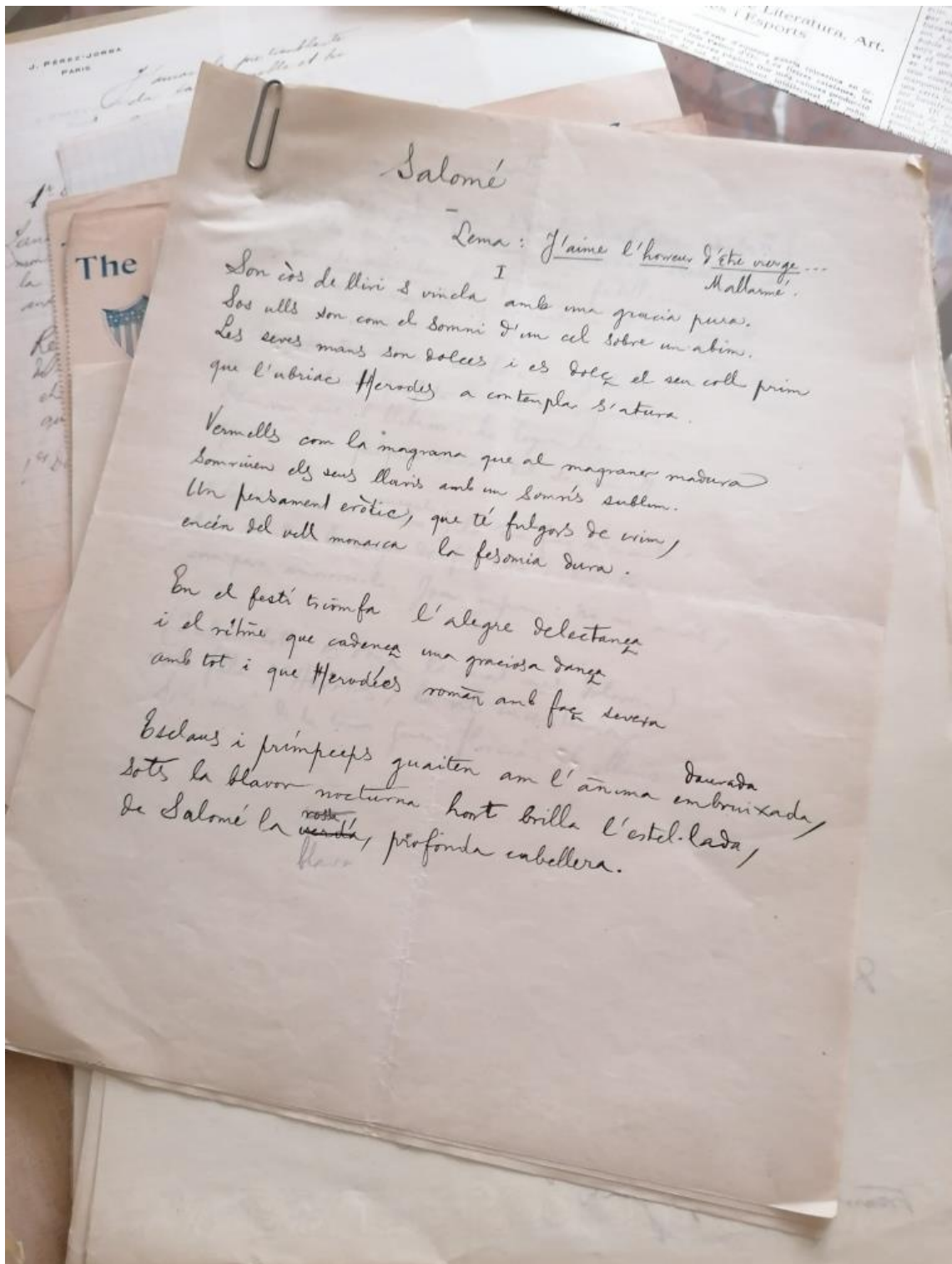


Figura. 1. Primer full del poema «Salomé». Manuscrits i documents d'una part del llegat de Pérez-Jorba. Col·lecció García-Sedas.



Figura 2. Manuscrits i documents varis d'una part del llegat de Pérez-Jorba. Col·lecció García Sedas.



PRIMERA PART

TRACES BIOGRÀFIQUES I LITERÀRIES
D'UN MODERNISTA ARRELAT A PARÍS

1. ORÍGENS FAMILIARS I FORMACIÓ LITERÀRIA

1.1. Orígens

Joan Pérez-Jorba, a diferència de Jaume Massó i Torrents, Joaquim Casas-Carbó, Joan Maragall o Santiago Rusiñol, no provenia de la burgesia catalana, tot i que nasqué en l'entorn de la burgesia financera dominant de finals de segle, un entorn que marcarà el seu futur professional un cop instal·lat a París: primer al Banco Español del Río de la Plata i, després, a la *Banque de Catalogne*. El seu pare, Julián Pérez Sainz (1844 - 1911),¹ fill de «labriegos» —segons la partida de naixement del poeta—, era natural de Bergara (Guipúscoa); emigrà a Barcelona contractat per servir a casa de la família de banquers Arnús i de Ferrer, i fixà la seva residència al número 22 del carrer d'Escudellers, molt a la vora de la institució bancària situada en aquella zona que es conserva de la Barcelona vuitcentista.² La mare, Maria Jorba i Serra (1841 - 1934), era filla del Bruc i pertanyia a una vella nissaga de pagesos que s'havien establert a Barcelona al carrer del Vidre, tocant al Call. El casament de Julián Pérez i Maria Jorba tingué lloc a l'església de Santa Maria del Mar, el 26 de juny de 1875. Pel vols del 1870, els banquers Arnús s'havien traslladat al passeig de Gràcia cantonada amb el carrer de Mallorca, la qual cosa explica que el matrimoni Pérez Jorba es traslladés al número 150 del passeig de Gràcia, on van néixer els quatre fills del matrimoni: Ramona (1876 - ?), Joan (1878 - 1928), Antoni (1880 - ?) i Lluís (1882 - ?). El poeta —nascut el 28 de gener de 1878— fou batejat a l'església de la Concepció, el dia 1 de febrer, pel pare Miquel Planas, i en van ser els padrins Ignasi Jorba i Serra i Maria Bofill i Compte, oncles materns. La Barcelona de la seva infantesa i dels primers anys d'adolescència havia assolit un gran desenvolupament urbanístic, industrial i comercial des de l'Exposició Universal del 1888. Amb l'empremta de la indústria i del comerç «s'hi barrejaven les inquietuds polítiques, socials, literàries i artístiques i l'esclat d'alguna que altra bomba» (BLADÉ, 1971:38). El memorialista

¹ «Crònica de Barcelona. Julián Pérez-Sainz», *El Poble Català*, 4-V-1911. Necrològica en què es lloa el pare de Pérez-Jorba, a les hores, col·laborador del diari.

² A l'Arxiu Municipal de l'Ajuntament de Barcelona s'ha pogut consultar l'expedient 1086 bis-C, en què, efectivament, apareix com a propietari de la casa del carrer d'Escudellers, 38-66, des de l'any 1860, Evarist Arnús i de Ferrer. Pels volts de 1870 passà a viure al passeig de Gràcia, xamfrà amb el carrer de Mallorca.

disminueix els fets historicopolítics que condicionaren el desenvolupament d'aquella Barcelona en creixement, però revoltada per les injustícies socials, immersa en el creixement exponencial de la classe obrera sota la bandera de l'anarquisme i un abrandament del republicanisme i del catalanisme.

1.2. Formació literària

No disposem de cap document oficial que certifiqui la seva formació acadèmica³ i, per tant, hem de recórrer al memorialisme d'alguns escriptors que tracen el seu perfil intel·lectual i a la correspondència de l'època, que el situen al voltant d'algunes tertúlies, reunions de cafè, cenacles, redaccions de revistes, associacions i sessions literàries que van ser realment espais de socialització i l'escola intel·lectual de molts joves amb vocació artística. La seva formació intel·lectual coincideix amb una sèrie de fets històrics, entre els quals caldria esmentar l'atemptat contra el general Martínez Camps (24-IX-1893), la bomba del Teatre del Liceu (7-XI-1893) i la bomba del carrer Canvis Nous (7-VI-1896), que derivà en el procés de Montjuïc (DALMAU, 2010), en què foren condemnats i sotmesos a un procés judicial sense garanties líders sindicals, activistes i intel·lectuals, i l'agonia de l'imperi espanyol arran dels fets del 98 (CASTELLANOS, 2000:69-86). La ressenya de Pérez-Jorba sobre *Les presons imaginàries* (1899), de Pere Coromines, deixa ben clara una personalitat compromesa amb la realitat que l'envolta; la lectura del llibre defuig del testimoni personal i retreu a l'autor una certa tibiesa en la denúncia de l'opressió política i d'un sistema jurídic sotmès a l'Estat espanyol:

Si per a la realitat humana és bo que aquesta obra s'hagi escrit a cop calent, per a la humanitat befada i opresa és una tara que no s'hagi infantat algun temps després amb més reflexió i amb més expressió del gran daltabaix social que lo del Castell significà. Si en Coromines, revoltant-se intel·lectivament, hagués encarnat en el seu llibre tota la monstruositat jurídica i l'abominació correccional de Monjuïc, hauria resultat ben bé una de les més grosses que s'haurien produït

³ Ni a l'Arxiu Històric de la Universitat de Barcelona ni a l'Arxiu Històric de l'Institut Balmes hi ha cap expedient acadèmic de Joan Pérez-Jorba.

aquests temps. (LS, 27-VII-1899)

1.2.1. La colla del «Foc Nou»

L'acostament de Pérez-Jorba als cercles llibertaris degué produir-se pels volts del 1896, amb l'assistència a les reunions nocturnes que la Colla del Foc Nou, fundada per Pere Coromines i integrada per Jaume Brossa, Ignasi Iglésias, Bertran Rodríguez Serra, Celestí Galceran i Ramon Sempau, entre altres, celebraven a «l'últim banc de la Gran Via de les Corts Catalanes, prop de la plaça de Tetuan, a les deu de la nit» (COROMINES; CAHNER, 1974:24-32). Tot i que Coromines no esmenta Pérez-Jorba en recordar la colla a *Les presons imaginàries* (1899), és evident que durant els primers anys de joventut tingué una relació ben estreta amb alguns dels seus membres, que, a més a més, integraven la redacció de *L'Avenç*: amb Pere Coromines mantingué una relació epistolar i professional ben estreta fins al mateix any de la seva mort el 1928; amb Ignasi Iglésias va compartir el moment àlgid de la seva producció dramàtica en el marc de la qual va esdevenir un defensor aferrissat del teatre d'idees enfront de la producció teatral d'Adrià Gual, amb qui mantingué una lluita dialèctica constant a la premsa basada en l'oposició entre el teatre simbolista i el teatre d'idees (VIDAL, 1972:218-2019; BATLLE, 2001), amb Jaume Brossa va compartir les planes de moltes publicacions com la modernista *Catalònia*, l'anarquista *La Revista Blanca*, el diari republicà *El Poble Català* i, fins i tot, les activitats bancàries al París de començament de segle, i, amb l'editor Bernat Rodríguez i Serra, va traduir al castellà al 1902 *Salomé*, d'Oscar Wilde, obra que li inspirà el poema homònim datat l'any 1912.⁴

1.2.2. El mestratge de *L'Avenç*

Segons Pere Coromines: «A “L'Avenç” –sota la presidència de Massó i Torrents i de Casas-Carbó–, es reunien en aquella època, Joan Maragall, Alexandre Cortada, Jaume Brossa, Pompeu Fabra, Ignasi Iglésias, Pérez-Jorba i altres escriptors» (*id.*, 28). Pérez-

⁴ Alfons MASERAS el va recollir en la necrològica «Pérez-Jorba i Maragall», *Quaderns de La Revista*, Barcelona, juliol-desembre 1928, 51-56.

Jorba no va col·laborar en la revista (1889-1893), però són els seus propis records els que el situen al voltant d'aquesta publicació i ens corroboren el pes que la tasca intel·lectual de *L'Avenç* va exercir en la seva formació i en la seva producció literària. A partir de l'any 1896, any del seu debut com a crític en diferents publicacions modernistes i, sobretot, de la seva incorporació a *Catalònia* –hereva de *L'Avenç*–, es constata que la seva producció és fruit dels ideals marcats per aquella publicació pionera que va fixar les bases del moviment modernista a Catalunya. Tota l'obra periodística de Pérez-Jorba durant les acaballes del segle XIX i començaments del XX es concreta en diferents línies d'actuació; des del punt de vista estètic, en l'enlluernament per la producció literària europea, la defensa de la independència de la crítica i de l'artista i la mitificació de l'art; des de l'òptica ideològica implementa el regeneracionisme i el vitalisme i la codificació i modernització de la llengua catalana, que treballaren en la vertebració de la nacionalitat catalana (PLA I ARXÉ, 1974: 23-38). El mateix Pérez-Jorba reconeix la significació de la revista i dels seus ideòlegs en la reformulació d'una cultura nacional oberta al món en la ressenya dedicada a *Visions & Cants* apareguda a la revista *Pel & Ploma* (10:15-X-1900):

Quando Perés, Brossa, Cortada y Maragall prestaron su colaboración a la revista *L'Avenç*, penetró en la literatura catalana el aire de la vida moderna. El trabajo de aquellos escritores, poco alabado, consistió en dirigir nuestro espíritu hacia el movimiento intelectual y literario de las naciones más cultas, sin tratar, empero, de esclavizarlo en sus manifestaciones presentes. (*Id.*, 9)

De París estant, publicarà a *L'Humanité Nouvelle* un article sobre Pompeu Gener en què reconeix la seva significació en l'elaboració del pensament modern a Catalunya:

M. Pompeyo Gener, membre de la Société d'Anthropologie de París, est le principal introducteur et propagateur de la pensée moderne dans les pays de langage espagnol et catalan. C'est surtout en Catalogne, parmi les esprits les plus éveillés que son influence à été bien faisante. [...] Il possède une vaste culture scientifique, historiques et littéraire: voilà donc un fondement solide pour sa continuelle unité de pensée. Il s'est nourri spécialement de Littré, de Taine, de

Renan et, à la dernière heure, de Nietzsche. (*Id.*, IX-1903:771)

Molts anys després, no s'està de constatar novament el paper clau que exercí la revista en la història de la cultura catalana i, malgrat que en aquestes observacions no parla de la influència directa que la publicació va tenir en la seva formació intel·lectual, ens dona les pautes del pòsit intel·lectual que va representar en les seves línies d'actuació durant la militància modernista:

L'Avenç fou una de les primeres revistes, si no la primera, que s'ocupà a Catalunya i a Espanya, dels filòsofs, sociòlegs, poetes, dramaturgs i músics més avançats d'Europa. Va fer conèixer fragments del *Also sprach Zarathustra de Nietzsche*, abans que aquesta obra cabdal fos traduïda a França. Va ésser l'importador d'en Maeterlinck a Espanya. Va ser el propagador dels principals poetes simbolistes. Fou també el representant més conscient de l'esperit dels drames d'Ibsen. La independència absoluta en l'art i en el pensament fou el seu credo; art eixint de les profunditats de la consciència humana; pensament nat en l'estudi dels fenòmens de la vida. El nucli de *L'Avenç* es composava d'un important estol de joves, la majoria dels quals són encara vivents i els desitgem que tinguin llarga vida. Els principals eren en Pompeius Gener, en Maragall, en Morera, en Coromines, en Brossa, en Massó i Torrents, en Casas i Carbó, en Cortada, en Rusiñol, en Fabra, l'Hurtado, en Vendrell, en Montoliu, etc. Se llançaren a absorbir i difondre l'esperit modern europeu, arribant a la corba més alta de cultura que de molt temps ençà s'hagi descrit a Catalunya (*EPC*, 13-I-1912).

1.2.3. El grup de Reus

Als ideals revolucionaris de la Colla del Foc Nou i als homes de *L'Avenç*, cal afegir el Grup de Reus (SUNYER, 1984:72-75); GINEBRA, 1994)), capitanejat per Josep Aladern, que maldava per incorporar-se al moviment modernista amb la creació de la revista *La*

*Nova Catalunya*⁵ amb unes certes discrepàncies amb el grup de *L'Avenç* (CASTELLANOS, 1997:26). Pérez-Jorba va debutar a la revista d'Aladern amb la traducció del poema «Paraules dels homes dels camins»⁶ del poeta tolosà Maurice Magre, un dels autors més rellevants del corrent naturista. L'activitat pública i la més significativa de Pérez-Jorba en el món del periodisme fou el conreu de la crítica literària a la revista reusenca amb les «Notes sobre el moviment intel·lectual de fora», que li van atorgar un cert prestigi com a crític i així ho expressa Joan Maragall en una carta adreçada al patriarca reusenc:

En Pérez-Jorba és un xicot molt trempat a qui ja havia vist alguna vegada a *L'Avenç*. En la *Nova Catalunya* vos hi escriu coses de literat de debò. Jove com és, val ja moltíssim, i té més nas que molts que passen per literats fets. M'he descuidat de preguntar-li les senyes del seu domicili a Barcelona per lo que pogués convenir. Les sabeu vós? (JM, carta del 20-X-1896)⁷

L'apreciació de Maragall de ben segur li va obrir les portes l'any 1897 a dos diaris lligats també al grup del patriarca reusenc: *Lo Somatent* (Reus) i *El Francolí* (Tarragona), que el febrer del 1895 havia creat la «Secció Modernista», dedicada a explicar la significació del moviment a través de la traducció i la publicació de textos literaris de factoria estrangera. Els viatges a Reus i a Alcover foren freqüents,⁸ tot i que molts membres del grup residien a Barcelona i estiuiejaven al Camp de Tarragona. Amb els modernistes de Reus, Pérez-Jorba va compartir també la defensa del naturisme i la

⁵ La revista tingué tres etapes: el 1895 sortiren tres números a Sitges. El 1896 deu números a Alcover i Reus i, el 1898, nou números a Reus.

⁶ Maurice MAGRE (Tolosa 1877- Niça 1941). Poeta, assagista i dramaturg. El 1884 fundà la revista *Les Assais d'Art Jeune*, òrgan d'expressió del moviment literari del Llenguadoc. El 1898 s'instal·là a París, on va publicar *La chanson des hommes* (Bibliothèque Charpentier, 1898), exponent de la poesia naturista i d'on Pérez-Jorba manlevà el poema traduït.

⁷ Citada de la correspondència inclosa a Joan MARAGALL (1981): *Obres completes. Obra catalana I*, Barcelona: Editorial Selecta, 1162 [Biblioteca Perenne].

⁸ «L'any 1900, arran de la festa de Sant Jaume, essent jo aquella temporada al meu poble pairal, Alcover, vaig rebre una postal del meu amic Joan Pérez-Jorba, de Barcelona, demanant que ens reuníssim amb Joan Puig i Ferrater i Anton Isern i acudíssim a Reus, a trobar a Ignasi Iglésias, el qual hi aniria amb la companyia dramàtica d'Enric Borràs, que l'hi havia de representar *La Resclosa*», Plàcid VIDAL (1925:201-206).

devoció occitanista que es concretà anys més tard a *Occitània* (1905).⁹ La simpatia intel·lectual pel seu col·laborador la recull el memorialista Plàcid Vidal a *Els singulars anecdòtics* (1925):

En aquell temps sortia a Reus el diari *Lo Somatent*, i com vós n'éreu un constant i fervent col·laborador, donant-hi aire de moderna intel·lectualitat, en la ciutat del Camp de Tarragona es parlava molt de vós entre els joves aspirants, retraient-vos sempre amb ferm entusiasme, principalment Hortensi Güell i Miquel Ventura Balañà, en les converses que tinguérem allí en la temporada de l'estiu de l'any 1899, per motiu d'haver estat ells companys vostres a Madrid aquell proppassat hivern. Per tots nosaltres éreu nomenat «En Jorba», i tots nosaltres en les nostres cartes us consignàvem així. (*Id.*, 196)

Els lligams amb el grup foren, pràcticament, de per vida i, malgrat que no hem pogut trobar cartes que ens parlin de la relació personal que mantingué amb aquests escriptors, les seves col·laboracions a la premsa local tant als diaris com a les revistes –que a partir del 1910 s'obren també al *Foment* de Reus–, les memòries literàries d'alguns dels seus protagonistes i la seva contribució en els homenatges dedicats a Hortensi Güell, Antoni Isern (1887 - 1907) i Josep Aladern (1869 - 1918) en són un bon testimoni. Arran de l'homenatge celebrat en honor del primer, l'any 1913 Pérez-Jorba recordarà la curiositat que li va desvetllar aquell artista a qui identificava amb un «heroi escandinau» que bé podria ser qualsevol dels personatges de la dramaturgia del primer d'Ibsen, un autor que havia esdevingut un dels referents de la producció dramàtica modernista en l'òrbita del vitalisme a partir de l'evolució de l'autor suec vers el teatre d'inspiració social:

Fou en les dolces hores de l'adolescència que a la ventura vaig tenir de conèixe'l, a Madrid.¹⁰ Fou verament per un atzar diví, allà pel més de juny de 1899, en el mateix any que la seva mort voluntària tingué lloc per a pertorbació

⁹ PÉREZ-JORBA: «Sota la rosada», *Occitània* 2, Tolosa-Barcelona, febrer 1905, 11.

¹⁰ Sobre aquesta estada a Madrid, només tenim aquest testimoni personal i la seva integració a l'edició castellana de la revista *Pèl & Ploma*, en què va col·laborar al llarg de dotze números compresos entre el juny i el novembre del 1900.

de la nostra esperança. [...] Entre els diversos amics que a Madrid m'honoraven amb llur amistat, jo preava'ls uns per llur forta cultura, els altres per llur fertilitat ideològica; però cap, entre ells, ho confesso, m'atreia amb la fascinació irresistible que m'atreia l'Hortensi Güell; era talment com si's es tractés d'un d'aqueixos herois moderns de la literatura escandinava que trastornen les capes més fondes de la nostra consciència intel·lectual.¹¹

Sobre Antoni Isern, Pérez-Jorba havia emès judicis molts durs contra aquell «poeta pagès» en un article a *Catalònia* (4: 27-I-1900), que anys després encara és present en la memòria de Plàcid Vidal:

El crític sempre se'm mostrà atent, corresponent-me i alliçonant-me. Li parlarem d'Antoni Isern, i, amb motiu de l'edició del llibre *Sentiments*, el mateix redactor de *Catalònia* que havia exalçat els mèrits de Gabriel D'Annunzio, Walt Whitman i E. Verhaeren, va inserir en aquella publicació l'article «Consideracions sobre el llibre d'un poeta inculte», estudiant el cas del jove escriptor camperol alcoverenc. I ens va donar llibres i revistes per a fer arribar a mans del nostre conterrani. (VIDAL, 1934: 109)

En l'article al·ludit per Vidal, Pérez-Jorba era força paternalista amb el jove poeta: «pel seu bé, nosaltres li recomanem que estudiï i que s'instrueixi, començant per llegir poetes correctes com en Guanyabéns i en Massó tot i analitzant els grans mestres francesos i italians». No aplaudeix ni Hortensi Güell, prologuista de *Sentiments. Poesies íntimes* (1899), ni l'autor del poemari. La seva crítica es basa en dos punts: «el de la concepció i el de la manifestació de l'art». A més d'aquestes distincions, el text s'endinsa en valoracions morals i ètiques, des del vitalisme no pot acceptar l'actitud de vida del reusenc i, molt menys encara, el suïcidi, que lliga als romàntics. El mateix li passa amb Antoni Isern, a qui retreu no ser pas un artista, sinó un poeta empeltat pel sentiment, i «el sentiment pres amb exageració és un perill moral que pot conduir a

¹¹ J. PÉREZ-JORBA: «Quan la vida somriu a la mort ullprenedora...», dins *Tribut d'homenatge a la memòria de l'artista Hortensi Güell*, Reus: Tip. Carreras y Vila, 1913, 21-25. Sobre el suïcidi d'aquest escriptor i el d'Antoni Isern, vegeu Àlex CORT: «Reus: escriptors suïcides», *El Temps* VI:253, València, 24-30 abril 1989, 79-83.

l'individu no sols a grans daltabaixos, sinó a l'ensorrament de la seva vida». En literatura —diu— «la poesia és l'art de sentir i d'expressar bellament, melodiosament i emocionalment la Vida i la Naturalesa. L'art és la compenetració del fondo i de la forma».¹² L'any 1917, amb motiu de la segona edició d'*Esplets d'ànima jove* (1903; 1917), publicada en honor del poeta pels seus amics, Pérez-Jorba atenuava el to, però es refermava en la valoració inicial:

Era, doncs, l'Anton Isern un gran poeta en vies de formació. Cal, per ésser justos en aquest esbós crític, esmentar el desequilibri que notem en ell i que prové, sense dubte, del predomini del sentiment sobre la intel·ligència. El sentiment fou massa abundós en aquella ànima sincera, per no dir cànida, que fou l'Isern. (*Id.*, 29)¹³

El 1921 envià la nota següent a Plàcid Vidal, germà del patriarca reusenc, perquè fos inclosa en un volum d'homenatge a Josep Aladern:

Pocs dies després de rebre la vostra afectuosa postal, una nova, una nova brutal, m'arriba que tot m'estamordeix. L'Aladern, el vostre germà, és emportat d'una revolada per la mort, quan encara era jove. La meva pena ha estat profunda, i m'autoritza a demanar-vos que l'associeu a la vostra. No puc oblidar, que les meves primeres armes literàries guspirejaren en les columnes de *La Nova Catalunya*. Quina emoció!¹⁴

¹² J. PÉREZ-JORBA: «Consideracions sobre el llibre d'un poeta inculte», *Catalònia* 4, Barcelona, 27-I-1900, 35-36. Sobre el poeta, vegeu Rosa CABRÉ: «Anton Isern o els signes del modernista», *Revista del Centre de Lectura de Reus*, Reus, juliol 1973, 1386-1389.

¹³ J. PÉREZ-JORBA: «Dugues paraules només», text tramès des de París, datat el 29-I-1917, inclòs a Anton ISERN (1917): *Esplets d'ànima jove*, Reus: Vila Sugrañes, 2a ed., 29-30. Hi ha edició facsímil de la primera edició del 1903 a cura d'Albert CALLS amb pròleg de Francesca PALLÉS, Argentona: L'Aixernador, 1996; Antoni ISERN (1984): *Obra literària*. Edició a cura de Joan CAVALLÉ i Magí SUNYER, Alcover: Centre d'Estudis Alcoverens.

¹⁴ Joan PÉREZ-JORBA (1921): «Carta d'adhesió», dins *Homenatge a la memòria d'en Cosme Vidal (Josep Aladern)*, Barcelona: Tip. J. Anglada, 29.

2. ELS CORIFEUS DEL MODERNISME

L'any 1895, Joan Pérez-Jorba passà a integrar les files del Modernisme català, tot coincidint amb la represa que el moviment va experimentar a partir de la celebració de diferents esdeveniments culturals: la lectura d'*Anant pel món* de Rusiñol —que va fer Joan Maragall el 1896—, la recuperació de les festes de Sitges, la fundació del Teatre Íntim d'Adrià Gual, l'obertura d'Els Quatre Gats i la fundació de l'Associació Wagneriana, que el 1900 van donar una nova empenta al moviment modernista (MARFANY, 1986a: 100-116; 1986b: 143-162). El gust per la lectura, el domini del francès i l'italià, així com les visites a la redacció de les revistes més emblemàtiques que apostaven pel debat estètic, conformen les seves primeres petjades literàries. Com a home de lletres, el primer Pérez-Jorba va debutar com a mediador des de l'interior en el camp de la traducció i com a poeta l'any 1895; un any després es consolidà com a periodista en el conreu de la crítica literària inspirat en els ideals fixats per Ramon D. Perés en el seu article programàtic «La crítica literària a Catalunya», publicat a *L'Avenç* (CASTELLANOS, 1998: 90-101). El jove Pérez-Jorba va entendre ben aviat que el món de les lletres havia d'exercir una crítica literària capaç de combatre l'academicisme, la literatura romàntica i les velles estructures socials amb l'objectiu d'abordar i regenerar el pensament i la societat catalana, immersa en la decadència d'un imperi que feia aigües. L'activisme modernista es manifestà en diferents vessants tant pel que fa a l'activitat literària com al seu compromís amb el nacionalisme cultural, de la mateixa manera que ho feren els protagonistes més significatius de l'anomenat corrent vitalista on cal inscriure'l (CASTELLANOS, 2002: 69-86).

2.1. Identitat cultural

La seva aportació al Modernisme català es pot valorar a partir de cinc pressupòsits essencials i constants que apareixen en la seva obra crítica, en la tria dels autors que va traduir i en el conreu de la poesia: 1) la definició del moviment i el paper essencial de la crítica literària, 2) el trencament amb el passat vist com a continuador de la decadència i, com a conseqüència, proclamà la ruptura dels lligams amb Castella, 3) la reivindicació de la llengua catalana, 4) la defensa de la joventut com a portadora dels valors de la

modernitat i 5) la funció messiànica de l'artista. Com a teòric, cal vindicar dos textos, a hores d'ara essencials per valorar el seu activisme inicial: «Un article sobre Modernisme» publicat als números 7 (12-IX-1896:43-44) i 8 (26-IX-1896:57-58) de *La Nova Catalunya* (Reus) i «El modernismo en el Certamen de Granollers» en el monogràfic de *La Enciclopèdica* (1:31-I-1897, 54-56), dedicat a l'esdeveniment. En el primer dels articles esmentats, Pérez-Jorba dona resposta a les afirmacions que Joseph Falp i Plana expressa a «La poesia (?) decadentista»:

Teníem el propòsit de, tart o aviat, ocupar-nos amb deteniment de les noves corrents literàries qu'actualment predominen en les avençades nacions europees; més un article darrerament publicat en una revista catalana de Barcelona, *L'Atlàntida* ens ha mogut a anticipar algunes breus explicacions que tenen per objecte rectificar una serie de conceptes inexactes qu'en ell se continuen, i que revelen un lamentable desconeixement d'una qüestió tant intrincada i important, com ho és el *modernisme*. (*LNC* 7, 15-VIII-1896)

En aquesta resposta intentà d'establir uns paràmetres de treball adreçats a definir el terme *decadentisme*, una classificació adjudicada al Modernisme, que va combatre des dels inicis:

El senyor F. no auria d'ignorar que per a jutjar el modernisme o la poesia coneguda amb nom de tal, no basta com abans, qu'es coneixint mes o menos a la lleugera tres o quatre autors, un criteri se sortia de l'apuro per a disertar sobre tal o qual escola, sino que el qu'avui dia ho vulga fer sens un consciençut i minucios estudi i una comprensió absoluta amb un criteri ample i comprensiu de les tendències s'exposa, indefectiblement, a no comprendrehi res. Hem de fer constar qu'el senyor F. comença calificant com a decadentista una poesia qu'aquí a Catalunya, donan el verdader sentit en aquella paraula, no té existència. La falta ha sigut l'ignorar que el decadent, en realitat, és abans de tot un egotista dels que mes estimen el jo an el qui interessen sols les pròpies sensacions i qu'aspira a perpetuar les tenebres (aquí tot-om demana sol i claror). (*LNC* 7,12-IX-1896:43)

Aquest clam de llum —que l'aproparà des del punt de vist ètic i estètic al naturisme francobelga i al vitalisme regeneracionista de Brossa i Maragall— havia de servir perquè la cultura catalana assolís el mateix nivell que les cultures europees i marcar distàncies amb els models castellans. El text, indubtablement, s'inspira en l'article «Viure del passat» que Jaume Brossa havia publicat el 1892 a *L'Avenç* (MARFANY, (ed.) (1969:13-24). Segons Pérez-Jorba, els catalans:

Sentim més afinitat amb els francesos lliures i oberts que no pas amb els castellans fanàtics i tancats (Oh, sombra de Felip segon! encara't tinc present), nosaltres tenim molt desenrotllades les facultats d'anàlisi junt amb l'apetència de l'estudi. No necessitem recórrer, com els periodistes madrilenys fan en realitat, a diccionaris més o menys enciclopèdics per a conèixer, penetrar i enfondir el pensament, l'art i l'esperit d'abans i ara. L'ànima castellana psicològicament, no progressa: viu del Passat. (*LS*, 6-X-1899)¹⁵

Per a Pérez-Jorba, la llengua era un dels trets d'identitat més preuat de la cultura catalana i una eina fonamental d'autoafirmació nacional. Escriure en català era «un amor viu per l'art»:

L'idioma castellà és inflat, pompós. La seva prosòdia és d'una tonada musical unida i feble. No té variacions harmòniques, per lo qual no pot assolir mai ben bé la bellesa del contrast. L'estil tampoc té colors diversos. En canvi, la llengua catalana ha arribat a l'harmonia melodiosa dels anglesos, a la força plàstica dels llatins, a la fluïdesa marmòria dels grecs i ans dels refinaments francesos. (*Catalònia*, 25-XII-1899:7)¹⁶

¹⁵ Article en resposta a la columna «Bajo nuestra bandera», *El Imparcial*, Madrid, 3-X-1899, text sense signar, en què es denuncia el catalanisme de *La Veu de Catalunya* i del *Diario de Barcelona*. Evidentment, Pérez-Jorba manllevà aquest concepte de l'article de Jaume Brossa aparegut a *L'Avenç*, 2a època, IV:9 [1892], 257-264.

¹⁶ Sovintegen en els seus escrits aquest tipus de judicis. Arran de la traducció del *Cyrano de Bergerac*, diu: «Els traductors al castellà del *Cyrano de Bergerac* són els Srs. Via, Martí i Tintorer, catalanistes. No consignem pas això per despit patriòtic, perquè cascú és lliure de fer les traduccions en l'idioma que millor li sembli, sinó per a donar a entendre que an aquells senyors no els ha pas mogut un amor viu per l'art, puix de lo contrari haurien fet la traducció en la nostra llengua, i sí un interès exclusivament mercantilista», Joan PÉREZ-JORBA: «Crònica teatral», *Catalònia*, número preliminar, 25-XII-1899, 7.

La voluntat d'universalització de la cultura catalana no era cap entelèquia, calia iniciar un procés d'allunyament de la decadència espanyola perquè:

La literatura castellana d'avui se troba en un estat de postració moral i d'enervament intel·lectual. Els seus escriptors, no exceptuant-ne gaire bé cap, tradueixen lo més superficial del món subjectiu i descriuen lo més esquifit del món objectiu. Llurs obres no traspuen grans sentiments ni grans pensaments, no revelen grans concepcions ni grans emocions. S'encastellen sols en lo exterior d'ella, barrant d'allí la porta a tot lo que de l'estranger, faci conèixer l'esperit universal contemporani: i d'aquest, si de cas, prenen lo més superflu. D'aquí, doncs, que els forasters mirem la seva literatura present com la manifestació d'un esperit decaigut, atrofiat, moribon. (*Catalònia* 8, 24-II-1900:68)

Al costat de Jaume Brossa, Pere Coromines, Josep Solé i Miquel i Joan Maragall, Pérez-Jorba se sentí impactat per l'obra de Miguel de Unamuno, sobretot, pels cinc assajos de *La España Moderna* que, posteriorment, conformaran el volum *En torno al casticismo*. La lectura d'aquests textos acostà Pérez-Jorba al gran debat que mantenen regeneracionistes i modernistes (SOTELO, 1987:65-88; CACHO VIU, 1995:361-382; BASTONS, 1996:5-21). Aquesta admiració per Unamuno es trasllueix en el següent paràgraf d'una carta, per cert, escrita en català, datada el 20 de desembre de 1897:

No crec que mai a Castella s'hagi escrit res tan fecund en interna exploració de l'esperit d'aqueixa encontrada com el seu genial estudi *En torno al casticismo*, quines profundes subtilitats, d'un caràcter èpic i humà proclamen a vostè com el més gran i reflexiu pensador de l'Espanya d'ara.

Temps feia que professava per vostè una admiració profunda, no solament per la seva elevada i vasta intel·ligència, sinó també per l'esperit superior que amb la fe ardorosa d'un jove vostè manifesta. Els seus articles en *La España Moderna* sobre el casticisme de la raça castellana varen ser per mi la revelació sorprenent

d'un sens fi d'idees endormiscades.¹⁷

L'eix essencial de la seva obra periodística és adoctrinar els lectors en la modernització de Catalunya sota la bandera del progrés. L'amor per l'art en totes les seves manifestacions era l'instrument per assolir la transformació social del país i la consolidació de la llengua, vehicle fonamental per tirar endavant la revifalla d'un sentiment col·lectiu¹⁸ enfront d'una Castella anacrònica que reflecteix la decadència espiritual i moral del segle arran de la crisi social dels noranta i dels fets del 1898:

El alma catalana existe y reclama su derecho a la vida. Se ha demostrado palpablemente que la invasión de costumbres exóticas, el cruzamiento de dos razas, la enajenación de determinados privilegios y la imposición de un habla filológicamente en pugna con la nuestra y en radical oposición al sentir y a la idiosincrasia del pueblo catalán no pueden conseguir un cambio decisivo ni una insensata desnaturalización de lo que constituye la esencia más íntima e innumerable de su manera de ser: su espíritu. Una de las manifestaciones que forman con un cierto complemento moral de esto es el arte nuevo, germinador que ya alborea con vivos resplandores y anuncia, para mañana, claridad triunfante y serena. (*La Enciclopédica*, 31-I-1897:52)

La voluntat de trencament amb el passat i la recerca d'un nou camí artístic capaç d'expressar els sentiments més profunds de la terra es refermen en el rebuig de la literatura jocfloralasca amarada des del punt de vista estètic en el romanticisme i, en aquest sentit, proclamava el suport a una nova fornada de escriptors, fonamentalment, en el camp de la poesia:

D'ençà que la literatura catalana es va fent d'una manera més moderna, més

¹⁷ A l'Arxiu Miguel de Unamuno (Universidad de Salamanca) es conserven dues cartes datades el 20-XII-1987 i el 21-IV-1898, sig. P2/61.

¹⁸ Es recorda Jaume Brossa quan afirmava que calia crear «un centre de cultura propi, genuïna expressió de nostre caràcter marcant ben bé la diferenciació existent entre la nostra estructura moral i intel·lectual i la dels demés pobles qu'ens volten» en l'article «Viure del passat», *L'Avenç*, 2a època, any IV, 1892, 257-264 [reprod., CASTELLANOS (1988:15-25)].

conscient, ha començat a sentir-se palpitant viva i jove l'ànima de la nostra raça; l'esperit d'independència, que d'uns quants anys ençà s'ha apoderat de la joventut de Catalunya, és lo que ha acabat per donar definitivament el cop de gràcia a la literatura floralera. Aquesta que ha sigut acadèmica en el sentit envers, això és, en el del mal gust i en el de l'incorrecció, ha servit, no obstant, per a mantenir latent l'amor a la nostra nacionalitat i a les nostres lletres, anc que hagi sigut acatant una mal entesa tradició. (*LNC* 7,12-IX-1896:44).

Aquest és un altre punt de coincidència amb els antics membres de *L'Avenç* i, en concret, amb la campanya de rebuig als Jocs Florals que havia endegat Jaume Brossa tot qüestionant-se que el plantejament inicial del concurs era «una de tantes coses retrògrades que priven el progrés intel·lectual i la independència de Catalunya» (*L'Avenç* 8, 31-IV-1893:127-128). Força significativa durant aquests anys és la seva participació en el V Certamen Científic i Literari de Granollers celebrat l'any 1896 sota la presidència de Santiago Rusiñol (CASACUBERTA, 1997:173-179); el discurs del president fou un dels models que Pérez-Jorba defensà per tal de reconduir uns codis ètics i estètics, en què s'apel·lava a la funció messiànica de l'artista a partir de l'enaltiment de l'obra d'Emili Guanyabéns¹⁹ i Claudi Planas i Font²⁰ com a creadors d'un nou missatge. Com a intel·lectual se sentia portaveu dels nous valors ètics i culturals que havien de construir la nova societat amb un discurs que articula a través del binomi decadència-regeneració en l'article «Corifeos del Modernismo» de *La Enciclopèdica* (31-I-1897:11-19):

Tengo para mí que los certámenes literarios, bajo la convención o fórmula rutinaria con que se celebran hoy día, antes que contribuir al progreso y desarrollo de la literatura, tienden visiblemente a su estagnación, a su atraso y a su amaneramiento. No obstante, de vez en cuando se realizan alguno de estos concursos que, al parecer, han estado movidos por cierto espíritu de

¹⁹ Pérez-Jorba va tenir una gran admiració per aquest poeta. Li prologarà el llibre *Trasplantades. Poesies franceses contemporànies*, Barcelona: Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1910. Va ressenyar «Alades. Poesies de E. Guanyabéns», *El Francolí*, 29-V i 5-VI-1897. Pérez-Jorba li dedicà «Endreça de fi d'any», inclòs a *Poemes*, Barcelona: L'Avenç, 1913, 17.

²⁰ Pérez-Jorba li va dedicar «L'Horitzó», inclòs a *Poemes* (1913), 194.

independencia y con marcada inclinación a regenerarse. De ello tenemos un ejemplo con el que celebró la villa de Granollers, el día 4 de setiembre último, con cuyo acto patentizó el culto que rinde a la inteligencia y al arte.

Tres poetas nuevos, tres poderosos reflectores, con cierta ingenua sinceridad y a la par con señalada independencia, del espíritu y del carácter catalán en su más perfecta casticidad y acabada desnudez; tres personalidades de gran empuje y fortaleza que resumen y sintetizan lo que en la conciencia de Cataluña permanece latente, esto es, sus ideales y sentimientos: Maragall, el poeta nervioso de las sutilezas subjetivas; Planas y Font, el asombrado y vigoroso cantor de la naturaleza, y Guanyabéns. (*Id.*, 11)

Pérez-Jorba també va incidir reiterativament en el paper de la crítica literària i en el compromís dels intel·lectuals:

Despertar la afición al estudio de las grandes producciones de todos los tiempos, ya literarias, ya filosóficas, preconizando una amplia comprensión y una libre consideración de las obras, para descartar defectos nocivos, de cualidades provechosas. (*Catalònia* 8,15-IX-1900: 8)

Les seves afirmacions ens tornen a remetre als postulats de Jaume Brossa pel que fa a la funció valorativa de la crítica: «Del negatiu se n'ha d'extreure la lliçó positiva», deia el crític en el seu article «La independència de la crítica» (*L'Avenç* 4:28-II-1893,49-52). El contingut dels seus escrits encaixa, perfectament, amb els regeneracionistes: «revisar l'herència rebuda, introduir noves valoracions d'acord amb la voluntat de cosmopolitisme i modernització, i finalment, actuar com a revulsiu per a la creació» (CASTELLANOS, 1988:187-270). Un text clau que ens ajuda a fixar el seu ideari és la lectura, des d'una òptica vitalista, de les *Oracions* de Rusiñol:

L'autor de les *Oracions* és un d'aqueixos esperits superiors que resumeixen i condensen amb la llur potència emotiva la major fusió de sentiment moral i espiritual de la societat en què viuen i a la que són ells els únics que marquen, amb les seves obres, el segell personal que segles enllà la caracteritza. En

Rusiñol —com en Nietzsche, en Maeterlinck, i en D'Annunzio— és un dels il·luminats i vigorosos fills de la decadència que, amb l'empenta creadora de la seva Ànima i del seu Pensament, fan avançar la cultura dels pobles, desperten de l'ensopiment i de les idees somortes i caduques i ans senyalen un camí de nous ideals i d'inconegudes sensacions, que tornin a fer fecundà els esperits, tot fent respirar a grans pitrades aires més sanitosos i ovirar amb clara vista més amples horitzons. En Rusiñol, malgrat el natural desequilibri de la seva sensibilitat decadentista —que es mostra en formes intenses i poderoses—, revela un esperit revolucionari de renovació que cerca un Art fet de més idealitat i independència. Ànima noble i sincera que es replega interiorment i [...] més gloriosos i sanitosos del viure, les emocions més actives del pensament amb les de l'aturdiment i inconsciència absoluta; art que unes vegades es manifesta amb la més càndida ingenuïtat i senzillesa i altres amb el més depurat refinament esteticista. (*El Francolí*, 11-IX-1897)

En el mateix article fa un recorregut per les diferents escoles literàries del segle XIX amb l'objectiu de dictar doctrina:

El romanticisme —tot i reivindicar-lo com el moviment que enderrocà els clàssics— fou la negació de la vida i l'exaltació d'una melancolia sentimental que sovint abocà l'artista al suïcidi; el naturalisme, basat en els postulats del determinisme, originà la destrucció de la independència de l'artista i provocà l'aparició d'un pessimisme literari més negre i nihilista. Tal vegada el refinament malaltís de la sensibilitat moderna produint una desenfrenada exaltació espiritual va induir a acceptar la teoria d'en Schopenhauer de què la vida és dolenta en si mateixa i per essència. Això va causar una depressió pessimista. Tot això ha servit per agreujar i excitar l'estat angunios de la Decadència. (*Id.*)

Com a resposta al pessimisme finisecular donà, bàsicament, dos camins a seguir: d'una banda, el conreu de la voluntat basat en la filosofia de Nietzsche —que possiblement li arriba a través de Maragall i Pompeu Gener—, perquè, segons Pérez-Jorba, «pesi a la

idea sacrílega que la vulgaritat li dona, ve també a constituir l'ansiada prometença de vida: el visionari conscient i el poeta profund que predica la heroicitat suprema guiada per una voluntat imperiosa i instintiva» (*id.*); de l'altra, la concepció messiànica de l'artista derivada de la mateixa teoria nietzschiana, ja que l'artista ha d'esdevenir el guia espiritual d'una massa social endormiscada i d'una burgesia sense esperit de sacrifici: «porque hay que rejuvenecerlo nuestro arte y hay que templarle su sed de espiritualismo que no puede aplacar el dinero de los mercaderes ni las estúpidas carcajadas de los juglares tontos» (*La Enciclopédica*, 31-I-1897:54). Pérez-Jorba entenia que l'optimisme vital no tenia la força suficient per anorrear el decadentisme estètic que dominava l'obra de molts autors, per la qual cosa només podia justificar un tipus d'obra decadent a través del misticisme, fent un exercici d'exaltació religiosa de l'art i la bellesa partint sempre de l'autonomia de l'artista; l'art apareix com un acte de creació individual no subjecte a cap doctrina. És en aquest sentit que hom pot fugir de la decadència i del sensualisme i proclamar l'anarquia artística (CASTELLANOS, 1976:7-28; LITVAK, 1981) que ell entenia com la riquesa que dona al fet artístic una llibertat creadora total:

Els modernistes o els joves tenen l'avantatge de no ésser exclusivistes ni *sistemàtics*. El modernista no rebutja l'art antic: el venera tal volta amb vehemència més comprensiva que els fanàtics que en defensen el dogma. I si nosaltres els d'ensem, si a voltes ens fem doctrinaris, és perquè eix titànic moviment el trobem generosament noble. (*LNC* 6, 22-IX-1896: 43)

2.2. El deure de traduir

La traducció és, per a Pérez-Jorba, una eina fonamental per regenerar la cultura catalana i en la seva trajectòria de joventut aconsegueix dues funcions: la introducció de nous corrents literaris, així com la normalització de la llengua pròpia, i, alhora, representa un revulsiu perquè darrere de cada traducció hi ha implícit un model que es posa a l'abast del lector amb l'afany de renovar el cànon nacional (BOU, 1989: 90; GALLEGO, 1996: 32). Des del punt de vista estètic, Pérez-Jorba es proclamà un gran admirador del naturisme occità i del simbolisme belga, cosa que restà palesa en la tria de poetes traduïts, perquè la poesia esdevé el gènere més sacralitzat i l'acte de creació més preuat

en el terreny de l'expressió artística. Dins el seu ideari, la traducció és un acte militant, és el camí per obrir-se a les influències estrangeres i contribuir a la consolidació de la llengua pròpia. Les publicacions que circulen en el seus cercles literaris són les fonts primàries sobre l'evolució de les lletres i del pensament forà amb una incidència major de revistes belgues i franceses com *La Revue Blanche* (1889-1903), d'inspiració anarquista; *La Revue Naturiste* (1897-1901), *L'Art et la Vie* (1892-1897) i *La Plume* (1899-1914), títols que recullen l'obra dels poetes simbolistes i dels naturistes del Migdia francès; la nord-americana *The Monist* (1890-1936) –defensora del pensament emersonià²¹– i la primera època de la florentina *Il Marzocco* (1896-1899). Les seves traduccions tenen un pes específic, sobretot, en la premsa comarcal tarragonina. Als disset anys debutà amb una primera traducció del poema «Paraules dels homes dels camins», del naturista tolosà Maurice Magre a *La Nova Catalunya* (4:13-XII-1895:7).²² El poema triat és una pregària en què es lloa la figura de l'home desvalgut, desposseït d'empara, que no troba consol ni en la Fe ni en Déu i sent una profunda incomprensió:

Senyor, est vespre la vida es dolenta i amarga
pels pobres dels camins que ni casal tenen tant sols,
i com un vent molt aspre al fond dels arbres canta,
cansats, á terra hem llensat el sac i lo bastó.
Pel sol de la tardó, han sangrat les esperances nostres.
La nit ja baixa, lo vent fa mal, lo cel es gris.
Com nosaltres les coses, dolorides, entonan
L'hymne profund de nostres cors qu'entesos no s'ha vist.

El tema d'aquest poema enllaça amb el mite del «jueu errant» que Santiago Rusiñol va plasmar en *Els caminants de la terra* (CASACUBERTA, 1997:135-138). L'any següent, a *L'Atlàntida* (1896-1900), amb motiu de la mort de Paul Verlaine, hi contribueix amb la

²¹ El pensador americà va ser traduït per Ramon D. Perés: «Fragments traduïts d'Emerson de l'assaig “Confiança en sí mateix”», *Catalònia* 5, Barcelona, 25-IV-1898, 90-91.

²² Del mateix poeta també es va fer ressò de *Le retour* (1896): «Hem rebut de Mr. Maurice Magre *Le retour*, peça lírica fa poc representada. La falta d'espai ens impossibilita parlar, en els laudatoris termes qu'es mereix, d'aquesta obra, que per si sola, bastaria per a dar nomenada a un poeta. Està escrita en versos d'una harmonia i forma clàssiques, palpitants en ells una poesia barbre i sublim», «Notes sobre'l moviment intel·lectual de fora», *La Nova Catalunya* 4, Alcover, 25-VII-1896, 20.

traducció del poema «Ô mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour» / «Oh Déu meu, Vos m'haveu ferit d'amor»²³ (*L'Atlàntida* 13, 15-XI-1896); es tracta d'una pregària en què el poeta francès demana la salvació i la purificació del cos i l'ànima a través del foc. El simbolisme de Verlaine no fou pas un model a seguir pels «vitalistes»,²⁴ però, el poema triat, extret de *Sagesse* (1881), pertany a l'escriptor reconvertit que abraça el misticisme arran d'una profunda crisi personal i del seu empresonament per *l'affaire* amb Rimbaud; la figura del poeta isolat és un tema que atrau els modernistes amb els quals sovint tendeixen a identificar-se; és el mateix paradigma que establirà vers «les ànimes condemnades» identificades amb Émile Zola, sobretot, arran de l'afer Dreyfus o amb Oscar Wilde²⁵ (ESTEBAN, 1985: 219-231; CASTELLANOS, 1986: 27-44). El darrer trimestre de l'any 1896, publica a *L'Aureneta*, la traducció del poema «Matinal» del simbolista d'origen nord-americà Francis Vielé-Griffin.²⁶ A les dues revistes esmentades, cal afegir les traduccions aparegudes a *La Renaixensa* (1871-1905), al suplement literari de *Lo Somatent* (1897-1900), *El Francolí* (1897-1898) i a *Nova Palma*,²⁷ dirigida per Joan Torrendell, en què Pérez-Jorba donà a conèixer altres composicions, pràcticament dels mateixos autors: Vielé-Griffin, Maeterlinck, Verhaeren, D'Annunzio, Eugenio Castro i Adolphe Frères,²⁸ tot un reguitzell de noms

²³ Segons Valentí Fiol (1973), la primera traducció de Verlaine en llengua catalana aparegué a les planes del suplement literari de *La Renaixença* el 1897, de la mà de Joaquim Ruyra, dins *El primer modernisme literari català i sus fundaments ideològics*, Barcelona: Ediciones Ariel, 321, nota 44. Dissortadament, el crític desconeixia la traducció de Joan Pérez-Jorba.

²⁴ Jaume Brossa, també arran de la seva mort, li va dedicar una necrològica en què condemnava la vida i l'obra del francès, «Revista de revistes», *Ciència Social* II, 1896, 215-218.

²⁵ Pel que fa a l'escriptor anglès, tot just arribat a París, Pérez-Jorba començà la traducció al castellà de *Salomé*, que sortí publicada el 1902, en edició de Bernat Rodríguez Serra a Madrid.

²⁶ Francis VIÉLÉ-GRIFFIN: «Matinal», *L'Aureneta* 94, Buenos Aires, 21-XI-1896, 4. D'aquest autor, *L'Avenç* havia inclòs el poema «Exorde pour la clarté de vie» amb la nota següent: «aquest jove poeta canta una nova esperança de vida, dita amb una nova i rica forma que verament contrasta amb la idea que alguns donen del simbolisme modern fent-lo passar per malaltic, decadent i extenuat», *L'Avenç*, 2a època, V:7, 15-IX-1893, 265.

²⁷ «In memoriam» de G. D'Annunzio, *Nova Palma*, 10-X-1898, 1. També es va ocupar de la secció «Revista de revistes» als números del 10-X-1898, 25-X-1898 i 10-XI-1898, respectivament. De la revista només en van sortir quatre números. El darrer número és del 25-XI-1898. Sobre aquesta revista i la incidència del Modernisme a les Illes, vegeu Jaume POMAR (1976): *L'aventura de «Nova Palma»*, Palma de Mallorca: Editorial Moll [Biblioteca Raixa].

²⁸ Vegeu la llista de traduccions en la bibliografia primària desglossada en aquest treball.

que cal associar a la secció «Moviment poètic contemporani» de *L'Avenç*,²⁹ en què la traducció, en el marc del nacionalisme cultural, era un mitjà que posava en relleu la vitalitat i l'afany de renovació d'una literatura moderna i de la seva llengua en procés de construcció (MARFANY 1986a:109-111). La tria dels poetes esmentats rau, justament, en uns models que aviat s'allunyen del moviment simbolista francès *stricto sensu* o bé hi tenen una relació peculiar d'acord amb una lectura que incorpora una filosofia vitalista contraposada a *le pessimisme à la mode*. El mitjà per expressar aquest vitalisme serà la natura i la missió social del poeta, que, essencialment, ha d'esdevenir un mestre de l'alegria, la bellesa i la saviesa d'acord amb els postulats que Bouchélier i Maurice Le Blond³⁰ formularen en el seu manifest naturista publicat a *Le Figaro* (10-I-1897) o bé es parteix d'una perspectiva que s'acosta al misticisme (CASTELLANOS, 1982: 117-136).

2.3. La consolidació d'un crític: *Catalònia*

El desastre de la guerra de Cuba i la crisi que se'n derivà a Espanya empeny els intel·lectuals de *L'Avenç*, liderats per Massó i Torrents, a llançar *Catalònia* (1898-1900), una de les publicacions clau que vertebrava, en el marc del moviment modernista, l'articulació d'un catalanisme modern des d'una visió transnacional. Com observa Bou, «al marge de les traduccions, allò més destacable de la revista és la propaganda de les noves idees estètiques d'arreu d'Europa, que féu d'una manera sistemàtica Joan Pérez-Jorba» (CASTELLANOS, 1980:26-30; BOU, 1989: 43-52; CAMPS, 1996b: 43-58). En efecte, Pérez-Jorba va debutar al primer número, aparegut el 25 de febrer de 1898, amb una ressenya sobre la traducció que Josep Soler i Miquel havia fet de *Lo poema del Rose*, de Frederic Mistral. El poeta i periodista Melcior Font (1902 - 1959), en recordar el naixement de la revista, destaca l'apropament de Pérez-Jorba a la nova publicació:

²⁹ Sobre aquests autors i la seva presència a la revista, vegeu: Maria CAPDEVILA i Maria Carme ILLA (1990): *Els índexs de la revista «L'Avenç»*, Barcelona: Editorial Barcino; Lily LITVAK, «Maeterlinck en Cataluña», *Revue des Langues Vivantes* XXXIV, 1968, 184-198; Irene GRAS (2009): «La recepció d'Émile Verhaeren en l'art i en la literatura de la Catalunya de finals de segle», dins Cristina GIMÉNEZ NAVARRO i Concha LOMBA SERRANO (coords.): *L'art del segle XX*, Saragossa: Institut Ferran el Catòlic - Universitat de Saragossa, 355-368; Assumpta CAMPS i OLIVÉ (1996): *La recepció de Gabriele d'Annunzio a Catalunya*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

³⁰ A les planes de *Catalònia*, Pérez-Jorba signarà la nota següent: «L'últim número de *La Revue Naturiste* publica una discussió literària den Saint Georges de Bouhélier (jove pontifex de la nova escola), unes observacions molt atinades den Maurici Leblond, un suplement poètic amb estrofes dels joves poetes naturistes més importants del Languedoc», *Catalònia* 5, 10-IV-1898, 76.

El 25 de febrer de 1898 naix *Catalònia*, setmanari. Ja tipogràficament la revista és nobilíssima e impecable. Les lletres greus del títol i el format responen al seu to. Retrobeu en el text totes les signatures que coneixíeu de *L'Avenç*. Jaume Brossa, Pompeu Gener, Caselles, Casas-Carbó, Massó-Torrents, Maragall, Guanyabéns, Iglésies, etc. Hi ha, però, alguna nova aportació interessantíssima: la de Pérez-Jorba, per exemple. Pérez-Jorba, jove, s'havia acostat tímidament a la colla. Aquella febre de saber que el consumia va situar-lo intel·ligentment als ulls dels altres. (*RdC* 28, X-1928:390)

Melcior Font és força encertat en aquest record, ja que un dels trets fonamentals que caracteritzà la personalitat de Pérez-Jorba va ser el gust per la lectura i un esperit crític agut que s'ha manifestat en aquelles seccions anomenades «Notes sobre el moviment intel·lectual de fora», aparegudes en les tres etapes de *La Nova Catalunya*, però, sens dubte, la seva immersió com a crític de renom la trobarem a *Catalònia*, en què els articles crítics harmonitzen amb les seccions «Bibliografia» o «Revista de revistes», que signà habitualment, i que el defineixen com un veritable consumidor de llibres i de premsa. A les planes de *Catalònia* és on la seva competència crítica sobre la literatura estrangera és molt més selectiva i on es consolida el seu prestigi entre els assagistes del període (MARFANY, 1986:143-152); de fet, Pérez-Jorba passà a exercir el paper que Brossa i Cortada havien desplegat a *L'Avenç* i, tot i que el gruix de les seves aportacions sigui més literària que política, afirmava sense embuts que calia «revoltar-se i reaccionar contra l'antic idealisme, contra'l romanticisme vell i decadent, contra'l parnassisme fred, contra la buidor pretensiosa dels que volen imitar la poesia èpico-descriptiva, formes d'estètica avui extemporànies per no conformar amb els sentiments de l'ànima decadent moderna» (*Catalònia* 4:10-IV-1898:75). Tot el seu corpus crític es farà ressò, sobretot, del període en què la vida literària d'Europa, especialment la francesa, estava dividida en un munt de moviments en conflicte, com el parnassianisme, el decadentisme, el simbolisme, l'École Romane i el naturisme, cosa que evidenciava la crisi que el moviment simbolista experimentava des del 1895 (DÉCAUDIN, 1960). El nucli central dels seus textos es focalitza en la dicotomia simbolisme-decadentisme no tan sols des del punt de vista estètic, sinó també ideològic, basat en el regeneracionisme

i en una clara defensa del vitalisme d'arrels nietzschianes, el paradigma del qual, segons Pérez-Jorba, era «el simbolisme dels pobles de fora França el que ha donat, dóna i donarà més obres sòlides» (*Catalònia* 12-13, 15-VIII-1898:210); aquesta mirada també es posa en relleu en un apropament a les literatures minoritàries europees, com, per exemple, la txeca:

Des del primer moment hem observat en la joventut de Bohèmia certa afinitat d'aspiracions i d'idees amb el jovent intel·lectual català d'avui. Els representants d'aqueixa nova i ardida generació, la majoria dels quals pertanyen a l'agrupament nomenat *Moderna*, estan units per estrets llaços espirituals amb la joventut contemporània d'Europa. (*Catalònia* 4, 10-IV-1898:75)

Una de les aportacions més emblemàtiques i amb més projecció dins d'aquest període fou la necrològica dedicada a Stéphane Mallarmé, en què sistematitza la seva estètica amb la inclusió de fragments d'«Hérodiate», la reproducció «Apparition» i el poema «Mon Anima a ton front». En analitzar la seva obra, li retreu la manca de compromís davant la realitat social dels temps presents:

En Mallarmé i els seus partidaris simbolistes varen entregar-se a un individualisme anímic sense fre. Ell ha vingut vivint, no obstant, en un retraïment complet de la vida mental activa, absolutament contrari i estranger a la direcció moral i social de les masses, de les que sovint ha desdenyat amb franquesa el criteri, el tracte i fins l'aplaudiment, per ell i per ells no ha existit altre món que'l llur interior ni més realitat subjectiva ni objectiva que'l llur somni i llurs idees. (*Catalònia* 14-15, 15-IX-1898:218)

Des del vitalisme i els ideals regeneradors, Pérez-Jorba considerava que la poesia havia de defugir d'aquell esteticisme buit de Mallarmé, «la influència del qual sobre l'esperit dels joves de França ha estat i és nefasta» perquè:

Ademés, els simbolistes se varen enamorar perduda i excessivament de lo incognoscible i del misteri. I, tot seguit, van néixer esoterismes filosòfics i

simbolitzacions abstractes, donant com a fruit intel·lectual un art incompreensible, intrincat i dissolvent. Els simbolistes de la Decadència, com a individualistes que eren, produïen les llurs obres i treballs tan sols per la gaubança pròpia. (*Id.*, 219)

Davant de l'hermetisme del poeta francès, reivindicava la poesia vital de Verhaeren, perquè «és una de les personalitats més enèrgiques i originals que intervenen en el moviment poètic contemporani. Originari de Flandes, reflexa un sentiment profund del seu país i reuneix les qualitats més característiques de la seva raça» (*Catalònia* 1^a sèrie, 10-III-1898:19).³¹ Pérez-Jorba manllevava les idees que Maurice Le Blond havia exposat en el capítol dedicat al poeta belga inclòs en el seu *Assai sur le Naturisme* (1896:77), en què afirmava que Verhaeren era l'expressió d'una raça: «Si, comme l'a défini Saint-Georges de Bouhélier, le grand homme est une expression œcuménique, l'Homme-Concile où s'assemblent les âmes de toute une race, il faudrait investir de ce titre, Émile Verhaeren».³² Allò que destaca, fonamentalment, Pérez-Jorba del poeta belga i del Maeterlinck poeta és el renaixement moral i intel·lectual que han promogut en la seva pàtria i que ha transcendit a l'estranger. Amb ells diu: «hem assistit a la regeneració ideal de llur nacionalitat...» (*id.*, 19). Aquesta fascinació pels belgues no és pas gratuïta, paga la pena de recordar que Brussel·les era el segon centre cultural d'Europa, després de París, arran justament de l'embranchida del simbolisme i de les estades a la ciutat d'intel·lectuals de l'època. En són un bon exemple Isaac Albéniz o Darío de Regoyos, que traduï i il·lustrà *La España Negra* de Verhaeren els primers capítols de la qual foren publicats a la revista *Luz*.³³ Altrament, el 1898 tingué lloc a Brussel·les el congrés de la revista *La Lutte*, en què Saint-Georges de Bouhélier havia

³¹ Amb motiu de la seva mort, Pérez-Jorba li dedicarà l'article «Les ales roges de la guerra», *El Poble Català*, Barcelona, 5-XII-1916 que es comenta en aquest estudi en abordar la incidència de Pérez-Jorba com a cronista durant la Primera Guerra Mundial, vegis el capítol 6 d'aquesta investigació.

³² Cita adduïda de l'estudi d'Anna Maria BATTAGLIA (1981): «Maurice Le Blond e i poteri dell'arte», dins *Naturisme/Naturismo*, Roma-París: Bulzoni-Nizet editori [Quaderni del Novecento Francese 5], 135-164.

³³ E. VERHAEREN: «La España Negra», *Luz* 8-12, diciembre de 1898. S'ha aprofitat per aclarir que Pérez-Jorba no va col·laborar en aquesta revista, malgrat que Artur BLADÉ I DESUMVILA (1970), en la biografia *El senyor Moragas ("Moraquetes")*, l'esmenti com a membre de la redacció; és possible que el confongui amb l'escriptor Josep M. Jordà (1870 - 1936).

presentat la seva defensa i admiració pel naturisme belga, tot reivindicant l'autor de *Villes tentaculaires*: «Vous saluerez, de ma part, le poète Émile Verhaeren. C'est un terrible écrivain. Ses poèmes ont l'ordre ardent qui existe dans une cité».³⁴ Paral·lelament als camins que va seguir la literatura simbolista que es produïa a França vers l'any 1895, es va produir una divisió en dos corrents: d'una banda, el naturista, defensor de la joia de viure i de l'emotivitat empeltada d'humanisme; de l'altra, el romanista, representat en l'*École Romane* de Jean Moréas, defensora d'un retorn al classicisme. Pérez-Jorba es va capficar de ple en la defensa de l'optimisme vital del primer moviment arran de la publicació de quatre llibres claus: *L'hiver en méditation* de Bouhélier, *Essai sur le Naturisme* de Maurice Le Blond, *Sur la Route* de Fleury i *Sylvie* de Montfort. Els poetes naturistes i els seus manifestos proclamaven la funció social del poeta i l'anomenaven sovint «el mestre de l'alegria, de la bellesa i de la saviesa i gran vetllador de la salut pública» (RAYMOND, 1983:48-58). En canvi, però, discrepa obertament de la càrrega que els naturistes fan del simbolisme en general i rebutja qualsevol manifestació que pugui esdevenir doctrina perquè: «el procés de l'art veritable ve a ésser una contínua integració d'elements estètics, els quals el van perfeccionant i li obren de pas horitzons més amples i diversos» (*Catalònia* 14-15, 15-30-IX-1898: 210). El seu article sobre Verhaeren és el que defineix més clarament la seva concepció de l'evolució del Simbolisme:

Aqueixa insinuació emotiva, que és una de les subconscients tendències de la poesia d'ara, quan és ben franca produeix un llim simbòlic que, esclarint l'interior de l'ànima, la fa gaudir en una ideal contemplació poètica. D'aquí vénen les emocions simbòliques, que eixamplant el cor, el fan com aquell qui diu meditar, portant-lo a sentir i descobrir en les coses un doble-fons misteriós. El Simbolisme modern és l'expressió i representació emotives de lo subconscient que hi ha en el món i en l'existència. (*Catalònia* 1^a sèrie, 10-III-1898:24)

A través de la secció «Revista de revistes» feia una selecció de les publicacions que

³⁴ Aquesta cita pertany al *Discours de Eugène Montfort, Exposé du Naturisme*, Bruxelles: Éditions de «La Lutte», 1898, dins d'Anna Maria BATTAGLIA (1981): *Naturisme/Naturismo* 91, 8-9.

representaven el potencial dels naturistes:

Per aixó és que ara de poc els de *L'Art et la Vie* s'han amistançat amb els joves partidaris i fundadors del Naturisme, escola que, junt amb la independència completa de la voluntat, tracta d'obtenir el retorn espiritual i alhora fisiològic a la natura, a la salut i a la juvenesa: subjectant-se necessàriament a les lleis infal·libles i constants que governen el viure, com condició indispensable per a poder-se afranquir del pessimisme i de l'enguniós terror del No-ésser. Com els naturistes, els místics de *L'Art i la Vie* també s'inclinen a un art a la vegada objectiu i subjectiu de la Natura i de la Vida, revelen igualment una concepció panteística i científica de l'Univers. (*Catalònia* 8, 15-VI-1898:143)

Un altre dels escriptors insignes del seu corpus crític a la revista fou Gabriele D'Annunzio,³⁵ un autor que li ofería una visió ètica i moral de l'art; al llarg de quatre números li va dedicar un estudi crític basat en la seva prosa, tot i que va aprofitar l'avinentsa per ocupar-se d'algunes peces poètiques, bàsicament, del *Canto Novo*. Quin era l'italià que s'estimava més? En primer lloc, aquell escriptor que representava el model de la raça llatina, perquè «la sang meridional cremava i bullia ardentment en les seves venes. També els catalans hi pertanyiem», deia. En segon lloc, el messiànic i el místic, amb una visió esviada i paganitzant (CAMPS, 1996a:43-58). De Gabriele D'Annunzio, deia: «ha cantat la misèria i les afliccions de les classes proletàries —el mateix que admirava d'Ignasi Iglésias— en estrofes d'eterna bellesa. El *Canto Novo* no és purament estètic, puix la majoria de les seves composicions respiren alta sinceritat». Resta encara per consignar el seu interès per Walt Whitman, perquè «en els seus versos, se revela amb una sinceritat feréstega i amb una espontaneïtat corpredora. [...] En tot lo d'en Whitman hi ha un gran sentit afirmatiu per a l'individu i per a la humanitat. Els seus poemes enclouen una significació ideal i ètica, causant en l'esperit una impressió metafísica i alhora terrenal»; el nord-americà ofereix un nou valor a l'art nou: l'humanisme. Així, l'article que li dedica a *Catalònia* (6: 10-XII-1900:52-54) és potser un dels seus textos més significatius i reveladors quant a la

³⁵ Joan PÉREZ-JORBA: «Gabriel D'Annunzio», *Catalònia* 9, 30-VI-1898:145-151; 10-11, 15/31-VII-1898:171-180; 12-13, 15/31-VIII-1898: 190-200; 14, 15-IX-1898: 222-228.

definició d'allò que la poesia i el poeta han d'assolir:

El seu humanitarisme és, en el fons, més afirmatiu que la pietat renunciativa, que el cristianisme, ja que aquell prové d'una terrenal exaltació de l'individu, el qual ve a mantenir, vivent i fervent, l'instint de solidaritat amb el pròxim, tot i entregant-se amb el cor a una harmonia plascevola amb la Naturalesa.

En el gran debat poètic que abraça el final del segle XIX i els primers anys del XX, Joan Pérez-Jorba es decanta, des del punt de vista estètic, pel concepte de natura i humanisme sota les coordenades de la sinceritat i l'emoció. Altrament, justifica la resurrecció del misticisme com a alternativa al decadentisme. El seu ideari intenta liderar uns models culturals i morals que ajudin el país a ressorgir d'una malaltia —la Decadència—, mot que en el seu discurs pren dos valors, un d'ètic, la decadència pròpiament dita, i un d'estètic, el decadentisme. Una de les seves grans contradiccions, però, neix justament d'aquestes lectures i de la seva mateixa producció poètica. Les eines emprades tenen moltes vegades un cert regust decadent i sensual. Tot i que a *Catalònia* la recepció crítica d'autors estrangers era, certament, un revulsiu per redreçar i promoure una producció poètica sota unes noves coordenades estètiques, força vegades el mateix crític cau en el parany decadentista, com es pot extreure de la necrològica dedicada a Josep Miquel i Soler (BOU, 1989: 47).³⁶

Tots els seus articles a la revista dedicats a un autor concret o bé la tria de capçaleres per a la secció «Revista de revistes» tenen com a missió fusionar els cinc conceptes que apareixen en les darreres línies d'aquest paràgraf, que pertany al buidatge d'un número de la revista *The Monist*, en què, amb una clara vocació de reafirmació, Pérez-Jorba farà ús de la majúscula amb ferm propòsit de connotar-los, recurs, per cert, molt típic dels modernistes adscrits al vitalisme:

El món ve a ésser en la seva constitució fonamental una unitat que troba

³⁶ Sobre literatura catalana, va publicar: Joan PÉREZ-JORBA: «Josep Soler i Miquel», *Catalònia* 3, 25-III-1898, 37-41; «Les obres noves de l'Iglésias», núm. preliminar, 25-XII-1899, 5-6; «Consideracions sobre un llibre d'un poeta inculte», 4, 27-I-1900, 35-36 i «Les *Odes* d'en Marquina», 8, 24-II-1900, 68-69.

expressió en l'harmonia de les lleis de la Naturalesa. Després d'haver experimentat aquest corrent filosòfic un període de retraïment intel·lectiu, una mena de revolució en la seva direcció moral, ara de poc en ella s'ha operat un reviscolament enèrgic, simultani a l'aparició dels joves naturistes de la França, que, com els partidaris del monisme, suposen l'esperit compenetrat amb l'univers i preconitzen un art ideal i empíric a la vegada. La veritat és que la part més jove de l'esperit contemporani sembla dirigir-se cap a una concepció naturista de l'art i la vida. Rebutja el crudelisme de les teories de Nietzsche i n'extreu l'afirmatiu anhel d'ésser. Empero un xic abans d'aparèixer el Naturisme, els místics vinguts darrerament se varen entregar amb tot el llur esperit encès a la Vida i a la Natura, predicant l'Acció, l'Esforç i la Voluntat com a medis segur de solidar-se en l'existència. (*Catalònia* 5, 25-IV-1898:95)

2.4. La poesia: sinceritat i emoció

En l'àmbit de la poesia, Pérez-Jorba es va donar a conèixer a *La Nova Catalunya*, *L'Atlàntida*, *L'Aureneta*, *La Renaixensa*, *Lo Teatre Regional* i *Lo Somatent*, entre el 1895 i el 1900. Aquestes composicions, que no van gaudir d'una projecció excessiva ni entre els seus companys de viatge ni entre el públic català, mai no van configurar un volum de conjunt.³⁷ Parlem, dit i fet, d'una vintena de poemes esparsos que segueixen la petjada dels models conreats pels poetes nacionals i estrangers que ell mateix va intentar d'articular des de la traducció i des de la base estètica i programàtica següent: «El credo fonamental del modernisme (no'l decadentisme i el parnassià) és cuidar d'enfocar l'emoció poètica tan íntegra com puga ésser, sense que mai degeneri en declamàtoria», dirà en parlar de *Les Oracions de'n Rusiñol* (*El Francolí*, 11-IX-1897). El seu corifeu modernista el trobarà en Joan Maragall, perquè «de todos los elementos de L'Avenç, Maragall ha sido el que ha dado frutos más sazonados, poéticamente. Cuando en 1895 apareció su volumen Poesies, se vio palmariamente que la poética catalana iba a tomar una seria dirección de humanidad» (*Pèl & Ploma* 10, 15-X-1900:8) també en *Alades* (1897) de Guanyabéns: «una poesía espontània acompanyada de vitalitat

³⁷ Cap d'aquests poemes no ha estat recollit a Jordi CASTELLANOS (1995): *Antologia de la poesia modernista*, Barcelona: Edicions 62.

emotiva» (*El Francolí*, 5-VI-1897); en l'obra de Claudi Planas i Font (*La Enciclopèdica*, 31-I-1897:18),³⁸ a qui considerava l'exemple més viu a Catalunya de l'escola naturista, i en el verisme del recull *Natura* (1898) de Jaume Massó i Torrents:

De molt temps, crec, anava en Massó covant i germinant, manifestant-lo a estones, aqueix espontani *naturisme*, fill del seu misticisme i sensualisme del terror, el que per altra banda és la resolució literària de lo que, en el seu aspecte extern, es troba de subjectiu en la naturalesa; no arribant-li, emperò, mai a donar una significació exagerada i absolutament simbòlica, com fan els decadents simbolistes. Per això Massó és un dels poetes d'aquí més francament i sincerament naturalista. (*El Francolí*, 15-I-1898)

La seva poesia plasmarà aquella distinció que havia teoritzat entre el simbolisme francès i el simbolisme meridional i belga: «el simbolisme naturant, que és l'únic que quedarà, és la fórmula més intel·lectual de l'Art» (*El Francolí*, 13-XI-1897). Moltes d'aquestes composicions primerenques presenten els temes afins al corrent «vitalista» (CASTELLANOS 1995: 21-29), en què sovint implementa l'espontaneïtat de Maragall, és a dir, fora l'artificiositat i el preciosisme, com, per exemple, «Cançó del poeta», en la qual sinceritat i joia de viure harmonitzen amb la natura i els sentiments:

Era un dia resplendent,
en que'l mon s'enlluernava,
un poeta somrisent
am comosa veu cantava:

Tinc una ferida al cor
que regala melodie:
unes porten desconhort,
altres duen alegries.

³⁸ Al Certamen de Granollers, Planas i Font fou premiat pels seus poemes «Espigolant el pa» i «Matinada», 1è i 3è accèssit de la Flor natural.

Comtemplant l'hermosa nit,
la meva ànima s'encanta;
i si el jorn té fit a fit,
se rabeja en la llum santa.

Molt me plau guaità en el mar,
si les ones hi blavegen:
melangia dolça anar
que a l'orella remoregen

Quan pel sol van els aucells,
vers l'altura alço la vista.
I l'abaixo si alguns vells
van pel món amb cara trista.

Mes quan guaito an els infants,
sentint riure en ells la joia,
trobo esplèndids els instants
i la terra's fa alegria.

Per allà hon les veig florir
—en les prades i en les comes—
encisat vaig a cullir
flors de bell color i aromes.

I en estrofes vaig donant
la meva ànima sincera.
I la vida va passant,
sens que'm dolgui sa carrera (*LS*, 22-XI-1900).

Versos centrats en les visions de la natura, la funció del poeta, la dona i l'amor i, sobretot, l'exaltació de la vida i la bellesa, tema aquest últim que havia teoritzat a

Catalònia, sobretot, en els quatre articles dedicats a l'estudi de D'Annunzio:

En el seu esperit, en D'Annunzio serva una religió profunda, una devoció apassionada i mística, per la divisa i immortal Bellesa. Per a ell, i per a nosaltres, la Bellesa representa la divinització i excelsificació més altes de la Vida, el sentiment més *positiu* i metafísic d'immortalisació i de puresa que pot niar en el cor de l'Home. La revelació de la Bellesa és l'expressió més *natural* i viva de lo superior i etern que l'home porta dintre seu. (*Catalònia* 9, 30-VI-1898:148)

Ara la teoria esdevé poesia en aquests versos del sonet «A la Bellesa», en què Pérez-Jorba expressa una devoció religiosa davant la «mare Bellesa»: «Oh, Bellesa Suprema que apars diatre ta glòria / la Verge sobrehumana de cenital blancura, / m'agenollo davant la teva forma pura», publicat al número 7 (18-V-1898:9) de *La Nova Catalunya*. Al culte de la bellesa, uneix l'acte de creació i la importància del ritme que extreu de la lectura de Whitman:

El poeta que vulga ésser un veritable artista, té d'elaborar interiorment la forma de manera que al sentir-se invadit per una emoció que l'impulsi a esplaiar-se, aquesta per si mateixa tingui una harmoniosa fluïdesa rítmica i s'adorni amb una vestidura musical esplèndida, que és lo que, tal vegada, inconscientment, han fet els més gran poetes. [...] El poeta és aquell que se sent cantar per dins: aquell que s'escolta veus interiorment commoses, lliures i espontànies, que li aixequen el cor invenciblement fins a les altures fins a l'infinit; aquell que, oferint la seva ànima, canta sempre amb naturalitat.³⁹ (*Catalònia* 6, 10-II-1900:53)

Tots els poemes s'amaren d'un vitalisme nietzscheà, en què la voluntat tendeix a expressar una actitud davant la força de la vida i de la natura, que reflecteix sovint en els títols: «Envers la vida. Lliri roig» o «Per la vida». Els símbols més recurrents són l'aigua, el desig, les flors, el sol i la muntanya amb un cromatisme *ad hoc*, en què el

³⁹ El mateix va destacar de Rusiñol: «S'observa que fa una instintiva i espontània selecció de paraules quals sonoritats siguin harmòniques i estiguin simfònicament adequades a la natura, oh esperit de les coses que tracten i en comunió perfecte amb les impressions, emocions i sensacions que exterioritzen!», *Lo Somatent*, Reus, 11-IX-1897.

vermell simbolitza el desig, el blanc la puresa i el groc els raigs de llum. El paisatge d'una gran part d'aquestes composicions pren els cicles vitals, les estacions de l'any o les parts del dia com a tema central; en són representatius els poemes «Vesprada», «La Nit», «Pluja d'estiu» o «Matinal», publicat a *L'Aureneta* (99:22-XI-1896, 4) que encapçala amb el vers «*Quelle âme pâlit dans l'aube blanche?*», del poema «*Aubade*» de Vielé-Griffin:

L'estiu riu d'alegria en l'aubada:
la terra dorm assota la volta estrellada
y á dintre una boira blava y ensonyada...
y va naixent y tremolant la matinada
quin conçol deixa á l'ánima encantada!

Ahir s'ha esfumat per l'Avenir:
(De quina xafogor la plana s'ha esvahida!)
May més ja no'l podrem sentir
Quand s'esboire'l somni y vulguem fugir
a abraçar-no fort y morir per la Vida
Riem dels nostres riures y allunyem al Patir.

L'aurora va estenent-se rosada
pel firmament... quina pau mes blanca
va elevant-se... elege com una rialla
de vida y de sol... y amoratada
pel silenci solemniós que canta en la branca
—L'aubada santa... immensa... y assoleyada!

Un altre dels temes subsidiaris dels «vitalistes» fou la identificació amb les classes obreres. Les relacions de molts escriptors modernistes amb la classe treballadora i fins i tot amb els moviments anarquistes es remunta a *L'Avenç*, mitjançant els textos de Cels

Gomis, Josep Lluís Pellicer, Eudald Canivell, Emili Guanyabéns, Apelles Mestres, Jaume Brossa i Alexandre Cortada, entre altres (CASTELLANOS, 1976: 7-28; SUNYER, 1992: 53-72). Pérez-Jorba no restà al marge d'aquests escriptors que prenen la figura de l'obrer per tal d'expressar la voluntat de regenerar la cultura catalana mitjançant una gran devoció vitalista i en què el compromís de l'artista havia de ser «cantar i exaltar la vida bella, la vida forta, la vida sana, bo i impugnant tota renunciació i tot entorpiment» (*El Francolí*, 11-IX-1897). Sense ser un anarquista militant com Felip Cortiella, tant Ignasi Iglésias com Pérez-Jorba creien que l'art era un eina de transformació social i de culturització, premissa que, fins i tot en parlar del *Canto Novo*, ell observa: «en d'Annunzio ha cantat la misèria i les afliccions de les classes proletàries, en estrofes d'eterna bellesa». Sobre aquesta temàtica escriurà «La fàbrica» (*Lo Somatent*, 30-IX-1897),⁴⁰ un poema llarg, dividit en dos cants, amb el qual passarà a engrossir la llista de poemes que agafaven com a tema literari la figura de l'obrer i la justícia social i posaven en relleu la lluita de classes defensada pels anarquistes a partir de l'explotació i la civilització industrial. El desvalgut, «flonjo abric», enfrontat al ric que s'alimenta de la sang del pobre. Veiem com el poeta emmarca aquesta denúncia en un ambient diürn i amb l'alliberament dels obrers mitjançant un crit sincer «eixint del cor», a la recerca de la natura alliberadora⁴¹ del patiment dels explotats i dels que estimen la llibertat:

An els obrers tan sols misèria resta,
i van am flonjo abric
i tot sovint el Mal llur cos empesta...
La sang del pobre encensa al ric,
tot regalant
amb gotes doloroses
que l'abundó no veu, més sent flairoses.
Sempre la fàbrica al davant,
com monstre engolidó

⁴⁰ La temàtica també la trobarem en la poesia d'Ignasi Iglésias esciurà «El cant dels humils», *Catalònia* 18, Barcelona, 15-XI-1898, 271 o Xavier Viura, un poema homònim al de Pérez-Jorba, recollit a Jordi CASTELLANOS (1995): *Antologia de poesia modernista*, Barcelona: Edicions 62, 141.

⁴¹ Santiago Rusiñol reprendrà aquest tema a *L'Auca del senyor Esteve* (1907), dins *Obres completes. Novel·les i teatre*. Volum I. Barcelona: Editorial Selecta, 1947, 943-991.

que va xuclant la llur braó,
tenen els malhaurats en llur vilatge.
Com més la maleheixen,
ells més encara s'emmagreixen.
A cops somnien rompre l'esclavatge;
més tot seguit tremolen pel Demà:
si es queden sense pa!...
No obstant, un jorn que'ls poderosos
anaren impietosos
el guany a escatimar-lo
aquells obrers, tots a la una
sense espera una hora oportuna
sen van anà amb un crit de vida i mort,
eixit del cor,
vers les serres i els camps, a viure'l dia.

2.5. Reivindicació de Verdaguer

La vindicació de Verdaguer fou un tret característic dels modernistes adscrits al corrent vitalista i als defensors del naturisme, fins al punt que el poeta de Folgueroles arriba a col·laborar a *Catalònia* amb aquell afany de la revista de no oposar vitalisme/espiritualisme (CASTELLANOS, 1995: 37). Pérez-Jorba, en un procés equiparable a la identificació que expressarà per Zola, Verlaine o Wilde, mitifica Verdaguer com a símbol de la incomprensió i de la injustícia que pateix l'artista, com posa de manifest en aquest poema dedicat a l'autor de *Canigó* a les pàgines de *La Nova Catalunya*:

El grand poeta marxant per la Vida
amb l'esperit somrient
que glories vessava...
per la tendre imatge atret
de la floreta maca
que sola creix i humil

al camp abandonada
ont la gent dolenta i vil
hi passa per petjar-la...

Doncs, aixís cantava ell un dia
quand de cop s'obrí un solc
aont s'hi estagnava
enveja a grands dolls
per am sas llançades
trossejarlo pel camí d'aquell Calvari...
Prò 's refé el poeta, l'ánima vibrant
sagnant son cor de l'infernai urpada
aná sobrellint-se de l'emoció...
i en mística poesia per al Senyor
llavors sortiren
de son cor grand i encésés les cançons
que retrunyiren
com un vent de Dies irae... en mitg del mon.⁴²

D'acord amb la seva doctrina, Pérez-Jorba ens presenta la fragilitat de la natura tot identificant-la amb l'existència del poeta i amb la injustícia que tot creador pateix des d'una perspectiva vitalista, en què la vida surt triomfadora: «Prò 's refé el poeta, l'ánima vibrant». Cal recordar que Pérez-Jorba debutà com a traductor de Verlaine a *L'Atlàntida*, una revista verdagueriana (PINYOL, 1991:107-146) en què també va donar a conèixer els poemes «Vesprada» (4:1-VII-1896) i «El darrer vol» (6:1-VIII-1896), aquest darrer amb un clar ressò de l'ocell verdaguerià, en què encara s'endevina un cert regust romàntic:

Han passat per sobre meu

⁴² Signat: Joan PÉREZ-JORBA. Manuscrit núm. 113. f. 11: poesia autògrafa signada per Joan Pérez-Jorba. Fons Verdaguer, recull de poesies i escrits dedicats al poeta amb notes autògrafes, traduccions, correspondència i altres documents. S. XIX. Biblioteca de Catalunya. Fou publicat amb la dedicatòria «A Mn. Verdaguer», *La Nova Catalunya* 9, Reus, 11-X-1896, 64.

tot volant les orenetes,
y ha sentit mon cor un greu
veyent-les fóndre... pobretes
que rebien brolls de neu
en llurs ales tant tendretes...
Han passat per sobre meu
tot volant les orenetes.

A més de la tragèdia personal del poeta màrtir, també es reivindica Verdaguer com a símbol de la catalanitat, perquè «Verdaguer resumeix els sentiments més delicats i humans de la societat contemporània, encarna intensament l'esperit de la nostra terra i això és el que li dona dret a eternitzar-se com un arbre corpulent en la literatura catalana» (*El Francolí*, 11-IX-1897). De París estant, tot i que semblava contradictori, Pérez-Jorba persisteix en aquesta idea en la necrològica que li va dedicar a *La Revista Blanca* (98,15-VII-1902):

Conocí y traté al gran poeta en circunstancias de su triste cuestión personal. No he de hacer aquí su psicología como hombre ni ocuparme de su caso, pero sí diré que mucho había en el primero de conmovedor: su voz suave, ya que no sus ideas, y su modestia humilde. ¡Su obra es de lo más grande que existe en la literatura catalana! (Id., 26)

2.6. El teatre: idees i combat

El 1892, Alexandre Cortada, a les planes de *L'Avenç* (2a. època, núm. 9, setembre 1892:276-281), en parlar del teatre, havia dit que «el teatre català era el que havia d'haver complert amb la missió de dirigir i abarcar les manifestacions dels altres teatres que vénen a Barcelona. Ell tenia d'haver anat absorbint-los tot prenent-se llurs elements originals i transformant-los a la nostra manera» (*id.*, 280). Des dels inicis del Modernisme, l'escena catalana va patir la polarització de dos corrents estètics: «un sota l'impacte del teatre d'idees ibsenià i l'altre sota l'enlluernament de Maeterlinck» (CASTELLANOS, 1986: 268-280; GALLÉN, 1986: 379-480, 1999:80-87). Pérez-Jorba

defensà el primer model, ja que el teatre havia d'exercir un paper transformador i assenyalar les desigualtats que patien les classes socials més desfavorides: «*el teatro, templo del arte, es hoy dominio de los mercaderes. Para mayor vejamen, el tráfico se realiza con artículos adulterados, con productos mefíticos, escandalosamente; con lo cual se opera la mistificación y la relajación de la vida humana*», dirà al número 2 de *Pèl & Ploma* (15-VI-1900, 11). També en el camp de la dramaturgia, contraposarà, des del regeneracionisme, un gran rebuig pel decadentisme i pel simbolisme. Amb motiu de l'anomenada Cinquena Festa Modernista organitzada per Santiago Rusiñol a Sitges el 1898, va adreçar una carta oberta al director de *Lo Somatent* (29-VIII-1899), que conté una declaració de principis sobre la modernitat i un atac claríssim a la classe burgesa:

A mida que recorriem la vila, la nostra raó, quasi amb rancúnia, desfeia la hiperbòlica nomenada que els *snobs* han concedit a Sitges, atribuint-li condicions extraordinàries com a centre d'art modern. No comprenem una ofuscació tan gran en l'enaltiment, perquè això, en el fons, revela un esperit de servilisme propi de pobles dirigits per menestrals o pervinguts de nou. [...] No es vagi ara a creure que nosaltres combatem la Sitges actual moguts per un esperit de centralisme artístic, sinó que ho fem per justícia. Ans de tot, som partidaris de la autonomia integral, entesa a la manera d'en Proudhon; i voldríem que cada poble de Catalunya fos per als altres un espill en lo referent a l'art, a la ciència i al treball. [...] Sitges no es pas una població que hagi creat o que crei artistes: no hi ha homes. La majoria dels que hi ha estan en vaga, poc més poc menys, són americanos, botiguers o mariners, els quals, per por d'ofendre'ls, no ens atrevim a analitzar psicològicament! La supremacia de la població de Sitges se l'enduen les noies, totes elles educades amb l'esperit d'un positivisme rastre i amoral. Encara més: les classes mesocràtiques de Sitges ens han donat d'elles mateixes una tristíssima idea (*id.*).

En llegir aquest paràgraf, ens adonem que Pérez-Jorba es referma en la consideració que el teatre era un eina de transformació social d'acord amb els principis establerts pels corrents àcrates i per l'anomenat teatre d'idees. Uns quants anys abans, Brossa ja havia formulat la seva crítica a la burgesia catalana: «En els països on la mesocràcia és potent

i rica, com per exemple Catalunya, és gros l'estigma de despreci que el burgès satisfet dels seus béns terrenals posa sobre qualsevol iniciativa que s'allunyi de la vulgaritat». I quan Pérez-Jorba ens parla de l'impuls regenerador no fa altra cosa que recollir la doctrina *palingenèsia* del santandreuenc (MARFANY, 1969: 25-27), és a dir, la mort del positivisme enfront de la naixença d'uns nous valors artístics, literaris i socials. Aquesta transformació, aquesta regeneració artística, literària i social es podia assolir des del teatre i, concretament, mitjançant l'obra primerenca d'Ignasi Iglésias i no pas des de la producció d'Adrià Gual o de Santiago Rusiñol.

El teatre «és la presentació més plàstica vivent i estètica de la vida humana; és allà on se manifesten amb tota violència les lluites de la voluntat i la passió, els combats de la consciència i els sentiments», afirmava en la conferència llegida, el 31 de desembre de 1898, a Sant Andreu de Palomar, amb motiu de l'estrena d'*Els primers freds*, d'Ignasi Iglésias. A les planes del diari *El Francolí*, Pérez-Jorba exercí una crítica ferotge contra el model teatral d'Adrià Gual i es decantà, evidentment, pel teatre d'idees (GALLÉN, 1986:379-433; AULET, 2002:131-154). En aquest sentit, és evident que, ideològicament, fou un alumne fidelíssim de les teories brossianes que proclamaven que el teatre havia d'ésser el mirall de la societat contemporània i el gènere més accessible al poble. Les estrenes de *Fructidor*⁴³ i d'*Els primers freds*⁴⁴ al Casino de Sant Andreu motivaren Pérez-Jorba a escriure la conferència «El Teatre Modern a Catalunya»,⁴⁵ en què analitza la tradició teatral catalana per derivar finalment en la proclamació d'Ibsen⁴⁶ com el gran

⁴³ Sobre l'estrena que tingué lloc el dissabte, 21-XI-1897, recorda: «aquella nit ens vàrem poguer treure del esperit aquell regust que'ns produeixen la majoria de les obres del teatre català, d'ordinari sense ideals enlairats ni sentiments estètics, sense mostres d'un talent germinador que'en presenti ànimes vives o figures humanes, aquella nit vam poguer disfrutar art espontani, art veritable i franc, amb la virginitat i la puresa d'un viu sentiment de lo real i amb una emoció elevada de la passió; art que, bo i seguint el pensament, ens ofereix esplendorosament la vida», Joan PÉREZ-JORBA: «La festa artística de Sant Andreu», *Lo Somatent*, 25-XI-1897.

⁴⁴ «Estimat amic Vidal: Febre tenia realment d'explicar-me, comunicant-vos lo que'n aquella nit del dia de cap d'any vaig experimentar en el Casino Andresense, a l'assistir a la representació que va donar l'agrupació dramàtica "L'Artística" d'*Els primers freds* d'Ignasi Iglésias», J.P.J.: «Estreno d'*Els primers freds*. Carta particular», adreçada a Plàcid Vidal, publicada a *Lo Somatent*, 16-I-1898.

⁴⁵ La conferència fou publicada en una sèrie de tres articles a *El Francolí*, 23-VII-1898, 30-VII-1898 i 21-VIII-1898.

⁴⁶ Segons una petita nota apareguda a *La Renaixença* (11-X-1900), Pérez-Jorba preparava una traducció d'*Els pilars de la societat* (1877) per a la temporada del Teatre Novetats. La influència del noruec en el teatre català ja havia estat assenyalada per J. Ixart i Joan Sardà. També Joan Maragall afirmava: «que no s'oblidi

motor del teatre del segle XX:

El teatre de Pitarra (la sonoritat de quin pseudònim ja personalitza la seva dramaturgia), efusiu per la seva escalfor declamatòria, mereix considerar-se no siga sinó per la sinceritat i bona fe amb que va ésser escrit, per la cassolana i humorística poesia que hi ha en les seves obres. Tampoc va complir la missió de cristal·litzar-nos en sos drames en Guimerà, qui va comparèixer que en part va extreure de l'energia i virilitat externes del teatre Shakespearia. Després l'autor de *Terra baixa* va anar evolucionant, sense per això destruir la influència primitiva, cap en el seu realisme líric, i ara de poc ha entrat impensadament en un simbolisme d'ocasió [...].

No havent, doncs, aparegut en tot aquell temps un dramaturg de gran empenya artística, un dramaturg que hagués donat un impuls regenerador al nostre teatre, mig se comprén que aquest hagi anat d'ordinari pel camí de la rutina. No tenint cap bon model a Catalunya en què directament poguer educar-se, la majoria dels escriptors catalans moderns, aburrits de tanta faramalla de mal gust, s'hagin no fa gaire revoltat tots a la una amb indignació contra aqueix teatre, separant-se'n resoludament i dirigint-se amb impetuositat cap a un art fet de més sinceritat i independència, cap a un teatre de humanitat i veritat estètica, en què el drama es produeixi espontàniament i amb tota la frescura de la vida.
(*El Francolí*, 23-VII-1898)

Paraules com *sinceritat*, *emoció*, *veracitat*, *espontaneïtat* són l'eix del seu discurs sistemàtic que l'acosten als cànons que havien proposat els homes de *L'Avenç*. Des de *Lo Somatent*, reconeix que una obra com *Els sepulcres blancs* de Jaume Brossa significa per a la cultura catalana un avenç literari ideològic i espiritual: «Amb aquesta obra, que mostra un sentit moral característic, en Brossa ve, a més, a continuar amb l'esperit propi del teatre modern, iniciat aquí, amb talent i profunditat per l'Iglésias»

que Enric Ibsen és l'ídol de certa joventut moderna; i tampoc s'oblidi que els poetes i els filòsofs solen ésser els precursors dels grans moviments humans», *El Diario de Barcelona*, Barcelona, 10-IX-1892. El 1906 es publicà *Homenatge dels catalans a Enrich Ibsen* i, posteriorment, Salvador ALBERT (1920): *El tesoro dramático de Henrik Ibsen*, Barcelona: Editorial Minerva. Vegeu la correspondència amb Felip Cortiella en l'Apèndix III d'aquest estudi.

(*id.*, 7-II-1900). Davant les crítiques a l'obra brossiana, Pérez-Jorba contraposa la reflexió social d'aquest teatre a la concepció del drama simbolista:

S'ha criticat aquest drama —diu— per contenir idees sobre la vida de la societat, entenent que per a l'art no calen reflexions del cervell. Això indica la limitació estètica intel·lectual. L'artista és tant més gros com més conscientment presenta la vida ètica de la humanitat. [...]. D'encà d'en Goethe la literatura, més que el regionalisme, tendeix al cosmopolitisme i a l'universalisme.⁴⁷

Aquest desig de modernitat es deixà sentir en les crítiques teatrals publicades a l'edició castellana de *Pèl & Ploma*, en què va continuar la tasca iniciada a la premsa tarragonina:

El teatro moderno, en su corriente general, ha contribuido evidentemente a la desaparición de los caracteres intensos y heroicos. Exceptuando a Enrique Ibsen. El decaimiento se nota muy especialmente en Cataluña. Aparte de la esfera montañesa, vista sólo a través de un prisma, se echa de menos el carácter que resume y resuelve alguna situación de la sociedad, por lo que no se ha llegado aún al verdadero drama social, en sentido amplio y diverso, exceptuando las obras del dramaturgo Ignacio Iglésias, preñadas de humanidad trascendente, y la tentativa de Jaume Brossa con sus "Sepulcres blancos". (*Pèl & Ploma* 3,1-VII-1900:11)

Si la dramaturgia de Henrik Ibsen era el paradigma de tots els objectius que el teatre havia d'assolir, la de Gabriele D'Annunzio n'era el revulsiu. Arran de la propera l'estrena de la *La Gioconda* (1898) al Teatre Novetats, interpretada per l'actriu Eleonora Duse, escriu:

⁴⁷ En contraposició a les idees de Pérez-Jorba sobre aquest drama, Joan Maragall considerà que un dels greus problemes del drama d'en Brossa era, justament, l'afany de proselitista de l'autor. Per a Maragall, Brossa «ha optado por el drama-libro, que además se le ha prestado mejor que otro género alguno a la propagación de ideas. Este último propósito parece dominar despóticamente en el autor, pero aun dejando aparte la tendencia de la propaganda, perjudica indudablemente a la obra, porque la obra de arte puede contenerlo todo, excepto un propósito extra-artístico», *El Diario de Barcelona*, 4-I-1900. Maragall coincideix amb Pérez-Jorba a assenyalar la influència d'Ibsen a Catalunya.

Sus obras, como no exhiben ideas originales o las pocas que hay son reflejo de otros autores, y no se precisa gran cultura para advertirlo, no tienen vigor de concepción. Esta, en él, no encarna la vida con intensidad: sino por la superficie; el autor italiano, que refleja emociones wagnerianas, cual sentido no ha digerido bien, piensa sólo con palabras y con imágenes vacías. ¿He de repetirlo? No tiene ideas. (*Pèl&Ploma* 12, 15-XII-1900:11)

En el mateix text, no se n'està d'emetre judicis morals sobre les qualitats creadores que han d'envoltar l'intel·lectual del seu temps amb una clara condemna de la bohèmia, en què s'inclou una visió arquetípica de la *femme fatale* present en la dramaturgia decadentista:

Valiente artista el que necesita de excitantes, como la mujer o el alcohol, para su inspiración. El artista creador lleva, para crear, los excitantes en su propio espíritu, y el mundo es, con sus bellezas innumerables, su más efectivo inspirador. Y el grande artista, como Goethe, hace poesía de la realidad, y no la maldice como el decadente D'Annunzio, por boca de Settala. (*Id.*, 11)

Pel que fa als autors estrangers, en la dialèctica entre decadentisme/simbolisme i el teatre d'idees, recupera com a model l'obra de Turguénev, paradigma del missatge social que el teatre ha de donar en contraposició a la dramaturgia d'Adrià Gual que considera «gatades del modernisme, per les generacions futures» (*El Francolí* 30-VII-1898). Aquesta defenestració contra Gual aixecà força polèmica a les planes de *La Publicidad*. Jacint Grau s'erigí en defensor del dramaturg amb una carta pública adreçada a Pérez-Jorba a *La Publicidad* (8-IX-1898) i al mateix diari *Doys* [Daniel Ortiz] atacà durament la conferència de Pérez-Jorba mitjançant una *rebutada* espectacular a la seva columna «Chirigotas». Al llarg de diferents dies (24, 25, 27, 30-VIII-1898 i 1-IX-1898), es poden trobar paràgrafs com aquest:

¿Con que hay quien se atreve con mi amigo Gual y le quiere sacrificar en holocausto del Ibsen de San Martín de Provenzales, del noruego y letal Iglesias? Sí, me lo han dicho; hay un periódico, El Francolí, en el que Pérez Jorba,

turiferario del genio que tenemos en las Afueras, se permite atacar al simpático autor del *Nocturno y Silencio* [...]. El Sr. Pérez-Jorba (eso de Pérez me huele a castellano) leyó un trabajo en el teatro de la Escala de San Andrés de Palomar, para poner en las nubes y tres kilómetros más a Ignacio Ibsen Iglesias. [...] Sigamos un ratito con Pérez Jorba. Pasemos por alto sus disquisiciones sobre el teatro de Ibsen, Maeterlinck y Sudermann, y lleguemos a Adriano Gual, la víctima destinada al sacrificio. [...] Y ahora vamos a decir al furibundo Pérez-Jorba que él también está en Babia. En el cuarto trozo de longaniza que este señor nos sirve en El Francolí se lee que si revienta al pobre Gual es por cuestión altamente literaria. (*LP*, 25-VIII-1898)

La crítica contra Gual per part de Pérez-Jorba en la seva conferència «El teatre modern a Catalunya» era ferotge:

Per repugnar altament la natura franca de mon ànima, desprecio tota presumpció que vulgui dar entenent que jo rebento en Gual per despit o per enveja o que jo, deprimint l'autor del *Nocturn*, tinc el propòsit d'aixecar a l'Iglésias. Aquest procedir, en mi seria senzillament baix i criminal. Ara lo que em mou a la rebentada de Gual és una qüestió de alta consciència literària. (*El Francolí*, 30-VIII-1898)

Pérez-Jorba volia remoure consciències prenent *Els conscients* d'Iglésias com a model: «es la orientación fija y obstinada de los intelectuales más humanos de hoy, es el fervoroso anhelo de los espíritus conscientes que palpitan ahora más que nunca por la vida», dirà a *La Publicidad* (24-VII-1898) arran de l'estrena de l'obra el 24 de juliol a Sant Andreu del Palomar. El crític aposta per uns personatges que representin la presència d'un home fort, vital, enfrontat amb una realitat adversa que el mena a la solitud, consideració inspirada en l'heroi nietszcheà. A la vella oposició artista-societat, Pérez-Jorba oposa la dualitat interior de l'home i la tensió entre el món material i el món ideal. Són potser les reflexions sobre *La Cigala i la Formiga* (1896), en què l'escriptor manifesta la sensibilitat del seu temps; el teatre i la poesia esdevenen una religió immortal, com afirma en parlar d'Apel·les Mestres a *Pèl&Ploma* (2, 15-VI-

1900:11):

Es una verdadera joya literaria. La realización de este poema teatral responde a la simbolización de dos aspectos contrarios de nuestra existencia. La Formiga, que encarna la vida material, controvierte animadamente con la Cigala, que representa la vida ideal, hasta que al fin las dos se compenentran con amistad. La emoción de la poesía es de una sinceridad pasmosa; por lo que la obra, fresca como el rocío, labró ingenuamente en el corazón de los espectadores, en lo eterno de su naturaleza. La naturaleza, que aparece en el fondo, se sublima ante el espíritu del contemplador. La versificación es correcta y espontánea, en ella la prosodia catalana se desenvuelve con brillo, color y fluidez. (*Id.*,11).

Fins aquí s'ha intentat de fixar l'activisme cultural que Pérez-Jorba va representar en el moviment modernista. La seva signatura desapareix l'any 1900 de la premsa catalana. Després d'una breu estada a Madrid, Pérez-Jorba marxà a París a la recerca d'aquella metròpoli que fins aleshores havia conegut a través de la lectura de llibres, del buidatge de revistes i d'aquelles notes «Pèl & Ploma a Paris» de Ramon Casas, Miquel Utrillo i Pompeu Gener que de ben segur van alimentar la seva fascinació i mitificació d'una ciutat que des de l'Exposició Universal del 1888 a Barcelona, celebrada durant la seva infantesa, havia esdevingut un referent en els cercles artístics més renovadors. La necrològica que li va dedicar *Ramon de Curell*, pseudònim de l'arquitecte i activista cultural Ramon Sastre (SUBIRATS, 2007:102-115) amb qui va compartir moltes estones a París, dona alguna pinzellada sobre aquell viatge a la capital francesa:

Després de lluitar ardidament a Barcelona, la metròpolis francesa el fascinà de tal manera que ja no pogué deseixir-se dels «vels finíssims que cobreixen la bella ciutat». Aquesta atracció fou, per Pérez-Jorba, la seva passió de tota la vida. Voluptuós de plaers intel·lectuals, descobria a cada moment noves sensacions a assaborir [...]. Mai, però, no es deslligà completament de la vida del seu país, sinó que procurava, més o menys eficaçment, disminuir les distàncies. (*Joia* 7-8, IX/X-1928: 155)

3. L'ARRELAMENT PARISENC

Allà en la nostra gran ciutat
de Barcelona, que hem deixada,
ans que tractéssim d'embellir-la,
per eix adorable París,
Que l'ànima ens té emmetzinada
Oh dolç París! Oh dolç París!

J. PÉREZ-JORBA

3.1. A la recerca de París

Pels volts de l'any 1901, Pérez-Jorba decideix anar a París. El viatge coincideix amb l'enlluernament que la capital francesa desvetllà a finals de segle en escriptors i artistes, alguns dels quals eren molt propers al cercle de socialització de Pérez-Jorba, com, per exemple, Pompeu Gener, Eduard Marquina, Alfons Maseras, Joan Puig i Ferrer, Xavier de Zengotita, Santiago Rusiñol, Pere Inglada, Ismael Smith, Miquel Utrillo i Ramon Casas, entre altres. Els modernistes no cercaven com a objectiu bàsic la projecció de la cultura catalana a París, sinó un espai on eixamplar la seva formació i l'oportunitat de cercar un ideal de modernitat. Furgant en els memorialistes catalans, els testimonis sobre l'anada de Pérez-Jorba a París són confusos, cosa sovint inherent al gènere. Segons Plàcid Vidal (1934:131), marxava per entrar a treballar a la redacció de *Le Figaro*,⁴⁸ fet que no es va produir fins l'any 1908; segons Josep Pla: «Pérez-Jorba marxà de corresponal de premsa pagat...», en una clara referència a *Las Noticias*, i, amb ironia, afegeix: «És una pretensió honorable i digna, però, la primera cosa que cal per a ésser un corresponal d'aquesta naturalesa és trobar un diari que tingui el ferm propòsit de pagar...».⁴⁹

⁴⁸ No s'ha localitzat cap col·laboració amb la seva signatura al diari francès. La bibliografia sobre Pérez-Jorba sovint arrossega aquesta dada. Esmeno en aquest sentit el meu article «Joan Pérez-Jorba, un modernista convertit en banquer a París», *Revista de Catalunya* 195, 2004, 93-109. És probable que treballés simplement com un membre més de l'equip redaccional del diari.

⁴⁹ Josep PLA (1988): «El senyor Miró i Folguera», dins *Homenots*, OC 11, Barcelona: Edicions Destino, 569. L'escriptor encerta en aquesta afirmació, ja que Pérez-Jorba marxà com a corresponal de *Las Noticias*, tot i que cap document no certifica si fou amb sou o sense.

Al marge d'aquests records, el testimoni més directe sobre els primers temps a París el conforma una carta adreçada a Joan Maragall, en què Pérez-Jorba expressa la mitificació per aquesta ciutat en clau modernista sense, però, baixar a la realitat quotidiana, on s'imposen les dificultats per sobreviure, malgrat haver trobat una feina fixa com a traductor a la secció castellana de l'editorial Granier Hermanos:

Quantes vegades, d'ençà que soc a Paris, he volgut escriure-li i m'ha mancat el temps pera fer-ho am calma! Fins ara mateix ho tinc de fer a correuita. Li hauria volgut parlar de les transformacions que s'operen en l'esperit d'un en una terra com aquesta. El llevat que hi por-[tem] de viure i s'hi respira un veritable perfum de civilitat. Aquí es comença a saber, colectivament, lo que és aquesta. I si s'hi professa un culte a la vida, no és pas am paraulas, sino vivint. L'existencia es fa tant bonica i tant intensa com se pot. Ja comprendrà vostè que en una carta a gran velocitat no puc donar-li impressions completes i ben raonades d'aquí; però li en dic quelcom i pot ser-me grat, quan menys, de la bona intenció. [...] En quan a mi, no més faig que covar, ara com ara. Estic empleat a la casa editora Garnier frères, en la que desempenyo el càrrec de director literari de la secció espanyola. Com a proba petita de lo que al començament vaig fer-hi, li envio una traducció castellana den Dickens.⁵⁰ Ja comprendrà vostè que no la vaig fer pera envanir-men. Am tot, per questions relacionades amb el pa de cada dia. (JPJ, carta del 20-IX-1902)⁵¹

És possible que aquell jove aspirés a viure del periodisme, com ho havia fet a Barcelona, sense grans rèdits econòmics, ja que no tenim una estimació crematística del que pagaven mitjans com *Catalònia*, *Pèl & Ploma*, *La Publicidad* o les publicacions lligades al Camp de Tarragona. Des de gener del 1902 el trobarem a les pàgines de *Las Noticias* –això confirmaria la informació de Josep Pla–, on signa «Crónica parisiense», una columna adreçada a plasmar la superficialitat de la vida urbana d'aquella anhelada

⁵⁰ Sobre la traducció esmentada, Charles Dickens (1903): *Tiempos difíciles*. Versión española de J. PÉREZ JORBA, París: Garnier Hermanos, Libreros-Editores, se'n conserva un exemplar dedicat al Fons Joan Maragall, Biblioteca de Catalunya.

⁵¹ Carta autògrafa de Pérez-Jorba a Joan Maragall, datada a París, el 20 de setembre de 1902. Fons Joan Maragall, Biblioteca de Catalunya. No inclosa en la selecció epistolar de les *Obres Completes. Obra catalana*, Barcelona: Editorial Selecta, 1981, 1010-1011.

metròpoli: el *Moulin Rouge* i el *vaudeville*, el París de comtes russos i de banquers anglesos, temes que es repeteixen a «Notas Parisienses» o «Cháchara parisiense» de dos diaris madrilenys com *El Globo*, que l'octubre del 1902 anuncia la seva incorporació com a col·laborador,⁵² i *El Liberal*, en què esdevé cronista entre el 1903 i el 1904. Dissortadament no disposem de cap imatge visual de l'escriptor, però sí d'unes petites pinzellades, en què Alfons Maseras dibuixa als *Quaderns de la Revista* (VII/XII, 1928:51) Pérez-Jorba tot just arribat a París amb vint-i-tres anys i que, a poc a poc, s'obre camí en el món del periodisme:

En aquell temps recordo que es preocupava de vestir bé i que no eixia al carrer sense el barret de copalta, com tota persona que a París, s'estimés un xic. Duia el copalta una mica de gairell, i amb els lentes –que no va deixar mai– i un bigoti negre molt primfilat, tenia un aire de *boulevardier*. [...] Vaig conèixer Pérez-Jorba el 1903. Ell ja vivia a París feia dos o tres anys. Jo hi anava per primera vegada. Aleshores Pérez-Jorba es consagrava absolutament al periodisme i, per viure de la ploma, havia d'escriure en castellà. Enviava cròniques a *El Globo*, de Madrid, i col·laborava a una publicació àcrata del mateix lloc, *La Revista Blanca*, que per aquells temps acollia les seves fantasies parisenques, així com les crítiques musicals amb què s'assajava la joventut inquieta de Pere Coromines. Sempre que podia, però, Pérez-Jorba col·laborava en revistes i periòdics catalans. (*Id.*, 51)

Poc després d'arribar a París, va ingressar en la lògia maçònica Les Lien des Peuples d'adhesió al Gran Orient de França, on gradualment va anar adquirir diferents graus, segons la seva fitxa de registre: el 1903 es va iniciar amb el grau *apprentis*; el 1904 obtingué el de *compagnons*; el 1917 ostentava el d'*orateur adjoint* i, el 1923, el de *maître*.⁵³ És possible que a través d'aquesta organització trobés una escletxa laboral, ja que a la lògia esmentada hi estaven vinculats Ferrer i Guàrdia, Anselmo Lorenzo i altres lliurepensadors. Altrament, la seva proximitat a l'anarquisme i els atacs a la

⁵² «Desde hoy cuenta con la asidua colaboración del notable periodista que firma este artículo, y que, por su conocimiento de la vida parisién y sus relaciones con aquella Prensa, sabrá dar gran interés y amenidad a los trabajos que desde París ha de remitirnos», *El Globo*, Madrid, 29-X-1902.

⁵³ Agraieixo a Albert Manent (1930 - 2014) que em facilités una fotocopia del document acreditatiu corresponent.

societat burgesa s'havien manifestat durant els anys d'obediència modernista, sobretot, a l'entorn del grup de Reus i del lideratge de Josep Aladern.

3.2. Esbós d'un flirteig anarquista

Les relacions entre els escriptors modernistes defensors del corrent vitalista és un fet abundantment estudiat (CASTELLANOS, 1976; LITVAK, 1981). Hem vist com el cercle d'amics de Pérez-Jorba de *L'Avenç* o de la Colla del Foc Nou, que inclou homes com Alexandre Cortada, Pere Coromines, Jaume Brossa i Felip Cortiella, van estar relacionats amb el moviment anarquista i les seves publicacions (TAVERA, 1978: 85-102). El mateix Cortiella batejà un dels seus poemaris amb el nom d'*Anarquines* i la gent del grup de Reus, molt vinculada al nostre escriptor, com Josep Aladern o Joan Puig i Ferrer, també van col·laborar en les revistes àcrates (SUNYER, 1992: 55-72). Tots aquests escriptors es van identificar amb els corrents antipositivistes i individualistes del tombant de segle. L'anarquisme ofería als modernistes una alternativa per trencar amb el passat decadent, com ho havia teoritzat uns quants anys abans Jaume Brossa, en afirmar que «els anarquistes com nosaltros volen un estat superior a l'actual, tenen una gran fè en l'avenir i senten en llur fur intern l'avís misteriós i inefable de qu'una societat nova ha de venir a substituir forçosament la que estem contemplant» (*L'Avenç* 4, 28-II-1893:50). Això també ho refermava en l'article «Les noves idees en el Brusi», Alexandre Cortada:

Qui es dediqui a llegir un xic tot lo qu'en el conjunt de les revistes dels joves i dins del socialisme i de l'anarquisme modern es va predicant i produint are com are, podrà convence's desseguida que veritablement la nostra època porta un món nou i una civilització nova en les seves entranyes. (*L'Avenç* 5, 2a època, III-1893, 76).

Com a complement a la tasca periodística del diaris, des de setembre del 1901 trobarem la seva ploma a *La Revista Blanca*,⁵⁴ una de les publicacions més emblemàtiques del

⁵⁴ En anunciar la seva col·laboració, en el número 77 (1-IX-1901) parla «de nuestro amigo Juan Pérez-Jorba desde París». En cap moment el defineixen com a «escriptor revolucionari» ni com a «company».

moviment anarquista, on comparteix planes amb Pompeu Gener, Pere Coromines, Jaume Brossa i Miguel de Unamuno. En aquesta publicació –de periodicitat quinzenal–, els articles de Pérez-Jorba hi apareixen un cop al mes entre el setembre del 1901 i el març del 1905, sota l'epígraf «Crónicas de arte y de sociología». Hi inclourà tota mena de ressenyes sobre els assaigs sociològics dels teòrics anarquistes francesos del moment, hi descriurà l'activitat teatral i les exposicions d'art parisenques, i, de tant en tant, parlarà de literatura. Algunes de les seves col·laboracions portaran el pseudònim *Ampelio Biófilos*, segurament per influència de Joan Maragall, que utilitzà el de *Panphilos*, o de Cosme Vidal, que sovint signava *Cosmòfilos*, pseudònims tots aquests d'arrel llatina no pas triats a l'atzar: «amor a la vida», «amor a la natura» o «amor al cosmos», en una connotació al vitalisme i al panteisme que Pérez-Jorba va conrear des del 1896 fins a l'any 1905, aproximadament.

Dels seus textos dedicats a la literatura, cal destacar un article encomiàstic sobre Jacint Verdaguer (*LRB* 98, 15-VII-1902), consignat al capítol anterior, una traducció del *Canto a la alegría* de D'Annunzio (*LRB* 160, 15-II-1905) i una necrològica dedicada a l'escriptora anarquista Louise Michel (*LRB* 161, 1-III-1905).⁵⁵ Les seves crítiques literàries continuen, evidentment, la càrrega contra els vells models decadents. Ara l'alternativa eren o bé els escriptors anarquistes com Charles Malato⁵⁶ i Louise Michel o els escriptors que els llibertaris feien seus i que Pérez-Jorba havia incorporat al seu corpus crític en tant que defensor del teatre d'idees a partir d'Ibsen en el context europeu i d'Ignasi Iglésias, «el noruec català», d'acord amb la concepció teatral que

Sobre la revista i els seus col·laboradors, vegeu *Els anarquistes educadors del poble: "La Revista Blanca" (1898-1905)*. Introducció i selecció de textos de E.R.A. 80. Pròleg de Frederica MONTSENY. Barcelona: Curial, 1977. Dissortadament aquest estudi presenta grans imprecisions, com encertadament corrobora l'estudi de Jordi CASTELLANOS: «Aspectes de les relacions entre intel·lectuals i anarquistes a Catalunya al segle XIX (A propòsit de Pere Coromines)», *Els Marges* 6, febrer 1976, 7-28.

⁵⁵ Datada a París el 7 de març de 1905, Pérez-Jorba adreça una targeta postal a Felip Cortiella amb la imatge d'aquesta escriptora. Fons Felip Cortiella, correspondència 1413/2 ms. 231. Biblioteca de Catalunya. Recollida en l'Apèndix III d'aquest estudi.

⁵⁶ Per una carta adreçada a Amadeu Vives, sabem que ha traduït el drama *En tiempos de guerra! (Idilio)*. No sabem pas què en va ser d'aquesta versió de Pérez-Jorba. L'obra al·ludida es va publicar uns anys més tard: *¡En guerra!: idilio / por Carlos Malato*, Barcelona: La Escuela Moderna, 1906; carta autògrafa de JPJ a Amadeu Vives, datada a París el 16-V-1904. Recollida en l'Apèndix III d'aquest estudi.

havia defensat a les planes d'*El Francolí*. A la revista, hi incorpora la dramaturgia de Jean Grave, impulsor del teatre llibertari integrat per associacions o grups creadors associats lliurement sense la pressió i l'especulació comercial o professional que representaven les empreses privades de l'escena teatral:

Últimamente ha escrito una pieza dramática, ¡*Responsabilidades!*, y le ha pasado lo que á tantos Otros: los directores de teatros de París, ciudad que blasona de centro de inteligencia, pero que personifica, en realidad, todas las virtudes y todos los vicios del mundo viejo, no han querido estrenársela. Así lo declara Grave, con lealtad, en su prólogo. Es Grave de una mente clara, robusta y de organización perfecta, con la cual ha conseguido comprender y hacer comprender, en su amplitud, ese alto sismo de vida social que es la anarquía. (LRB 147, 1-VIII-1904:82)

La seva amistat amb Felip Cortiella el portà a col·laborar a la revista de filiació anarquista *Avenir*, portaveu de l'agrupació homònima que el dramaturg català havia fundat a Barcelona. Pérez-Jorba recuperava el català literari amb dos relats curts en què planteja el problema de la llibertat individual i de la llibertat col·lectiva; escrits en forma de diàleg, mentre el protagonista passeja per París amb un amic imaginari reflexiona sobre la seva situació personal: «França seria el país més bell del món i París la ciutat més bella de França, si la llibertat no hi fos sols de nom i la vida sigués menys dura que en els altres punts» (*Avenir* 3, 18-III-1905:2). De la correspondència mantinguda amb Cortiella es pot concloure que són aquests primers anys a París quan el seu tarannà anarquista es manifestà més clarament; un esperit de rebel·lió que naixia de l'anhel de regenerar l'ordre social establert mitjançant una eina fonamental com la cultura, tot acostant-se a les propostes de Prudhom, un altre nom de referència en alguns passatges de l'obra periodística dels inicis. De París estant va reprendre la traducció i no dubtà de col·laborar amb Cortiella en les traduccions d'autors propers a l'anarquisme, com, per exemple, *Les mauvais bergers* d'Octave Mirbeau:

El seu germà va entregar-me oportunament, de part de vostè, la seva traducció de *Les mauvais bergers*, de la que n'hi sento molt grat. Ja pot pensar amb

l'interès que l'he llegida, tractant-se d'en Mirbeau i de vostè. Haig de dir-li que la impressió causada en mi per la traducció ha sigut d'un realisme molt adequat a la nostra terra. Totes les escenes adquireixen el vigorós relleu de l'original, podent-se fruir ben bé l'hermosura. (JPJ, carta del 24-VIII-1902)⁵⁷

Les col·laboracions a la revista es van estendre fins al tancament de la publicació al desembre del 1905 i la seva signatura va desaparèixer dels diaris castellans i catalans durant uns quants anys. De ben segur que aquest silenci era degut a la prioritat de trobar una estabilitat personal i laboral. El 4 de desembre de 1906, es casà amb Marguerite-Jeanne Clayeux (Moulins, Allier, 1883 - ?).⁵⁸ Del matrimoni en van néixer dos fills: Jacques Julien, nascut el 13 de novembre de 1907, i Julien Louis, el 27 de juny de 1913.⁵⁹ Vers el 1908 va entrar a treballar al Banco Español del Río de la Plata, on exercí de secretari del director; lluny quedava la doctrina àcrata d'aquell escriptor que havia arribat a escriure: «El gran enemigo del proletariado es el mundo financiero, que hace servir a los gobiernos como hombres de paja». (LRB 88, 15-II-1902:502)

L'estabilitat professional assolida a París li permetrà a poc a poc reprendre la crítica literària a la premsa catalana, sobretot, a partir del seu ingrés a *El Poble Català*. Aviat el trobarem envoltat dels joves escriptors hispanoamericans de l'entorn de Rubén Darío i «escurçant distàncies» en reunions i activitats que se celebraven al Centre Català de París o a les tertúlies del Cafè Wepler, on concorren amics de joventut, artistes i escriptors que resideixen a la capital francesa, com Alfons Maseras, Ismael Smith,

⁵⁷ L'any 1917, en plena guerra mundial, li dedicarà la necrològica «Un jorn a casa de l'Octavi Mirbeau» (*El Poble Català*, 6-III-1917). En aquest article rememora una visita al dramaturg francès tot just arribat a la ciutat.

⁵⁸ *La Publicidad* (5-XII-1906) es va fer ressò de l'esdeveniment amb la nota següent: «París 4, a les 16 com asistencia de numerosas personalidades del mundo artístico literario y distinguidas familias francesas y españolas, se ha celebrado el enlace del crítico literario catalán Joan Pérez-Jorba y Margueritte Clayeux».

⁵⁹ El primer, polifacètic com el pare, del qual heretà l'admiració per l'art i les lletres, fou un crític reconegut, va col·laborar a *La Veu de Catalunya* tot al llarg dels anys 1923-1924. Fou cap de policia de París. L'historiador Josep Benet (1920 - 2008) –en una xerrada personal– em va explicar que havia dedicat moltes hores a ajudar els catalans exiliats durant la Guerra Civil. Dissortadament morí l'any 1991. El segon era odontòleg. Quan el vaig visitar, els seus records eren força vagues i, de l'entrevista que vam mantenir a París, vaig poder extreure molt poques dades familiars. Val a dir que no parlava el català, tot i que recordava una breu estada que van fer a Barcelona tot just acabada la Primera Guerra Mundial vers el 1919; va morir l'any 1992.

Torné Esquiús, Xavier Gosé, Ramon Pichot, Pere Inglada i Joan Vidal Ventosa, entre altres. Adrià Gual, un dels autors dramàtics més rebutjats durant els anys de joventut, recrea en aquesta enumeració l'entorn parisenc de l'escriptor amb una subtil sornegueria a *Mitja vida de teatre* (1961:198):

Aquell Xavier Gosé, dibuixant exquisit; en Picasso amb en Manyac per manager; en Jaume Brossa, de feia poc casat [...], l'Anglada, ja reputat a l'alçada dels seus mereixements; Maria Gay, a l'assalt d'una reputació ben aviat assolida, rialla, veu delitosa i intuïció sense precedent [...]; Pérez Jorba, entre Banca i Borsa i sonet de dia en dia; Eduard Marquina, temporera a París i, enyorant seguidament la calle de Alcalà, segons confessió pròpia [...]; mentre Alfons Maseras, adscrit a *El Figaro*, llua barbes a l'Alfred de Musset.

3.3. Un escriptor d'*El Poble Català*

Tot i que Pérez-Jorba mantenia des del 1901 el seus lligams amb *Las Noticias*, fou, sens dubte, l'ingrés a *El Poble Català*, transformat en diari des del 1906, el que va reforçar els seus vincles amb la cultura catalana, després d'una absència en els mitjans catalans entre el 1901 i el 1910, un període de silenci intel·lectual bastit per la recerca del seu arrelament a París, per la consolidació professional i l'estabilitat familiar.

L'any 1910 Pere Coromines havia esdevingut director del diari en substitució de Francesc Rodon. És possible que el seu amic de joventut considerés adient el nomenament de Pérez-Jorba com a col·laborador destacat a París, càrrec que ocuparà fins al tancament del rotatiu l'any 1918, sota la direcció d'Ignasi Rivera i Rovira. Des de la marxa d'Eugeni d'Ors a *La Veu de Catalunya*, s'havia iniciat una clara competència ideològica entre el diari de la Lliga i el diari republicà, que inicià una campanya de fitxatges de plomes molt heterogènies, però de reconegut prestigi. A les seves planes, Pérez-Jorba compartirà espai amb Manuel de Montoliu, encarregat de la pàgina literària, Antoni Rovira i Virgili, Ramon Vinyes, Prat i Gaballí, Gabriel Alomar, Alexandre Planas i el mateix Pere Coromines.

Es pot suposar que la seva incorporació s'hauria de traslluir en notícies i cròniques centrades en aportacions sobre la realitat cultural, social o política parisenca, cosa que es va produir molt escadusserament en la seva columna «Recontes i parlotegis»; el gruix de les seves col·laboracions van aparèixer sota l'epígraf «Llegint llibres catalans», en què Pérez-Jorba ressenyava les darreres novetats literàries catalanes des de la perifèria. Instigat pel seu amic Alfons Maseras, Pérez-Jorba reingressa en el debat estètic de la literatura catalana, després d'uns anys en els quals en les lletres catalanes s'havia produït una confrontació estètica arran de la consolidació dels noucentistes capitanejats per Eugeni d'Ors, que havia abandonat *El Poble Català*. L'hegemonia de la Lliga i de la burgesia d'arrels cristianes va donar peu a la consolidació d'una renovació estètica i ideològica que es consolidà a les planes de *La Veu de Catalunya* amb el desplegament d'un aparell teòric sustentat en la defensa del classicisme mediterrani, la civilitat, l'arbitrarisme i l'imperialisme promulgats pel mateix Ors, que identificava el Modernisme amb l'espontaneïtat, amb la irracionalitat, carregat d'emoció i romanticisme. Aquesta conjunció de qualificatius era realment esbiaixada, ja que des de la creació de la revista *Juventut* (1901-1906) i la publicació de les *Horacianes* (1906) de Costa i Llobera, la literatura catalana havia experimentat un gir cap als corrents classicitzants que es van aplegar a l'entorn d'*El Poble Català*, un diari d'inspiració republicana, laicista i d'esquerres, en el qual es van arrencar escriptors regeneracionistes i vitalistes, parnassians i neoclassicitzants, com Brossa, Coromines, Alomar, Zanné, Prat i Gaballí, entre altres (CASTELLANOS, 1980; 2010: 71-75). Altrament, des del punt de vista polític, Barcelona havia patit el sotrac de la Setmana Tràgica, un fet que afectarà molt profundament la trajectòria personal i literària no tan sols de Maragall, sinó l'acció cultural del país.

El retorn al periodisme català de Pérez-Jorba es va fer efectiu, concretament, al mes de març del 1910, quan Maseras feia pública una conversa mantinguda amb Pérez-Jorba a París: «En els darrers dies del passat febrer, en un cafè del Boulevard dels Caputxins, vaig tenir una llarga sentada amb el meu amic, l'excel·lent crític literari català Joan Pérez Jorba, sobre la nostra literatura» (*EPC*, 24-III-1910). Maseras encara anava més enllà i, en un clar joc dialèctic i de complicitat amb el lector, dona a conèixer el diàleg epistolar mantingut amb Pérez-Jorba sobre Joan Maragall: «Fruit d'aquesta conversa,

rebo ara una amable lletra en la qual me parla de *L'Elogi de la Poesia*, den Maragall». Des de la intertextualitat, Maseras té l'objectiu de proposar-li de fer una relectura del poeta oberta als lectors catalans, propiciada, segurament, per fer una campanya d'agitació atesa la implantació noucentista i el primer rebuig cap el poeta:

L'obra poètica den Maragall, m'escriu encara en Pérez Jorba, «no deixa de contenir or del més pur, com a resultat immediat —vetaquí el seu nexa filosòfic— té la guspira de l'inspiració». Amic Pérez Jorba, per la bellesa dels versos den Maragall, que tant estimem ambdós, per l'entusiasme que hem compartit a les paraules del poeta, quan, en *L'Elogi de la Poesia*, ens parla de dansa com de principi y fi de totes les arts, jo us invito a que parleu públicament del seu darrer opuscle, a que preciseu el vostre concepte sobre la Poesia y a que disserteu de nou sobre cosa tan divina y tan humana. No per altre fi he donat publicitat a conceptes vostres, confiats sols a l'amistat, que certament m'han mogut a conceptualitzar de nou al marge d'un petit llibre tan estimable com *L'Elogi de la Poesia*.

En Pérez Jorba m'escriu: «En *Elogi de la Poesia*, de forma visiblement nietzscheana, pel modo d'expressar les idees amb passió y a copia de repetició, en Maragall ens ve a fer l'apologia més que d'ordenada teoria, de la seva manera de concebir y produir». Me diu en Pérez Jorba: «L'intensitat de l'emoció no està pas lligada estretament amb la forsa de l'expressió; sovint aquella ens trenca la paraula, ens fa barbossejar. Jo arribo a pensar que en Maragall confon emoció amb inspiració; en tot cas, me hauria plagut oirli dir que l'emoció, experimentada passivament y aliada a l'inspiració contribueix a l'adveniment del gran poeta, o del veritable poeta». (*id.*)

Pérez-Jorba va acceptar el repte d'en Maseras, que es va traslluir en la publicació de l'article «Tanda de conceptes marginals»:

Amable amic: vos aneu aposar-me en un conflicte seriós amb la Poesia, amb en Maragall i amb mi mateix. Em feu sortir intempestivament de l'ombra del meu ostracisme; em feu reprendre la rovellada ploma, amb recel més aviat que amb

anhel, per a una exhibició ideològica de la qual somriuran sens dubte, els conveçuts de la fragilitat de les idees. Ja sabeu, dons, que feu?

Era bell, en l'atmosfera caldejada de París, destrenar el fil de les nostres divagacions pensant en les flors de la terra, era bell. Sorgien, passaven i s'evaporaven les visions temptatrius de la Dona, sense distreure el nostre somni. El perfum de la poesia de casa nostra es feia més penetrant, venint en ple boulevard d'allà, d'allà de les esquerpes muntanyes; i el fruíem amb una joia que predominava sobre la vida riallera del voltant, entre els núvols de fum daurat del cafè, que el vostre article rememora. (EPC, 18-IV-1910)

El desafiament proposat per Maseras era també un compromís personal amb Joan Maragall, un dels seus poetes de capçalera, a qui considerava «creador de la poesia moderna a Catalunya» (CASTELLANOS, 2012:388) i amb qui mantenia un diàleg força fluid com testimonia la correspondència intercanviada. Nou anys després de la seva ressenya sobre *Visions & Cants* de Maragall a *Pèl & Ploma*, ara havia d'abordar el pensament estètic del poeta amb la lectura d'*Elogi de la poesia* (1909), un text que marcarà un punt d'inflexió en la concepció estètica de Pérez-Jorba, sobretot, perquè ara s'enfrontava a la teorització maragalliana (QUINTANA, 2010:172-174). En el llarg l'article, que es publicà en dues sèries, Pérez-Jorba discrepava d'alguns conceptes exposats en l'assaig que introduïa amb l'advertència següent:

L'exposició del meu dissentir respecte a les idees d'en Maragall, no minva gens la meva admiració per ell; segueixo tenint-lo i apreciànt-lo com un dels millors poetes d'avui dia. Sols la franquesa literària m'ha induït a dir, invitat per en Maseras, lo que trobo de vagarós en la seva estètica, que celebraria veure aclarida per ell, per en Maragall, ho repeteixo, en una obra extensa i més documentada que el seu assaig. (EPC, 18-IV-1910)

Amb molta subtileza, des de l'ateisme, qüestionava el pes del sentiment religiós: «en mitg del seu amor la poesia, [Maragall mostra] el desitg d'exposar la seva estètica sobre una base metafísica, pera donarli transcendència, sinó consistència; y yo trobo que

s'apoya exclusivament en el pedestal de la teologia, imbuït d'esperit bíblic» (*EPC*, 19-IV-1910). El crític es deté «en una disquisició llarguíssima per explicar de manera camuflada com la creença en Déu no és imprescindible per donar una estètica; en suport seu, apel·la a “els blasfems”, com Nietzsche i la seva afirmació sobre la mort de Déu (del Zarathrusta), però, el cita només en alemany sense indicar la procedència de la citació» (QUINTANA, 1993: 342). A l'abordatge del tema religiós s'hi suma la qüestió de l'elaboració del llenguatge i, sobretot, el paper que té el ritme en la construcció d'un poema i, en conseqüència, el verslleurisme:

El ritme secular, davant la complicació del nostre esperit, se torna feble, imprecís, fins buit; per emanciparnos, cal sotmetrens a l'improvisació del ritme nou, ab la cultura del vers lliure, tant debatuda ja y de resultats, fins ara, tan escassos. Si la paraula forta trenca'l el ritme, no es una paraula rítmica o poètica, y no pot expressar emoció, y, per consegüent, no s'ha de conservar en el vers, a pesar del criteri favorable den Maragall al seu ús. [...] En efecte, com us vaig dir, amic Maseras, la preocupació del ritme de la llengua ha portat a en Maragall a un assaig deliciós; i amb tot i la seva teologia, trobo que n'ha feta poc d'estètica, d'aqueixa estètica qual principi, per a ell, és gestació i creació. El seu assaig conté substància suficient per a una obra que exposi, amb l'abundó de la diversitat ideològica, la unitat de la seva manera de considerar la poesia. En Maragall té prou riquesa mental, em sembla a mi, per a quedar bé, molt bé en aqueixa empresa. És que li faltará la deguda paciència? Serà tal volta enemic de la perseverancia, aqueixa virtut de les mitjanies, segons Goethe? No m'explico bé la seva timidesa, la seva falta d'afició a la construcció d'un monument literari, encara que no vulgui complir amb el desig d'aquell poeta persa que volia, precisament amb un monument literari, resistir a la influència destructora del vent i dels raigs de sol. No tindrà el sentit de l'arquitectura? No se sentirà arquitecte? (*EPC*, 19-IV-1910)

En aquestes preguntes retòriques finals, Pérez-Jorba no qüestionava, concretament, la poesia de Maragall, sinó el procés d'elaboració d'un poema que equipara a l'obra final d'un arquitecte, una de les disciplines que esdevindrà la metàfora per excel·lència dels

discursos artístics d'ara en endavant. El poeta, com l'arquitecte, a l'hora de construir ha de cercar uns materials i ha d'aplicar una tècnica, amb la qual cosa, per a Pérez-Jorba, l'espontaneïtat perdia força:

L'emoció de la bellesa es la forsa més viva de l'art, no hi ha dubte; però aixó no vol dir que fora de l'estat «d'encís, tota voluntat sia vana». Un estat de pura emoció poètica no es el qui sempre produeix la vera poesia; sovint el poeta crea la veritable emoció de la poesia sense sentirsen penetrat; puig si es cert que l'encís pervé d'una situació inconscient del nostre esperit, pera ferlo valdre se necessita indefectiblement de la col·laboració de la consciencia. (*EPC*, 19-IV-1910)

Malgrat les discrepàncies, Maragall no dubtà a reconèixer el sentit crític de Pérez-Jorba, com li fa saber en una carta força emotiva datada el 20 d'abril de 1910:

Li dono moltes gràcies per lo que sobre l'*Elogi de la poesia* ha posat en *El Poble Català*. M'hi tracta amb una estimació que estiga segur de que li és ben correspost; que sempre m'ha dolgut (i no pas a mi sol) el seu apartament de la nostra literatura que, sobretot en la crítica, està molt mancada d'homes de la vocació i la llum de vostè. Per això ha sigut per mi una gran alegria que aquesta obreta meva hagi donat ocasió a tornar a veure el nom de vostè i el seu pensament en la nostra estampa. I, ja pot comptar si em satisfà el bé que diu de mi, que en tanta vàlua he tingut sempre el seu criteri; i fins en lo que dissenxeix em faig la il·lusió que el dissentiment es resoldria només amb que poguéssim rellegir els llibres tots dos plegats, fent-nos observacions mútues. Però tant en lo que ara ja aprova com en lo que objecta, retrobo aquell seu esperit agut i gust refinat que ens fa tant falta; i hi retrobo sobretot aquella afecció seva per mi que m'és tant preuada. Jo espero que ja que el meu treball ha tingut la sort de rompre el glaç de la seva comunicació literària, amb nosaltres, des d'ara sovintejarà la seva col·laboració en la nostra cultura, i tot això haurem guanyat.⁶⁰

⁶⁰ Carta de Joan Maragall a Joan Pérez-Jorba, datada el 20 d'abril de 1910, recollida a *Joan Maragall. Obres Completes. Obra Catalana I*, Barcelona: Editorial Selecta, 1981, 1011.

Un any després, malgrat aquest dissentir amb Maragall, la publicació de *Seqüències* (1911)⁶¹ donarà peu a un altre article de Pérez-Jorba, en què referma la seva gran admiració per la poètica maragalliana. El volum aplega poemes, majoritàriament, escrits després del 1906, la tercera i última part del poema *El comte Arnau, Haidé* i un conjunt de poesies, en què la natura torna a ser un dels eixos centrals amarats de sentit metafísic, si bé es pot observar un canvi de to, en el qual la serenitat deixa pas al neguit i a una certa incomprensió (MARFANY 1984:122-128). Pérez-Jorba obre l'article amb l'exaltació d'aquella obra que alhora funciona com un mirall de les seves mateixes concepcions:

La nostra literatura ha rebut un gran present y està de festa. Tinc, personalment, la convicció ben arrelada y agradable de que *Seqüències* es una obra de vol superior, per la llum radiant de la seva poesia. La poesia den Maragall es essencialment inimitable. Es única. Dic única, perquè respon, amb plenitud, a l'inspiradó més representatiu de l'esperit simbòlic dels nostres temps. No us citaré autors; no faré comparanses. Però, a la veritat, qui ens fa sentir actualment l'amor d'una manera tan profunda? Qui ens diu el misteri adorable y impenetrable de la natura, la seva essència metafísica, la seva anima? Qui parla de la divinitat del nostre destí amb una raó tan serena, amb una consciència tan lluminosa y subtil? Qui oltrapossa la seva passió, la noblesa del seu sentiment? Es una poesia de contraclaror; es doble poesia. Sols un, aquell que ja no viu, però de qui encara sentim uns quants la presencia, podria dir nos amb la clarividència de la seva ment y amb el seu cor tot lo que hi ha d'innoble en la poesia den Maragall. (*EPC*, 5-IV-1911)

En el seu estil recurrent en l'ús de la pregunta retòrica, Pérez-Jorba dona resposta a les seves pròpies conviccions davant el fet estètic:

La poesia, tinguemho en compte, no ha sigut creada per l'home amb un fí de psicologia. No, mil vegades no. La poesia fins sol ésser sovint extranya al

⁶¹ Joan PÉREZ-JORBA: «Tanda de conceptes marginals. *Seqüències*, d'en Maragall», *El Poble Català*, 5 i 11-IV-1911.

caràcter diferencial del poeta a qui inspira. A voltes expressa lo contrari de la seva manera d'esser: a un esperit esquerp veiem com les notes més expansives fan, en l'obra estètica, de resposta. Per quin secret? El veritable poeta, al meu entendre, es una forsa que no es pertany a sí mateixa; es l'expressió de la natura en sí de l'humanitat. (*Id.*)

Sovintegen, al llarg de l'article, les al·lusions constants a la llum, la vida, el cant, la bellesa, el cel clar i serè i el seus contraris. En parlar de l'*Oda nova a Barcelona*, un dels poemes que crida més la seva atenció, s'endevina la petjada d'un modernista que fa anys habita en una gran metròpoli. Pérez-Jorba ens ofereix a través de Maragall la visió urbana d'una cartografia empeltada, amb certs tocs de Baudelaire, de vitalisme, molt allunyada de la civilitat noucentista i molt d'una Barcelona en procés de transformació a la recerca de la modernitat tant anhelada:

Les ciutats més fortes y de mes bell devenir són les que, com Paris, Londres, Berlín, Roma y Barcelona, viuen en potencia permanent de revolució. La vida hi es intensa; la vida hi es variable. Tinguda present, además, que la riquesa congestionada es un element de civilització y al mateix temps de revolució. La bellesa de l'«Oda nova a Barcelona» esta indiscutiblement en la seva complexitat. En Maragall no ha vist sols un punt de la nostra ciutat; n'ha vist quasi tots dos aspectes, amb el seu esguard fi, supraconcient. La seva visió es d'un realisme que, tot y essent gran, s'ageganta encara en l'esperit del poeta.

En aquesta poesia, la ciutat pren proporcions de misteri apocalíptic y de meravella; es cel y el infern de les passions humanes; es el centre dels goigs y dels dolors, de la pietat y del crim, de la lletgesa y de l'elegancia; ont la lluita per viure amb les armes de la mort, per estimar, per dominar, fins i tot el plaer de la lluita, com responent a la voluntat eterna de l'univers de que som representació y la seva vanitat infinita es lluita, sobretot, y amb torment pel somni sublim en la llibertat. (*EPC*, 5-IV-1911).

Les valoracions de Pérez-Jorba van commoure novament Maragall, que tot seguit va adreçar una carta a Pérez-Jorba, en què li torna a reconèixer la seva capacitat receptora: «La seva crítica, o millor, la seva compenetració amb aquesta obreta meva, és incomparable; es pot ben dir, sense ofendre a ningú, que és única».⁶²

3.4. El pròleg d'una antologia: *Trasplantades* (1910)

Alfons Maseras es feia ressò de l'aparició *Del cercano ajeno* (1907), una antologia de poetes francesos, italians i anglesos, fonamentalment simbolistes i decadentistes, traduïts al castellà per l'escriptor Enrique Díez Canedo; la ressenya valorava la iniciativa perquè considerava que «les antologies havien d'acomplir dos serveis: d'una banda, donar a conèixer composicions i autors estrangers i de l'altra fer més flexible i rica la llengua amb la qual s'escriuen»:

A Catalunya no hem arribat encara a poder publicar volums de traduccions cuidades, que ofereixin al públic una garantia de fidelitat i que ens puguin servir de norma per conèixer, encara que vagament, els poetes estrangers. Tots els nostres poetes, qui més qui menys, han fet, en veritat, alguna que altra traducció, però cap s'ha proposat ni cap ha pogut fins ara donar-nos un volum, en català, de poesies estrangeres, triades a consciència y fidelment traduïdes. Molts han fet assajos felissos; en Zanné, qui ens donà els dotze sonets de Goethe, en català; en Ruyra, en Montoliu, en Carner, en Prat Gaballí, en Martínez Zeriñà, en Pérez-Jorba, en Bassegoda, pera no citar-ne més. Les traduccions catalanes que tenim, fetes pels autors d'abans de l'any 90, són poques y cal dir-ho, no per lo que's refereix a la fidelitat de la versió, sinó per lo que toca a la forma y al llenguatge, són, en general, pobres. Aquestes traduccions, si feren un bé a la cultura, no'n feren cap al llenguatge. I, precisament un dels medis més directes d'enriquir i donar formes noves al lèxic, consisteixen en les traduccions (*EPC*, 9-XII-1907):

⁶² Carta de Joan Maragall a Pérez-Jorba, datada a Barcelona, 14 d'abril de 1911. Inclou a *Joan Maragall. Obres completes. Obra catalana*. Volum I. Pròleg de Josep CARNER, Barcelona: Editorial Selecta, 1881, 1011.

A continuació avança com a novetat la gestació d'una antologia que en principi s'hauria de construir sota les premisses següents:

Els noms que he citat d'escriptors catalans ja són una garantia per al lèxic y la versió. A l'escriure he fet una omissió voluntària: l'Emili Guanyabéns. He fet aquesta omissió perquè l'Emili Guanyabéns és una excepció. El popular poeta, el més popular y genuïnament català, el que sembla que més lluny y està del refinament de la poesia moderna, es el qui ja de temps està preparant una *Antologia de poetes francesos* contemporanis, y que jo puc avençar que està quasi del tot acabada. Aquest treball den Guanyabéns es un treball de pacient, d'artífex, de gramàtic y de poeta. En ella s'hi donaran a conèixer poesies de tots els autors francesos contemporanis, fins una poesia den Maupassant, a qui jo crec que molts dels meus llegidors, com jo mateix, desconeixen com a poeta. Jo no sé si aquesta obligació que'l traductor s'ha imposat de traduir a tots els autors francesos serà en desmèrit del llibre; no ho vull creure, però no'ls recomano a cap dels meus amics. En aquesta els vull posar per norma l'exemple de l'autor de *Del cercano ajeno*, pera que sense imposició de cap mena, sinó espigolant dolsament en tota classe d'autors, d'escoles y de literatures vagin instruint al nostre públic y enriquint la nostra llengua, que un y altra ho necessiten forsa. (*Id.*)

Tres anys després de l'anunci de Maseras, sota el segell editorial de *L'Avenç*, va aparèixer el volum *Trasplantades. Poesies franceses contemporànies*, una antologia de poesia traduïda per Guanyabéns. El llibre, justament, trasplantava al català 58 poemes corresponents a 58 autors —un per autor— ordenats alfabèticament, sense cap dada biogràfica ni cap indicació sobre la procedència dels textos ni classificacions de grup que poguessin orientar sobre la possible representació col·lectiva de cada un dels autors triats, com podia ser la nacionalitat o el corrent estètic dels autors, als quals, simplement, qualificava de poetes contemporanis, i on es barrejaven autors del segle XIX que es movien entre el romanticisme passant pel naturalisme, així com una tria exhaustiva de simbolistes en totes les seves variants: decadentistes, parnassians i naturistes; de Victor Hugo a Maupassant, Baudelaire, Heredia, Moréas, Mallarmé, Verlaine, Verhaeren, Lisle o Maeterlinck, entre altres.

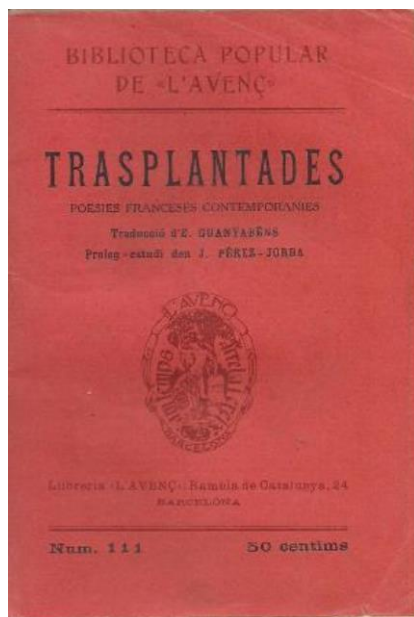


Figura 3. Portada de l'antologia *Trasplantades. Poesies franceses contemporànies*, Barcelona: Biblioteca Popular de L'Avenç (1910)

Pérez-Jorba havia conegut Emili Guanyabéns durant els anys de joventut i havia enaltit la seva poesia a les pàgines de *La Enciclopèdica* (31-I-1897:11-14), amb motiu del concurs de poesia celebrat a Granollers el 1896, on obtingué la Flor Natural amb el poema «El ball dels ceps». Fruit d'aquella relació i dels coneixements que avalaven Pérez-Jorba com el crític més especialitzat en la poesia francesa, Guanyabéns degué pensar que era l'escriptor més apte per confegir el pròleg del volum. En seu pròleg «autorial», Pérez-Jorba es va esmerçar a oferir un recorregut de caire històric que abordava l'evolució de la poesia francesa des del segle XII fins a l'època actual, amb el títol «Poesia francesa d'avui i d'ara fa poc*»; l'arterisc indicava una nota al peu de pàgina del traductor en la qual reconeixia el suport de Josep Roca Cupull (1869 - 1910), antic membre de *L'Avenç* i un dels traductors de prestigi de la literatura francesa a l'esmentada revista, juntament amb Guanyabéns.⁶³ Com a traductor i antòleg, havia concebut, més que una antologia sinòptica, una compilació de poemes que responen a la seva formació literària, amb un objectiu més didàctic que crític i que confirma els paràmetres estètics de *L'Avenç*, ja que

⁶³ «Tant hermós estudi que aquí comença, gentilment enviat pel meu amic Pérez-Jorba, com les traduccions que el segueixen (¿ne puc parlar d'aquestes?), s'han d'agrair a qui de tot cor plorem, a l'anyorat company Josep Roca Cupull: sense la seva bondadosa insistència jo no hauria pensat mai en arranjar aquest llibre, que ell no havia de veure acabat! Ho faig constar a la seva bona memòria. -E. [mili] G.[uanyabéns]», *Trasplantades. Poesies franceses contemporànies*, Barcelona, L'Avenç, 1910, V.

molts dels poemes inclosos estan recuperats de les traduccions que havia fet per a la revista esmentada. Compilador i prologuista no anaven a l'hora, si entenem que la crítica i la confecció d'una antologia haurien d'anar de la mà, i així es com assumeix Pérez-Jorba el seu estudi diacrònic, en què es posa de manifest el seu potencial com a lector «privilegiat» que té un contacte directe amb el «text font» i amb la cultura d'aquest text, cosa que havia quedat palesa en les seves traduccions i en els seus estudis crítics a *Catalònia*. El pròleg s'obre amb una prosa de tocs simbolistes amb l'exaltació del component nacional i, en conseqüència, de la llengua francesa, en què poesia i música es donen la mà a la recerca d'aquella bellesa sacralitzada:

Vers la fontana sagrada de l'emoció i de l'harmonia, allí ont se teixeix el vel de la poesia, la França, amb el seu verb, se dirigeix també a cantar el propi encís. Allí, en el trenar i destrenar de les hores, els seus poetes fan parlar musicalment el secret de lo bell.

Pérez-Jorba feia un especial èmfasi en els fonaments filosòfics i estètics que havien configurat la història literària francesa a partir, no de les poesies incloses en el volum, sinó dels corrents estètics i dels autors més representatius de la tradició poètica francesa amb una incidència en el segle XIX, període que assenyalava com el moment més àlgid de la creació, aquell moment en què la poesia trencava el servilisme del Segon Imperi i s'obria als anhels de la llibertat de l'home i a la llibertat creadora:

Sense exagerar se pot dir que la França ha pres possessió, poèticament, de sí mateixa durant el segle XIX. La seva poesia, conformant-se intensament en el caràcter francès, s'ha anat tornant cada dia més humana, més humanitària: ara escoltant l'emoció del cor que batega davant la bellesa, ara cercant l'harmonia en el pensament d'una existència més elevada pera'ls mortals. L'art lliure ha sigut la natural conseqüència dels drets de l'home. Visca l'art lliure, tal és el crit llançat a tots els vents pels nous poetes...

La recepció del volum fou acollida amb grans elogis pels homes d'*El Poble Català* i, especialment, s'enaltia la tasca d'Emili Guanyabéns, a qui, arran de la publicació del

volum, se li van oferir dos homenatges. El primer, promogut per Narcís Oller, Josep Pous i Pagès, Joan Maragall, Ignasi Iglésias, Pere Coromines, Miquel dels Sants Oliver i Ramon Miquel i Planes, es va celebrar a la Maison Dorée, punt de trobada de molts artistes i escriptors, situada a la plaça de Catalunya. El segon va tenir lloc a «L’Avens Republicà de Sant Andreu».⁶⁴ Pocs feien referència a l’estudi que precedia l’antologia, si bé el diari no dubtà a reproduir el text que Pérez-Jorba dedicava a Guanyabéns (*EPC*, 27-X-1910) en el mateix volum. Des de la perspectiva noucentista, un jove López-Picó, que aleshores col·laborava a *La Cataluña* (1907-1912), va fer una crítica adversa a l’estudi de Pérez-Jorba, en què li qüestionava l’absència de Ronsard, Racine, Jean Moréas, Jean Guerin i Paul Fort; l’acusava d’eludir les polèmiques suscidades a l’entorn del conreu del vers lliure i trobava que Pérez-Jorba s’havia deixat «portar per la passió més que pel rigor» (*LC* 161, 5-XI-1910:703). En tot cas, el que no degué agradar a López-Picó és la valoració que Pérez-Jorba feia, per exemple, del fundador de l’École Romane: «En Moréas té massa reminiscències de Ronsard per a que, de les seves obres, pugui ferir-nos l’expressió d’aqueixa poesia encisadora de matjos moderns que li han atribuït aturridament: és fluix».

En el seu text, Pérez-Jorba reconeixia el fracàs del naturisme i reprenia el discurs crític vers el simbolisme que havia expressat a *Catalònia*; de fet, molts paràgrafs del pròleg recuperen paràgrafs de la revista, com en el cas de Mallarmé i de Verhaeren i, a més a més, el moviment simbolista deixava de ser el focus central de l’estudi i donava pas a un discurs basat en la temporalitat moderna i, en aquest sentit, s’allunyava de l’eclecticisme de Guanyabéns. En efecte, el crític constata en els mots finals del seu pròleg la crisi estètica que vivia la literatura francesa, que fins aleshores havia estat el model a seguir:

Tal és al nostre entendre el balanç de la poesia francesa en els temps moderns. La seva actual desorientació sembla que hagi de tenir per conseqüència un esperit encara més humanitari, alhora realista i idealista. Tant se val la poesia és eterna.

⁶⁴ Alexandre PLANA: «Per l’homenatge al Emili Guanyabéns», *El Poble Català*, 9-XI-1910; Albert de QUINTANA: «Els poetes i el poble», *El Poble Català*, 22-XI-1910; Santiago VINARDELL: «En Guanyabéns sembrador d’optimismes», *El Poble Català*, 25-XI-1910; Lluís DE MUNTANER: «Tribut d’admiració a l’E. Guanyabéns», *El Poble Català*, 25-XI-1910.

L'any 1910, data de la publicació del volum, el mateix es podia aplicar al panorama que oferia la literatura catalana, que havia experimentat un gir cap al classicisme d'arrels parnassianes, l'esplendor del Noucentisme, fonamentat, també, en el classicisme d'arrels greco-llatines, i un vitalisme modernista que encara es deixava sentir. Segons Bou (1989: 50-51), amb aquest estudi, «Pérez-Jorba passava a engrossir la llista d'escriptors que al llarg de la primera dècada del segle XX manifestaren una gran preocupació pel cànon literari».

3.5. Ressons del Parnàs. L'alè de Rubén Darío

Rubén Darío i Pérez-Jorba van arribar a París al tombant de segle; la capital francesa era, en aquell moment, el centre de món, la «terra promesa». La primera referència que trobem sobre l'interès de l'escriptor català per l'obra del nicaragüenc va aparèixer en una petita nota de *La Revista Blanca* (1-XII-1903), en què lloava el cinquè volum de *La caravana pasa* (1902), llibre que recull cinc cròniques d'art, tres sobre els salons de París i dues sobre els pintors Benjamin Constant (1845 - 1902) i Antoine Wiertz (1806 - 1865). En la documentació de Rubén Darío es conserven quatre cartes signades per Pérez-Jorba: una carta adreçada, volem suposar, a l'editor de *Cantos de vida y esperanza*, en la qual li demana un exemplar del llibre; dues que fan referència a les col·laboracions de Pérez-Jorba a la revista *Mundial Magazine* (1911-1914) i una targeta postal amb una nadala, datada el 30 de setembre de 1913. El 20 de desembre de 1912, el trobem entre els assistents catalans –juntament amb Maseras, Inglada, Smith i Gosé– en l'homenatge que el nicaragüenc va rebre per part dels escriptors francesos al Cafè Voltaire. Al dia següent, Pérez-Jorba s'afanyà a escriure la crònica de la vetllada amb un títol evocador del Parnàs: «La dolça flauta de Pan» (*EPC*, 27-XII-1912). Pérez-Jorba fa gala de conèixer la literatura clàssica, si més no, de les *Odes* d'Horaci (tot i que no esmenti d'on prové el vers citat) i no se n'està de vindicar «vida i art»:

Plaume en aquestes planes que surten sota una altra dolça llum, la de la dolça Catalunya, unir la meva salutació fervent i dir la meva admiració pel poeta de *Proses Profanes* i dels *Cantos de vida y esperanza*, entre els que tinguérem la joia d'asseurens ahir a l'entorn de la seva taula al Cafè Voltaire.

Rubén Darío, amb el front prenyat de meditacions de esfínx, y amb els ulls resplendint de somnis fulgents, y amb el seu visatge rasurat de diplomàtic, y amb els seus llavis molsuts de tant haver petonejat les imatges de la vida, y la vida mateixa, assistia atent y llunyà a la seva glorificació, com un ídol xinès o com si, amb impetuós anhel de fugir y de conquerir, anés invocant l'immortal vers d'Horaci: «Faune nympharum fugienter amator».

Una halenada d'aire sanitos du aqueix poeta que deixa un solc entre'ls refinats perfums de l'art de París, que ell alhora respira voluptuos y s'assimila, en la seva carrera de faune y de centaure indomenyable pels viranys de la civilització. Però això no el priva de dirigir amb esperit sensat el magazine *Mundial*.

Comprenc la llissó de sabiesa que en Darío ens dona y la seva alta estètica; no es purament la religió de l'art allò que predica o la salvació per l'art, com en la febre dels sentits y amb el seu gran seny ho entengué en Flaubert, abans que en Ruskin y en D'Annunzio, no; es senzillament el consorci de l'art i de la vida; com en el Renaixement amb un anhel d'espiritualitat que si no el du a les regions serenes de la gracia grega o de la sublim raó parla profundament de l'ànima humana a lo més etern de nosaltres. En Darío es potser dels qui més, entre'ls de fora de Fransa, han begut en aqueixa fina llum y s'han tomat, en dia, d'esperit més àgil y alat. Es francès d'elecció en Darío per això mateix que té'l fervor de la vida, y no creu en altra missió de l'artista que en la de fer la més bella, més ideal, aqueixa vida, com els mateixos francesos ho fan, sabent com saben tant y tant bé corregir els errors de la naturalesa, a manera d'esperits que troben imperfectes les obres dels deus.

L'acostament de Pérez-Jorba cap al classicisme parnassià en el marc de la literatura catalana s'ha d'entendre a partir «del fet paradoxal que a Catalunya, en relació amb els models de poesia que es practicaven a Europa, es produí una inversió evolutiva: del Simbolisme al Parnassianisme» (BOU 1989: 54). A partir del 1904, *El Poble Català* va esdevenir el portaveu d'aquest moviment promogut per Manuel de Montoliu i Gabriel Alomar sota l'eslògan «La Nova Pléiade». Entre les reivindicacions més sonades del grup, anomenat per Josep Carner «Hermètics», es va exaltar el retorn a les formes mètriques clàssiques, com, per exemple, el sonet, defensat per Manuel de Montoliu en l'article

«Sonetisme» (*El Poble Català*, 16-IX-1907), que van conrear Zanné, Maseras, Prat i Gaballí, Vinyes i el mateix Pérez-Jorba. La poesia exaltava la llum del Mediterrani enfront de la foscor nòrdica amb una certa interferència dels postulats de l'École Romane de Moréas. Un dels exemples més clars d'aquesta opció estètica per part de Pérez-Jorba la trobem en la lectura d'*Oracions fervents* (1912), de Prat i Gaballí:

Harmonia bella; dolça melodia; heus aquí quatre paraules que tenen un sentit profund, com l'essència d'un art que amoreixa la vida y en fa una meravella; quatre paraules que defineixen amb claretat, amb justesa, amb força y amb tota la raó, raó que judica la deïtat que hi ha en la beutat; quatre paraules, en fi, que la poesia den Prat Gaballí, d'una refinada delicadesa, y ben refinada, susciten. Y això es admirable: un sentiment com un joïell y això es admirable, oh gràcia rítmica!, perquè l'acompanyen les flors del pensament.

La suprema manifestació del subjectivisme d'en Prat i Gaballí —«Mon ànima»— no té res de boirosa; és llatina mediterrània, quasi grega per l'oneig de melancòlic torment que envolcalla l'ànima que s'enfonsa; i és ben plàstica, per cert, aqueixa ànima que camina devota i solitària, fins a summergir-se en les aigües infinites sobre les que'l nacre sagrat fulgura. La literatura catalana de avui va somrient per una ruta d'or no sols daurada. (*EPC*, 26-III-1912)

La mateixa lectura ens ofereix sobre *Petites proses* de Ramon Suriñach, en què referma en el retorn al classicisme des de l'evocació d'aquell decadentisme malaltís que tant havia denunciat a *Catalònia*. La seva prosa s'escau en allò que podem resumir com un *état d'âme*:

A Catalunya la vida moderna ha entrat per les finestres obertes, sota el seu cel fortament blau i la literatura moderna també. En mig del reviscolament clàssic, i del retorn a la claror divina, i no sóc jo qui vindrà a malparlar-ne, crec que si una cosa digna d'ésser plorada hi ha és el pensament arruïnat del Partenon, reconforta que les bellors més delicades de l'ànima no perdin avui llur bell llenguatge: així en *Petites proses*, com oracions de poeta, s'estilitza el més alat del sentiment i tota idea íntima, no, però, sense un deix malaltís, com el que ens portà, deu anys enrere,

la literatura de la decadència llatina. Ara els llatins porten els fronts enlaire i volen
batres, braus, dominadors; i que el fat els aculli amb un bon somriure; els desitjo.
(EPC, 23-III-1913)

3.6. Primer poemari: *Poemes* (1913)

Durant aquest anys d'entusiasme i dedicació a la crítica literària, Pérez-Jorba havia emmudit com a poeta, si bé no havia deixat d'escriure poesia. L'any 1913, Pérez-Jorba va publicar un primer recull de poemes a Catalunya, sota el segell tipogràfic de L'Avenç. El llibre –dedicat a la seva dona, Marguerite– inclou textos escrits uns anys abans amb una gran diversitat d'estils, com al·ludeix el títol genèric del volum. És un recull tardà, publicat en plena expansió del Noucentisme, però molt simptomàtic i representatiu de la poesia modernista. Tots els poemes es mouen entre el ressò vitalista maragallià i els tòpics de caire simbolista i parnassià d'inspiració clàssica; el ritme, la música i la bellesa constitueixen el *leitmotiv* de l'aplec amb influències claríssimes de l'obra de Rubén Darío. El volum s'estructura en quatre seccions independents: 1: *Pel dolç camí* (28 poemes); 2: *L'esfinx que guaita* (5 cants); 3: *Resplendiments* (26 poemes) i *D'enllà* (1 poema) i dos composicions individuals «Tot navegant» i «Per la Dolça Catalunya». La primera secció glossa, fonamentalment, el tema de l'amor, la bellesa i la mateixa poesia des d'un estil absolutament parnassià, en què la petjada de Darío és ben clara, com, per exemple, a «Sonatina». Però també caldria no oblidar el deute amb Gabriel Alomar i el seu llibre *La columna de foc* (1911) o el Joan Maragall de *Seqüències* (1911). Tot el llibre és un exemple de mixtura estètica i lingüística, en el qual Pérez-Jorba combina el català i el francès i fins i tot títols en llatí: «Usque ad mortem» o «Ad se ipsum»; s'hi barregen un gran ventall de composicions i ritmes que inclouen sonets, endreces, odes i cançons sovint amb sengles dedicatòries al cercle modernista de joventut: Alfons Maseras, Ignasi Iglésias, Emili Guanyabéns, Planas i Font i Maragall, mort dos anys abans de publicat el recull, a qui dedica el sonet «Sobre la dolça tomba...»:

Sobre la dolça tomba que'l sol va il·luminant,
es veu volà en silenci una irreal coloma.
Allí les flors somrient i els pins fan una aroma

Que'ls aires joguinosos trasmuden en un cant.

Sobre'l repòs del Mestre s'oeix de tant en tant
com una veu lleugera de la veïna coma,
com una veu que parla de l'elm cobert de ploma
que'l comte Arnau arbora quan passa flamejant.

Car viu encara el comte, i viu amb el somriure
de l'interior tenebra que amaga el seu cor lliure
als déus antics, als homes i a sa mateixa casa.

I en son cavall cavalca, que mai va per la dreta...
Mes, quan al lluny ovira la tomba del Poeta,
s'atura i la saluda amb sa fulgent espasa. (p. 58-59)

La segona secció, *L'esfinx que guaita*, està configurada a partir de cinc cants on el poeta passeja a la recerca de l'esplendor de la ciutat: «Urbs en bellor» és un poema de caràcter autobiogràfic i una veritable hagiografia de París:

Pel bulevard, on l'ànima es llibera
de l'implacable enuig i s'il·lumina
en la beutat que passa riallera
sota'l vel d'aquell cel de perla fina,
un jove català va amb sa fal·lera
i amb gran delit, camina que camina,
sense enyorar la terra que abandona
pel goig de viure amb tota sa persona
en l'encís de París i triomfar-hi. (p. 87)

Aquest poema podria estar lligat a *Sota el cel de París* (1910), d'acord amb les afirmacions del mateix Alfons Maseras en la seva ressenya del llibre articulada com una carta oberta a *El Poble Català* (30-XI-1913): «Aqueix Glavidor té tantes puntes de contacte amb mi, que

m'hi he sentit identificat». Tant Maseras com Pérez-Jorba s'apropen al *flâneur* parisenc; el poeta (Glavidor) recorre en solitari jardins i monuments d'una ciutat neoclàssica:

París és com un diamant que brilla
sota la nit fosforescent i blava.
La gràcia noble té com d'una filla
de l'amorosa Grecia, que enyorava
la Raó i la Beutat per a cada illa
de rosa en que la llum se destriava.
Glavidor veu la via tota oberta
a l'ideal de l'ànima lliberta
dels homes que ennobleixen la natura. (p. 93)

A la veu de Glavidor, s'hi afegeixen els amics Aureli i Ambrós, amb els quals parla «del sol de les albades», «de la bellor que mereix un culte sacre». L'esfinx de Pérez-Jorba no és estàtica, capta la natura dels jardins i la vida de les estàtues; no empal·lideix com la de les *Horacianes* (1906), de Costa i Llobera. Un altre recurs poètic de Pérez-Jorba és l'ús de la mitologia que apel·la a la tradició parnassiana: Venus, Eros, Sàtirs i Muses. Les pinzellades de «Venus sortint del bany» ens podrien evocar Ovidi o Darío i a la vegada Odilon Redon o les mateixes escultures de marbre del Partenó: «Oh dolça beutat! / Oh Venus canora! / Ton cos és sagrat». O, per exemple, a «El teu cos de marbre pulcre / com el de l'antiguitat / me faria de sepulcre, oh divina voluptat», del poema «L'esguard furtiu».⁶⁵ I, fins i tot, va gosar d'incloure un poema com «Decadència», el quart vers del qual ens anuncia el títol d'un llibre que encara trigaria a construir: *Turmell i boc en flames* (1921):

Somriu encara Helena amb un somriure d'or
El Partenón euritmí delita el nostre cor
Però les bruixes dancen, amb llurs peludes cames,

⁶⁵ Aquest poema fou recollit en versió castellana a *El alma de Cataluña: antología poética catalana contemporánea / traducción en verso castellano* (1941), antologia molt poc referenciada, editada a Cuba per Josep Conangla i Fontanilles, un dels activistes més dinàmics del catalanisme en terres americanes.

I salta el boc simbòlic amb els seus ulls en flames⁶⁶

En mig del nostre amor sublim per l'ideal

Que a voltes ens fa prendre un gest sacerdotal. (p. 187)

Hi ha tot un conjunt de poemes que glossen les relacions entre la pintura i la literatura, alguns de dedicats a artistes plàstics com Manzano-Pissarro («Lances de mon amour»), Jean Serrière («Prière») o Ismael Smith («En embadaliment»).⁶⁷ L'adjectivació i el cromatisme de moltes d'aquestes composicions parteixen del llenguatge verlainè: «maragdina», «nacrades», «purpurejar», «argent», «òpal», «marbre» i arriben, altrament, a constituir-se en un grup de visions plàstiques relacionades amb el paisatge: «Marina», «Platja d'or», «Paisatge», «Panorama», «Posta», «L'horitzó», «Marina»; d'altres glossen les hores del dia i les estacions de l'any, cercant incansablement la llum: «Albada», «Ponent» o «Melodia d'abril». Cal no oblidar que aquesta poesia plena d'entusiasme, de caire mediterrani, que fuig de la «Torre d'Ivori», s'inspira en la natura i el paisatge que ofereix D'Annunzio, sobretot, perquè defuig del sentimentalisme i cerca l'essencialitat i la síntesi. El poema «Tot navegant» és un exercici literari, en el qual es barregen, pràcticament, tots els ritmes, les rimes i les mètriques possibles de la poesia i Pérez-Jorba assaja des del vers blanc fins a l'alexandrí canònic amb l'afany de poetitzar tot allò que hom pot experimentar en l'acció de navegar. El penúltim poema que tanca el llibre, «Per la dolça Catalunya», és un cant maragallà; una imprecació a la pàtria: «Escolta, Catalunya, la veu del temps que passa» (p. 245) i una pregària: «Cal que'ls teus fills avancin lluminosos / i formosos / vers un altre Partenón, / on les formes, on / les idees s'engalanin amb noblesa, / i amb bellesa, / com a verges beneïdes / per l'anhel de l'esperança» (p.247).⁶⁸

L'any 1928, Alfons Maseras recuperava als *Quaderns de «La Revista»*, com a complement de l'article encomiàstic, alguns poemes escrits entre el 1912 i el 1916, que avalen les provatures del classicisme parnassià que Pérez-Jorba inclou a *Poemes* (1913). Entre

⁶⁶ El vers ressaltat en negreta sera el *leitmotiv* que reprendrà al seu poemari *Turmell i boc en flames* (1921). Vegeu el capítol 11 d'aquest estudi.

⁶⁷ Al primer li dedicarà una crònica d'art a les planes de *Mundial Magazine*, signada amb el pseudònim Arnaldo de Villanueva: «Un renovador del arte decorativo», *Mundial Magazine* 28, París, agosto de 1913, 391; als altres dos artistes l'article «Ismael Smith i Jean Serrière», *El Poble Català*, 21-XII-1913.

⁶⁸ Reproduït a «Plana literària i artística», *El Poble Català*, 2-XI-1913.

aquestes composicions inèdites, destaca «Salomé, princesa de Judea». Es tracta d'una ècfrasi datada l'any 1912, escrita sota la influència dels parnassians. El tema no és nou en la història de la literatura, ja que, sobretot, els simbolistes es van inspirar en aquesta «dona fatal» vista com a model de «bellesa clàssica medusea»; el tòpic havia estat recollit per Flaubert, Mallarmé, Laforgue, Wilde, Goy de Silva, Eugenio de Castro i Anatole France, entre d'altres, i per Rubén Darío —pel qual Pérez-Jorba sentí una gran admiració— a «Canción de otoño en primavera» (1905).

No era la primera vegada que Pérez-Jorba s'havia interessat per aquest personatge; potser les arrels d'aquest poema cal cercar-les en la traducció castellana de la *Salomé* d'Oscar Wilde, que havia preparat amb l'editor B. Rodríguez Serra tot just arribat a París. A Barcelona, l'any 1910, s'havia deixat sentir una gran devoció per l'heroïna de Wilde amb dues estrenes de relleu: el 29 de gener, el Liceu celebrà la versió de Richard Strauss interpretada per la soprano Gemma Bellincioni, i, el 5 de febrer, Margarida Xirgu estrenà en català al Teatre Principal la traducció de Joaquim Pena datada el 1908. Amb motiu d'aquesta estrena, *Teatralia* —editada en castellà a partir de la seva fusió amb *Flirt*— es va fer ressò de l'esdeveniment amb la publicació, en el seu fulletó mensual, de la traducció de Pérez-Jorba del 1901. En l'àmbit de la literatura catalana, l'heroïna fou matèria poètica d'altres autors: «Salomé» de Josep M. López-Picó (*Teatralia* 68, 23-IV-1910) i el llibre *Oda a Salomé* (1911) de Jeroni Zanné. Pérez-Jorba no va recollir aquest poema al *Poemes* (1913), però el text recuperat per Maseras és un bon testimoni del canvi estètic en la seva poesia, si més no, del seu allunyament doctrinari durant els anys de joventut.

La recepció del volum fou acollida amb grans elogis per part dels vells amics del poeta com Maseras, Massó i Ventós o Ramon Vinyes.⁶⁹ Maseras, que durant aquells anys comparteix París amb Pérez-Jorba, li dedica una carta oberta al diari, que, més aviat, és un panegíric en tota regla i considera que pel llibre llisca des del classicisme de Dant a l'espontaneïtat de Maragall i destaca la perfecció dels alexandrins i el ritme dels poemes. Massó i Ventós qualifica el llibre de divers, tot i que assenyalà una forta influència

⁶⁹ Sobre les ressenyes citades, totes van aparèixer a *El Poble Català*: Alfons MASERAS: «Carta oberta. Els *Poemes* de'n Pérez-Jorba», 30-XI-1913; Josep MASSÓ VENTÓS: «El llibre de'n Pérez-Jorba», 7-XII-1913; Ramon VINYES: «De literatura catalana. Una carta de Ramon Vinyes. Al poeta Joan Pérez-Jorba», 16-I-1914.

parnassiana amb aquesta matisació: «sentida per un català». El crític posa l'accent en la influència poètica de Maragall al poema «Per la dolça Catalunya», com ho farà Ramon Vinyes –ja instal·lat a Colòmbia–, que, arran de la lectura del llibre, va escriure una carta pública (*EPC*, 16-I-1914) adreçada a Pérez-Jorba, en què sosté que aquest poemari podria ser un punt de partença per generar un debat sobre el moment que vivia la literatura catalana i constatava el descens que arran de la Setmana Tràgica havien patit molts escriptors. Tot i exaltar l'obra de Pérez-Jorba, tant Vinyes com Massó i Ventós coincidien en una lectura de caire nacionalista. Manuel de Montoliu, a *La Vanguardia* (6-II-1914:9), destacava el pòsit estètic dual que plantejava el recull:

Los poemas de Pérez-Jorba vienen a realizar la tradición poética catalana interrumpida por las nuevas escuelas, vuelven a hacernos mirar lo humano en toda su complejidad a través de la poesía; rompen intrépidamente con el fetichismo de la técnica como último fin del arte, intentan un esfuerzo para reintegrar dentro del conjunto y la jerarquía de toda la vida humana. París, Cataluña son para el poeta los dos polos entre los que se mueve y gira todo su ideal de vida, plenamente, íntegramente, humana, los dos focos donde laten con más intensidad las pulsaciones de la savia vivificante del espíritu que des de ellos se derrame por toda visión del mundo; los dos templos en que han tenido lugar ante el poeta dos revelaciones que se contemplan una a otra. (*Id.*, 9)

Joaquim Folguera, que aleshores col·laborava al *Diari de Sabadell* amb el pseudònim *Job*, coincideix a destacar el nexa d'unió de Pérez-Jorba amb París, però va més enllà que Montoliu i, en clau noucentista, situa Pérez-Jorba en la perifèria: «Aquell català de París, tant pel llenguatge harmònic com depurat es més a prop de la tradició francesa que de les primeres figures del renaixement literari, li manca l'agre del terror». (*EDdS*, 11-II-1914:2)

4. ACTIVISME POLITICOCULTURAL DES DE LA PERIFÈRIA

Aquesta primera part es clou amb algunes notes biogràfiques que incideixen en la trajectòria personal i intel·lectual desenvolupada a París, però que no són objecte d'aquest estudi, centrat en la mediació de Pérez-Jorba en el camp de les avantguardes artístiques, si bé alguna d'aquestes activitats sura al llarg de l'estudi.

Tot just arribat a la capital francesa, va establir lligams amb el Centre Català de París, associació sense ànim de lucre fundada el 1901 per un grup de catalans de professions molt heterogènies, amb l'objectiu d'enfortir els llaços dels catalans residents a la capital francesa i donar acollida a personalitats polítiques i intel·lectuals que visitaven la ciutat. El portaveu de l'entitat era *Catalunya-París* (1903-1904), una revista dirigida pel traductor i periodista republicà Artur Vinardell (1852 - 1937), en la qual van col·laborar Alfons Maseras, Josep Aladern, Carles Rahola i Pérez-Jorba, entre d'altres. Arran de la visita d'Àngel Guimerà a París, el trobarem entre els assistents al sopar d'homenatge ofert per la institució al dramaturg.⁷⁰ La correspondència entre els dos escriptors testimonia que Pérez-Jorba va intercedir amb el director de la Bibliothèque Nationale perquè acollís els seus llibres i va fer gestions per tirar endavant traduccions i representacions de la seva obra en l'escena parisenca. Va donar suport a les entitats civils de caire cultural com l'Orfeó Català, atesa la seva amistat amb el compositor Josep Sentís,⁷¹ establert a París l'any 1906. Va arribar a presidir l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana (APEC), càrrec que li va permetre estendre ponts i fluxos d'intercanvi, especialment, durant el període en què l'entitat va patir els estralls del règim primoriverista.

En el camp de la mediació cultural bilateral, va participar en la gestió de traduccions d'autors catalans al francès, com, per exemple, l'assaig filosòfic *La vida austera* (1911), de Pere Coromines, amb qui mantingué una correspondència fluida. Fou el mateix

⁷⁰ Joan PÉREZ-JORBA: «Comentat a n'en Guimerà», *Catalunya-París* 13, París, gener 1904.

⁷¹ Josep SENTÍS I PORTA (Tarragona 1888 - París 1983). Violinista i compositor de sardanes. Una nota apareguda a la premsa ens informa que va compondre «La primavera torna», musicada per Josep Sentís, *Renovació*, Tarragona, 27-VII-1913; «La Victòria de l'Orfeó Català a París», *La Catalunya* 348, 4-VII-1914.

Coromines, lligat al món de la banca, qui el va proposar com a director de la sucursal que el Banc de Catalunya / *Banque de Catalogne* obrí a París, on va ocupar el càrrec des del 1924 fins a la seva mort. Pérez-Jorba fou l'home actiu dels interessos de la burgesia financera catalana a l'exterior; no cal oblidar que la seva condició de membre de la maçoneria francesa li atorgava un camp de relacions socials, polítiques i econòmiques de pes. N'és un bon testimoni la carta adreçada el 18 de gener de 1923 a un defenestrat Eugeni d'Ors, en la qual sura aquella fraternitat tan preuada pels seus membres i la voluntat d'establir ponts institucionals:

Amic amicíssim,

Si vos no hi tinguéssiu inconvenient, jo podria ocupar-me, pel meu compte, d'organitzar la conferència sobre Cournot. La podríem posar sota els auspicis de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana de la delegació de la qual, a París, sóc President. Jo curaria d'invitar les personalitats de més prestigi aquí en el món... Catalunya a oir-vos. I si no us desplaqués, jo us podria presentar al públic francès llegint unes quartilles.

A més, com formo part del G [ran]. O [rient]. de F. [rança], i com vos, segons crec, esteu afiliat a la maçoneria espanyola, vos podríeu donar primerament la vostra conferència en la meva lògia, on jo faria també com treball de presentació previ; sobre la data, podríem fixar-ne una per la primavera, la qual vos podeu elegir. Això ens permetria una organització amb calma i segura, no havent de comptar amb els altres, car cada dia em convenço més de que és millor comptar amb un material per aquestes coses i altres. Finalment, organitzarien un banquet en honor vostre. Què us sembla tot això?⁷²

Durant la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1924), una part de la intel·lectualitat catalana i dels dirigents de la Lliga i d'Acció Catalana van eixamplar les relacions amb França amb l'objectiu de denunciar el conflicte polític entre Catalunya i l'Estat espanyol (ROIG, 1992:312-313). L'estratègia politicocultural fou la creació a París de diversos

⁷² L'any 1920 havia lamentat la defenestració de Xènius: Joan PÉREZ-JORBA: «Unas nobles palabras sobre el caso Ors», *El Día Gráfico*, 10-IV-1920. Sobre aquesta conferència, no s'ha pogut localitzar cap documentació.

organismes amb l'objectiu de denunciar la repressió de la cultura catalana. El 1924 va néixer La Société pour l'Encouragement de la Culture Catalane, que publicà *Le Courrier Catalan* (1924-1927), sota la direcció d'Alfons Maseras, exiliat a París. Entre la documentació del Fons Joan Estelrich, podem trobar part de la correspondència amb Pérez-Jorba, que abraça els anys 1919 a 1925, un aplec de cartes unidireccionals en què es confirma que fou l'home d'Expansió Catalana (COLL I VINENT, 2010:37-58; TRENC, 2016:127-144) a París, un *lobby* propagandístic fundat el 1919, destinat a projectar el problema nacional català en l'àmbit internacional i a cercar lligams econòmics i culturals en el marc europeu.⁷³ L'intel·lectual mallorquí va promoure també la Societ  d'Éditions Raymond Lulle, societat anònima «que aura pour object l'exploitation d'une maison d'édicions et notamment l'édicions de tous travau relatifs à la langue, la littérature et, en général, à tout la cultura catalane, ancienne et moderne» (AUBERT:2001:55-72).

Entre els principals accionistes trobarem Pérez-Jorba com a membre del Comitè de Direcció amb el càrrec d'administrador i Alfons Maseras com a secretari. Segons una nota apareguda a la *Revista de Catalunya* (97:III-1940, 322), en la seva edició parisenca durant el franquisme, sembla que el llegat bibliogràfic de Pérez-Jorba fou donat a la institució esmentada: «Entre els elements de treball reunits per la Fundació Ramon Llull hi ha una col·lecció d'uns cinc-cents volums procedents de la biblioteca Pérez-Jorba, cedida provisionalment, en dipòsit, pel senyor Joan Piera, durant l'ocupació alemanya».⁷⁴ És possible que aquesta donació fos una iniciativa del seu fill Jacques Julien Pérez y Jorba (1907 -1992), que heretà del pare l'admiració per l'art, com testimonien les seves col·laboracions a *La Veu de Catalunya* entre el 1923 i el 1924, a través de la intervenció de Joan Estelrich, que mostren dues cartes de Pérez-Jorba. La primera és del 30 de gener de 1924: «Vulgueu, prec-vos, fer publicar l'adjunt article d'en Jacques, traduït per mi, a la més propera *Veu*, de la qual us agrairé que m'envieu quinze exemplars, si no es abusar». I la segona del 26 de maig de 1925: «Us incloc un altre

⁷³ Moltes de les cartes de Pérez-Jorba adreçades a Joan Estelrich estan escrites amb paper logotipat de *La Catalogne Nouvelle*, una revista, que no va veure la llum, adreçada a divulgar la cultura catalana a l'exterior i internacionalitzar el conflicte català amb l'Estat espanyol. Totes les cartes han estat incloses en l'Apèndix III d'aquesta investigació.

⁷⁴ No es té noci a avui dia de l'existència d'aquest fons.

article del meu fill, que així s'inicia en el periodisme. Te només setze anys. Us agrairé que li feu publicar aviat l'article an *La Veu* i que m'envieu 5 exemplars del número que li publiqui».

Els tres poemaris que va confegir al llarg de la seva vida estan escrits en llengua catalana i publicats per editorials catalanes. Catalunya és una presència latent i constant d'aquesta poesia. En el primer, *Poemes* (1913), inclou el cant «Per la dolça Catalunya»; el segon, *Sang en rovell d'ou* (1918), és un poemari que ret homenatge des de la perspectiva aliadòfila catalana a la França en guerra, que s'obre amb el vers: «Catalunya, mira com la frontera morada s'arbora / entre pels boscos canten ocells melangiosos»; el tercer, *Turmell i el boc en flames* (1921), transita en alguns moments pel paisatge de Barcelona.

En els darrers cinc anys de la seva vida, la seva veu poètica s'anà apaivagant per donar pas, des de la perifèria, a l'enfortiment de les relacions polítiques i les activitats interculturals francocatalanes amb l'objectiu de projectar i consolidar l'uropeïtzació de la identitat catalana.

El periodisme passà a primer terme amb una clara diversificació de les seves col·laboracions, que restaren, pràcticament, acotades als diaris *Les Notícies*, *La Publicitat*, *La Veu de Catalunya* i, al diari republicà *El Dia Gráfico*, fundat per l'industrial Josep Pich i Pon, en el qual també col·laborava Eugeni d'Ors. A les planes d'aquest diari tingué un segon moment d'aproximació a l'avantguarda pictòrica a través de l'arribada de Joan Miró a París que escapa als objectius d'aquest estudi.⁷⁵ En canvi no trobarem la seva signatura en les revistes del període com *Revista de Poesia* (1925-1927); *L'Amic de les Arts* (1926- 1929); *La Nova Revista* (1927-1929).

Joan Pérez-Jorba morí el 27 d'agost de 1928 d'un atac d'apoplexia durant unes vacances d'estiu:

⁷⁵ No s'ha localitzat correspondència entre Joan Miró i Pérez-Jorba. Santos Torroella ha aportat algunes cartes de Miró on apareix el nom de Pérez-Jorba com un dels receptors del catàleg i la invitació a la inauguració de l'exposició del pintor a París celebrada l'any 1921, Rafael Santos Torroella (1995): «Unas cartas de Miró a Dalmau», *Kalías* 9 (semestre 1, 1995), València, 64- 77.

Mentre es reposava de les seves preocupacions bancàries, amb la muller i els fills, a les ribes de l'Ionne, a Voutenary-sur-Cure, on lluny del tràfec de París es consagrava, com sempre que tenia un lleure, a les dolces tasques literàries i artístiques –en aquests darrers anys el poeta s'havia consagrat a la pintura. Darrerament, preparava la seva obra completa revisada i ampliada.⁷⁶



Figura 4. Oli s/tela de Joan Pérez-Jorba. Sense datar (circa 1928). Col·lecció García-Sedas

La premsa catalana s'omplí de notes d'agència i notes anònimes amb una desena de ratlles que donaven la notícia de la seva mort. Les dues necrològiques més significatives i que dignifiquen la trajectòria intel·lectual de Pérez-Jorba són les d'Alfons Maseras, company de penes i fatigs durant les llargues estades compartides a París.

Compromès amb un esperit modern que inclou, evidentment, un projecte nacional de redreçament cultural del país que Joan Pérez-Jorba va iniciar adscrit al Modernisme, es perllongarà al llarg de tota la seva trajectòria personal i en tota la seva producció intel·lectual, ja que entenia, com el seu amic Cristòfor de Domènec, que:

⁷⁶ Alfons MASERAS: «Pérez-Jorba i Maragall», *La Revista. Quaderns del 1928*, (juliol – desembre), 51-62; A. M.: «J. Pérez-Jorba», *La Nova Revista* 21, IX-1928, 51-53.

L'esprit politique n'agit que pour affirmer à la face du monde la personnalité catalane; la culture devient un instrument d'aristocratisation et d'internationalisation aussi, qui, à la fois, sert de sérum contre toute influence étrangère non justifiée.⁷⁷

⁷⁷ Christophe DE DOMÈNEC: «La Nouvelle poésie catalane», *L'Esprit Nouveau* 18, Paris, novembre 1923. L'article inclou la traducció al francès de «La vaca cega», de Joan Maragall, feta per Pérez-Jorba.

SEGONA PART

ITINERARI CAP A LES AVANTGUARDES

5. EL CAMÍ AVANTGUARDISTA

L'itinerari de Pérez-Jorba cap a les avantguardes és lent, dispers, de vegades confús i d'altres contradictori com el dels mateixos protagonistes que conformaran el debat ideològic i estètic que es manifestà en una Europa de preguerra i en una Europa submergida en un conflicte bèl·lic que va esclatar el 1914. El seu perfil es pot qualificar, encara que sembli agosarat, de mudadís i versàtil; és, potser, el que atorga valor a un corpus crític tant en el món de les lletres com de l'art, en què es revela una atenció acurada als nous llenguatges artístics que emergeixen en els diferents moments viscuts caracteritzats per una dualitat estètica i geogràfica que transita entre París i Barcelona, dos centres artístics amb uns contextos històrics i culturals que incideixen directament en la seva producció intel·lectual.

5.1. Adveniment de les avantguardes

No és l'objectiu d'aquestes planes establir un estudi ni una cronologia detallada de les avantguardes artístiques que es van desenvolupar al llarg del segle XX tant a Europa com al continent americà, amb una projecció important de nord a sud, durant un període històric marcat per canvis profunds a partir d'una crisi de valors, del desenvolupament industrial, dels avenços tecnològics i de realitats sociopolítiques i econòmiques diverses.⁷⁸ Sintèticament s'entén per *avantguarda* –connotació bèl·lica– un conjunt de moviments inspirats en un sentiment de trencament, o de reelaboració, amb el passat, un sentit d'innovació en les formes i els continguts de totes les manifestacions de l'art. La següent descripció sumària de les primeres avantguardes històriques segueix els paràmetres acadèmics establerts per Weisgerber (1984), condueix a situar des d'una perspectiva diacrònica, un segle després, el primer esguard que Pérez-Jorba adreça cap

⁷⁸ Per a una perspectiva històrica global dels moviments d'avantguarda artístics i la seva interrelació entre països i les seves capitals com a eixos artístics de referència, d'expansió i de penetració a l'hora de les diferents expressions que conformen les diverses manifestacions artístiques –tant des d'una visió nacional com internacional–, que indefectiblement restaran intercomunicades, ateses les condicions i les estratègies geopolítiques i socioculturals que operen en camps culturals diversos, vegeu Béatrice JOYEUX-PRUNEL (2015): *Les avant-gardes artistiques. 1848-1918. Une histoire transnational*, París: Gallimard.

a una de les revolucions artístiques que s'inicia, cronològicament, primer en el camp pictòric per donar un segon pas en el camp literari.

La tradició crítica ha situat vers el 1905 la ciutat alemanya de Dresden com l'epicentre del naixement de l'expressionisme, que tingué en la revista *Der Blaue Reiter* ('El genet blau'), fundada pels pintors Franz Marc i Vassili Kandinski, una plataforma de difusió de totes les branques artístiques que integraren, especialment, la música a partir de les col·laboracions d'Albert Schönberg i Alban Berg, pares del dodecafonisme. L'expressionisme va cercar de plasmar en l'obra d'art l'horror i l'angoixa de la ciutat moderna, que, juntament amb la revolució tecnològica, consideraven deshumanitzadora. La projecció del moviment va arribar a Munic i a Berlín, on Herwarth Walden va fundar l'any 1910 la revista *Der Sturm* ('La tempesta'), una de les publicacions més significatives de la literatura expressionista en què es poden trobar textos de Guillaume Apollinaire i Blaise Cendrars que testimonien les relacions amb l'avantguarda francesa, uns lligams que es dilueixen a partir de la Primera Guerra Mundial per la pujança del nacionalisme aferrissat dels països involucrats (DENVIR, 1975).

Itàlia visqué, amb el naixement del futurisme, l'esclat de la renovació artística més sorollosa arran de la publicació a *Le Figaro* (20-II-1909) del manifest *Fondazione e Manifesto del Futurismo* (1909), de l'escriptor italià F.T. Marinetti, líder incombustible del moviment que va promulgar les concepcions ideològiques i estètiques de la modernitat des d'un vitalisme exacerbant, des d'una confiança cega en el futur i en el progrés. Marinetti estructurà el manifest inicial en onze ítems, més ideològics que estètics, que proclamen, des del nacionalisme i el messianisme, la salvació de les arts a partir de la destrucció dels models de la tradició:

È dall'Italia, che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col quale fondiamo oggi il «Futurismo», perchè vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologi, di ciceroni e d'antiquarii. Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagli innumerevoli musei che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli.

Al manifest que donava el tret de sortida del moviment, van sumar-s'hi els pintors amb el *Manifesto dei pittori futuristi*, llançat l'11 de febrer de 1910, signat per Boccioni, Carrà, Russolo, Balla i Severini. El text proclama la negació del passat i dona pas a la vindicació d'un futur lligat a la modernitat; més que un text conceptual programàtic sobre les noves tècniques pictòriques, era un crit de combat. Dos mesos després, l'11 d'abril, els pintors van signar *La pittura futurista. Manifesto técnico*, en què proclamaven: «Che il complementarismo congenito è una necessità assoluta nella pittura, com il verso libero nella poesia e come la polifonia nella musica», en una clara correspondència amb la literatura i la música.

El segon punt del manifest era contundent: «Che il dinamismo universale deve essere reso come sensazione dinamica» i criden a combatre «il nudo in pittura». En l'ampli ventall temàtic de la pintura futurista, tots convergeixen en la incorporació d'objectes que representin la velocitat i els avenços tecnològics a partir de la tècnica simultaneista, és a dir, la representació d'una imatge en diferents posicions. El «paisatge» per excel·lència plasmat és la ciutat en ple procés de transformació, des d'una perspectiva dinàmica lluny de la perspectiva clàssica i des de la multiplicitat que atorga l'aplicació del divisionisme. Al manifest inicial i, al segon elaborat pels pintors, dos anys més tard, s'hi van afegir els fulls volants dedicats a la música, el teatre i la literatura, tot un aplec proselitista que posarà de manifest la comunió ideològica i estètica de les diferents disciplines artístiques que es van gestar durant les primeres dècades del segle XX. Sens dubte, el futurisme fou el moviment que trobà més ressò en diferents països del continent europeu, no pas sense polèmiques.

La segona embranzida de la revolució avantguardista de caràcter totalment rupturista en el camp de les lletres fou el llançament del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), que des de punt de vista formal proclamava l'ús de les paraules en llibertat, la supressió de la puntuació i l'abolició de la sintaxi per tal de representar el dinamisme de la vida a través de la velocitat, l'automòbil, les màquines o el ferrocarril amb la condensació d'un esperit de violència destructiu del passat i l'exaltació del futur.

A França, la revolució artística s'havia concretat en primera instància de la mà dels fauistes, entre els quals destacaven Henri Matisse, André Derain i Maurice de Vlaminck, entre altres. Aquest nou corrent –que trencarà amb el realisme i l'impressionisme– deu el seu nom al crític Louis Vauxcelles, el qual, a causa de la visita al Salon d'Automne del 1905, qualificà amb l'adjectiu *fauve*, és a dir, 'salvatge', les obres dels artistes esmentats. Les coordenades del nou art des del punt de vista plàstic tenien com a base un cromatisme estrident que substituïa la preeminència de la llum a favor del color; l'art sura en la pintura amb un plastiscime sintètic, s'anul·la la perspectiva clàssica i l'obra excel·leix des l'emoció i l'espontaneïtat cap a la llibertat individual de l'artista.

El moviment més revolucionari fou, sens dubte, el cubisme, nascut, segons els estudis canònics de la història de l'art, a partir de *Les demoiselles d'Avignon* (1907), de Picasso, i *Maisons à l'Estaque* (1908), de Georges Braque, dues obres en què destaca l'interès per la geometria a partir de l'estudi de l'obra de Cézanne i de la perspectiva simultaneïsta que trencà amb la perspectiva clàssica aplicada en la pintura europea des del segle XV. L'aplicació de la geometria sobre el plànol i, sobretot, «l'ús del cub» en els paisatges, els bodegons o en les figures humanes de Braque i Picasso van donar nom al moviment, novament, a partir de les crítiques de Vauxcelles. Aviat, en aquesta tècnica de descomposició i visió esquemàtica de la realitat circumdant, hi haurà el *collage*, que incorpora elements de la quotidianitat, com es pot observar a *Natureza muerta con silla de rejilla* (1912) de Picasso. El primer precepte que regeix el cubisme és la concepció d'un art no imitatiu que Gleizes i Metzinger van concretar en el volum *Du cubisme* (1912):

La seule erreur possible en art c'est l'imitation, elle attende à la loi du temps, qui est la Loi. [...] Que le tableau n'imité rien et qu'il présente nûment sa raison d'être! Nous aurons mauvaise grâce à déplorer l'absence de tout ce dont, fleurs, campagne ou village, il aurait pu n'être que le reflet. Néanmoins avouons que la réminiscence des formes naturelles ne saurait être absolument bannie, du moins actuellement.⁷⁹

⁷⁹ Albert GLEIZES; Jean METZINGER (1912): *Du cubisme*, París: Figuière, 8 i 48-49. Cito de Jaume

L'abordatge i la difusió del moviment pictòric es completa amb les reflexions de Guillaume Apollinaire, un home de lletres, que escriurà sobre el cubisme a la revista *Les soirées de Paris* (1912-1914), un conjunt d'articles recollits, amb retocs, al volum *Les peintres cubistes: méditations esthétiques* (1913).⁸⁰

A diferència d'altres *ismes*, la concreció més substantiva de les correspondències entre el cubisme pictòric i el literari no arribarà fins l'any 1916, en plena guerra mundial, de la ploma de Max Jacob, Paul Dermée i del mateix Apollinaire; Pierre Albert-Birot serà l'artífex del nunisme –un nou *isme* formulat a la seva revista *SIC* (1916-1919)–, i Pierre Reverdy, amb la fundació de *Nord-Sud* (1917-1918), obrirà la teorització de la nova poètica. Val a dir que el camp de lletres franceses va compartir algunes tècniques del futurisme italià amb la irrupció del moviment a París a través de la presència de pintors i escriptors instal·lats a la capital francesa, fins al punt que la historiografia crítica de les avantguardes històriques parla del moviment cubofuturista. Però el cert és que una escola i l'altra «parteixen de bases distintes, quan no obertament contradictòries» (VALLCORBA, 1985: 49). Malgrat la gran heterogeneïtat d'aquests corrents avantguardistes, de la diversitat dels principis teòrics i dels llenguatges artístics, tots presenten un denominador comú que rau en la recerca d'una nova estètica que doni resposta a la societat moderna.

5.2. Reacció adversa inicial

Pérez-Jorba viu en primera persona l'esclat dels nous corrents pictòrics que es manifesten en aquell París –en paraules seves– «*privilegiado centro de arte*». El seu primer esguard vers la nova pintura s'adreça al fauvisme, el cubisme i el futurisme, a través dels quals desplega la crítica d'art a la revista il·lustrada *Mundial Magazine* (1911-1914), finançada a París pels germans Alfred i Armand Guido, dos empresaris uruguaians, sota la direcció artística de Leo Merelo i la direcció literària de Rubén Darío. El magatzí,

VALLCORBA PLANA: «Pintors i poetes cubistes i futuristes. Una teoria de la primera avantguarda», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* XL, 1985-1986, 53.

⁸⁰ D'ara endavant totes les cites adduïdes pertanyen a Guillaume APOLLINAIRE (1991): «Écrits sur l'art», dins *Oeuvres en prose complètes*. Volum II, París: Gallimard, 6-52. Préface par Pierre CAIZERGUES et Michel DÉCAUDIN.

amb una gran visió cosmopolita, s'adreçava, fonamentalment, al públic hispanoamericà que experimentava l'assimilació d'una europeïtzació i, ahora, connectava les veus del Vell Continent amb el Nou. Entre els seus col·laboradors trobem escriptors procedents dels diferents corrents literaris que operaven d'una banda i l'altra de l'oceà, com el Modernisme llatinoamericà i peninsular, l'Arielisme i fins i tot de la Generació del 98, (HERNÁNDEZ 1988).⁸¹ Aquesta intercomunicació es confirma en el pròleg del número 6 (octubre 1911: 591): «La parte literaria estará representada por las mejores firmas de América y España, y la artística por las más notables de Europa. Todo esto hará que el número sea muy buscado, y por ello, recomendamos que se hagan reservar un ejemplar por el proveedor de periódicos». Darío, gran simpatitzant de la cultura catalana arran dels seus viatges a Barcelona,⁸² va reservar un espai a Pompeu Gener i Alfons Maseras –aleshores instal·lat a París– per difondre la producció cultural catalana. Pérez-Jorba sentia una gran devoció personal i estètica pel poeta nicagüenc –com s'ha consignat en la primera part d'aquest estudi– i no dubtà de manifestar-li el seu interès de col·laborar-hi, possiblement, bé empès pels amics catalans o bé pels seus lligams amb la colònia hispanoamericana a través del Banco Español del Río de la Plata on treballava i per les relacions que mantenia com a assessor extern de *Le Figaro* en temes d'Hispanoamèrica. L'ofertament de col·laboració per part de Pérez-Jorba el testimonia una carta adreçada al poeta, datada el 23 d'abril de 1911, poc abans que el primer número de la revista sortís al mercat el mes de maig:

Esta tarde, estuve en su casa y me dijeron que un telegrama recibido por usted le había obligado a salir. Como el jueves salgo por unos cuantos días para España, le explicaré el motivo de mi visita. Trataba sencillamente de proponerle mi colaboración para *Mundial*, comenzando por una buena reseña de los salones

⁸¹ Sobre la presència de col·laboradors catalans a la revista, vegeu Eliseu TRENC (2016): «Las artes plásticas y la literatura catalanas en *Mundial Magazine*», conferència pronunciada a la «Jornada de estudios dedicada a la figura de Rubén Darío», organitzada per l'Institut Cervantes de París, amb motiu de la celebració del Centenari Rubén Darío. Agraïxo a Trenc que em facilités una còpia de la conferència esmentada.

⁸² La mateixa revista fa la crònica de la gira de promoció del magazín capitanejada per Rubén Darío i la seva estada a Barcelona, Javier BUENO: «El viaje de *Mundial* por España, Portugal y América», *Mundial Magazine* 14, París, junio de 1912, 151-159. Aquest article inclou fotografies amb diferents personalitats catalanes i la visita al Cau Ferrat (Sitges).

oficiales e independientes de la pintura que acaban de ser inaugurados. Luego podría hacer una serie de estudios sobre los más grandes pintores franceses, estudios que el magazine podría ilustrar con reproducciones de los más célebres y valiosos lienzos. Para evitar la frecuencia de mi firma en el magazine, adoptaría algunos seudónimos. Si le parece bien a usted la propuesta que hago, le estimaré me lo diga y me entere a la vez de las condiciones que tiene el magazine establecidas para la remuneración de esos trabajos.(JPJ, carta del 23-IV-1911)

La proposta fou acceptada amb un canvi de temàtica. En lloc de parlar dels grans pintors del Gran Siècle francès, estudiarà els grans «Maestros» de la pintura espanyola amb la intenció de reunir en un llibre aquests materials, segons es pot llegir en una altra de les cartes sense data –aventurem que bé podria ser de l'estiu del 1911– adreçada a Darío un cop acordada la seva participació:

Me permito recordarle que, para Mundial de octubre, tengo listo ya un estudio sobre Zurbarán. Ahora preparo otro sobre Juan de Juanes, el jefe de la escuela valenciana. Luego irá otro sobre Morales y luego sobre algún otro pintor de enjundia español. Así, al final, podrá hacerse un libro especialmente consagrado a la pintura española, lo que el Sr. Merelo parece haber aceptado en principio. Su muy devoto.

Les aportacions de Pérez-Jorba a la revista les conformen catorze col·laboracions que s'articulen des de dues òptiques: la de tractadista d'art i la crítica d'art. La primera ens revela una faceta fins ara desconeguda de Pérez-Jorba que posa de relleu el domini d'un discurs expositiu de caire acadèmic escrit en tercera persona i la seva competència lingüística del castellà. Tot el conjunt presenta una gran precisió històrica amb l'abocament de dades i dates que es completen amb reproduccions fotogràfiques de gran qualitat provinents de les col·leccions de les institucions museístiques de referència amb una preminència del patrimoni del Museu del Prado. El primer dels estudis, sense signatura, està dedicat a Goya⁸³; en els números succesius,

⁸³ El mateix Pérez-Jorba ens informa, en la frase que encapçala la segona col·laboració dedicada a El Greco, que l'article dedicat a Goya, sense signar, és de la seva autoria: «*Después de Goya, de cuya obra nos ocupamos en nuestro primer número, hoy creemos muy a propósito presentar la interesante figura*

estudiarà l'obra de Velázquez⁸⁴ i d'El Greco⁸⁵, tots dos signats amb el seu nom, amb la particularitat de l'autorefencialitat que introdueix el text que aborda l'obra del pintor cretenc en què Pérez-Jorba pren distància d'aquell «aprendiz» de joventut:

Hice allá en las postrimerías de mi adolescencia, en épocas de rebeldías artísticas y de otro linaje, una peregrinación de aprendiz ávido de nobles emociones ala ciudad más legendaria de España. Fui a Toledo.

[...] ¿Qué impulso nos llevaba a la antigua capital goda? Éramos peregrinos de la religión del arte, la única religión en que creíamos por el culto desinteresado a las bellas obras del hombre; y como tales peregrinos íbamos a ofrecer la humilde ofrenda de nuestra admiración a los lienzos vivos de la vida verdadera que el Greco pintara. (MM 2: VI-1911,131)

La resta de textos estan signats amb diferents pseudònims d'acord amb el suggeriment fet en la carta esmentada⁸⁶ i, realment, els noms de ploma escollits tenen una significació important que reforça el pes que la literatura té en la seva trajectòria. Alguns estan estretament lligats a la tradició medieval i renaixentista catalana: Arnaldo de Villanueva,⁸⁷ Jorge de San Jorge⁸⁸ i Gentil de Blancaflor,⁸⁹ d'altres a la tradició

del Greco. Su labor admirable y admirada diríase que sólo hasta hace poco tiempo ha sido comprendida por el mundo artístico».

⁸⁴ Joan PÉREZ-JORBA: «Velázquez», *Mundial Magazine* 3, París, julio de 1911, 271-284. Diego Velázquez desvetllà l'interès dels escriptors de la Generació del 98 espanyola. Com a referent essencial tenim els escrits d'art de Miguel de Unamuno i el seu poema emblemàtic *El Cristo de Velázquez*. Vegeu la tesi doctoral d'Anna Maria PAREDES ARNAIZ (2013): [<http://hdl.handle.net/2445/35754>] . També Velázquez serà un referent per a Picasso anys més tard amb la sèrie *Les Meninas* (1957).

⁸⁵ Joan PÉREZ-JORBA: «Domenico Theotocopulos. El Greco», *Mundial Magazine* 2, París, junio de 1911, 131-139. Aquest pintor, indubtablement, està lligat a la seva joventut i a Santiago Rusiñol, que el va rescatar amb un homenatge a la Tercera Festa Modernista de Sitges, que tingué lloc el 4 de novembre de 1894, al Cau Ferrat. Sobre la relació del pintor cretenc i el pintor català, vegeu el catàleg de l'exposició «El Greco. La mirada de Rusiñol», celebrada a la Fundació Godia, del 5 de desembre de 2014 al 2 de febrer de 2015, comissariada per Vinyet PANYELLA i Nadia HÉRNANDEZ.

⁸⁶ El mateix Pérez-Jorba confirma l'ús d'alguns pseudònims, tot i que no els concreta, en una carta a Darío del 23 d'abril de 1911.

⁸⁷ Arnaldo de VILLANUEVA: «Bartomé Esteban Murillo», *Mundial Magazine* 4, París, agosto de 1913, 371-382; «Orígenes y acrecimiento de la pintura española» (21: enero, 795-803; 22: febrero, 877-886).

⁸⁸ Jorge DE SAN JORGE: «Zurbarán», *Mundial Magazine* 6, París, octubre de 1911, 603-613. La tria d'aquest pseudònim bé podria ser una picada d'ullet al seu gran amic Jaume Massó i Torrents, director de

romàntica, com Guillermo de Meister,⁹⁰ en una clara al·lusió a Goethe o a la tradició grecollatina, com és el cas d'Epífanies de Carpócrates.⁹¹ Pérez-Jorba ens ofereix estudis monogràfics de Zurbarán, Ribera, Juan de Juanes o Murillo i estudis de conjunt sobre temàtiques concretes de la pintura espanyola, com «Los pintores de la Natividad» o «Orígenes y acrecimiento de la pintura española», en què aprofundeix en els pintors primitius, en la transició pictòrica dels segles XIV i XV i en el classicisme del Segle d'Or i del Barroc. Lluny de l'academicisme històric, publicarà sis crítiques d'art lligades a l'actualitat artística parisenca signades amb el pseudònim *Ulrico Brendel*, un nom de ploma recuperat del personatge ibsenià,⁹² que marcarà des de l'alteritat les observacions sobre el moment de decadència en què viu el món de l'art que Pérez-Jorba metaforitza en el personatge ibsenià, una decadència de la qual no s'intueix un nou

L'Avenç, i un dels intel·lectuals que més va treballar en la recuperació dels clàssics catalans amb la publicació, per exemple, del volum *Obres poètiques de Jordi de Sant Jordi* (1902).

⁸⁹ Gentil de BLANCAFLOR: «Pintores de la Natividad», *Mundial Magazine* 8, París, diciembre de 1911, 159-172. Aquesta tria correspon a una de les línies defensades pels modernistes catalans en el seu afany de rescatar els clàssics del país.

⁹⁰ Guillermo MEISTER: «Ribera», *Mundial Magazine* 5, París, setiembre de 1911, 465-478. Pseudònim manllevat del protagonista de la segona novel·la de Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), que narra les aspiracions d'un jove de bona família, dedicat als negocis, que aspira a deixar una vida buida per esdevenir autor teatral. És l'heroi que simbolitza l'autorealització, clara identificació amb el mateix crític. No obstant això, cal fer l'advertiment que Jaume Brossa va emprar aquest mateix pseudònim a *Barcelona Cómica* (1897), com estableix J. L. MARFANY (1986: 55-75). Creiem que, per part de Pérez-Jorba, podria ser un homenatge a Brossa, amb el qual va compartir el París d'aquests anys, ja que resulta estrany que Brossa fos l'autor d'un article sobre el pintor espanyol Ribera i tampoc no hem localitzat cap document que acrediti la col·laboració de Brossa a la revista de Rubén Dario. Per tant, es conclou que aquest article és de Pérez-Jorba. Altrament, no es pot descartar la significació de Goethe en un sector del Modernisme català.

⁹¹ Epífane[s] de CARPÓCRATES: «Xavier Gosé», *Mundial Magazine* 9, París, enero de 1912, 243-237; «Juan de Juanes» (18: octubre de 1912, 519-526). Segons la historiografia filosòfica, Epífanies era fill de Carpócrates, filòsof i teòleg alexandri fundador de l'escola gnòstica del segle II. Com a escriptor, Epífanies és autor del llibre *La Justicia*, vegeu César VIDAL MANZANARES (1992): *Diccionario de patrística*, Navarra: Verbo Divino. És possible que triés aquest pseudònim per al·ludir metafòricament a la Gnosi i a un dels preceptes de l'escola gnòstica en la seva recerca del coneixement integral.

⁹² La confirmació que el pseudònim pertany a Pérez-Jorba ens la dona *El Poble Català* (15-VI-1913) en aquesta nota que precedeix un article de Pérez-Jorba al diari: «El nostre distingit col·laborador, señor Pérez-Jorba, en una de les seves crítiques d'art, publicades en la revista parisenca, estudia les obres exposades en els dos salons, entre les quals les dels "artistas catalans i castellans ocupen un lloc de preferència». El pseudònim triat al·ludeix a un dels protagonistes del drama ibsenià *Rosmersholm* (1886). Pérez-Jorba fou un dels grans defensors del teatre d'idees de l'autor a *Catalònia* i va traduir *Els pilars de la societat*, representada el 6 de setembre de 1902 al Teatre de les Arts de Barcelona. En aquest cas tria el nom d'un personatge de l'obra *Rosmersholm* (1886), un dels primers drames decadentistes d'Ibsen, traduït al català per Felip Cortiella el 1905; l'autor noruec encara no havia posat en joc el teatre més vitalista i social, com per exemple ho serà *Un Enemic de Poble* (1892). Sobre el dramaturg noruec a Catalunya, vegeu Enric CIURANS: «La recepció de Henrik Ibsen en els escenaris catalans», *Materia. Revista internacional d'art* 5, 2005, 145-156.

ressorgiment o, millor dit, una nova Renaissance:

En suma, ninguna nota avasalladora que pueda sacar de su depresión decadente al amigo Rosmer, que tanto necesita, y es bien notorio, de sangre, de aire, de luz y, sobre todo, de grandeza. Rosmer vive aún, por su mala suerte, en el limbo del alma contemporánea.⁹³ (*MM* 13, V-1912: 58)

Ulrico Brendel [Pérez-Jorba] centra el seu discurs en la irrupció de la nova pintura, que descobreix en les successives visites als dos esdeveniments pictòrics anuals més internacionals de la capital francesa: del Salon d'Automne ens oferirà les cròniques de les edicions dels anys 1911, 1912 i 1914 i, del Salon des Indépendents, l'edició del 1912, amb la presència molt significativa de l'art "d'avançada". Aquests quatre textos es completen amb dues cròniques de conjunt sobre les exposicions oficials organitzades per la Société National des Beaux-Arts i la Société des Artistes Français corresponents als anys 1912 i 1913.

La primera de les cròniques és la visita al *Salon d'Automne* del 1911, en què pot comparar la pintura de Marie Laurencin, Delaunay, Gleizes, Braque, Le Fauconnier, Léger, Metzinger i Picasso, entre altres. Les obres fauvistes i cubistes de l'exhibició van donar peu a un gran debat mediàtic entre els detractors i els defensors de la nova estètica en els diaris parisencs com *Le Figaro*, *Journal des Débats*, *Le Matin*, *Le Journal*, però, sens dubte, el crític Vauxcelles, que havia batejat el fauvisme i el cubisme, fou el gran detractor d'aquella pintura a la revista *Gil Blas*⁹⁴ amb injúries de gran virulència cap a la nova proposta pictòrica que trencava amb la tradició francesa. En la crònica d'aquesta exhibició, Pérez-Jorba recollia el guant de Vauxcelles i, amb un llenguatge punyent i contundent, atacava la nova pintura pel seu

⁹³ Rosmer, el protagonista de *Rosmersholm* (1886), acaba suïcidant-se. Pérez-Jorba metaforitza el «pecat original» comès pel protagonista, és a dir, el suïcidi, ja que, segons el cristianisme, hauria d'estar condemnat a viure en els llimbs. Amb aquesta afirmació, Pérez-Jorba simbolitza en el protagonista del drama ibsenià la pervivència del decadentisme.

⁹⁴ Louis VAUXCELLES: «Et dire que preut-être, an prochain, quand un nouveau chef d'école âge de huit ans aura decouvert un nouveau système abracadabrant encore, les cubistes seront traités de pompiers! Les explications de M. Metzinger sont délirantes. On songe au Médecin malgré lui parlant gravement de la veine-cave que nous nomons en hebreu cubile. Les ouvres cubistes sont, en l'espèce, un infâme barbouillis», dins «Le Salon d'Automne. Les cubistes», *Gil Blas*, París, 30-XI-1911, 2.

cromatisme, curiosament, un dels elements essencials de la pintura fauvista basada en l'ús dels colors primaris: «Los Fauves exhiben una técnica de lo más violento en su imaginación de loco lúgubre, por lo que pasan lo ideal y lo sórdido, lo sucio y lo bonito, en duros azules y en negruzcos recios que provocan la pesadilla».

Les batzegades al cubisme anaven dirigides a Metzinger⁹⁵ i a Picasso; l'argumentació crítica era substituïda per sentències despectives que apuntaven més a la caracterització de la persona que a l'artista; les discrepàncies estètiques es basaven tant en el rebuig de l'abstracció com en el resultat pictòric final de l'obra, i, a més a més, considerava que aquella pintura selectiva difícilment arribaria a configurar una nova tradició; el que Pérez-Jorba no té en consideració és que la mateixa avantguarda era conscient d'aquest fet i que això no invalidava ni el procés creatiu de l'obra ni el producte final:

De Metzinger, el teorizante del cubismo, nada vale decir sino que tiene enferma la inteligencia, por manías de estrambótica singularidad, pues ni asomos de arte hay en los extremos de su escuela. Sólo superchería.

Para el arte no hay peor calamidad que la pretensión de los ineptos en parecer genios. Seducidos por las genialidades del simpático Picasso, de aquel Picasso cuyas horas de horrible bohemia le hacían prorrumpir en palabras violentas como bombas de dinamita, unos cuantos pintores han dado, para adquirir pronto renombre, en crear una escuela basada sobre una técnica de aplicaciones geométricas. Teóricamente la tendencia tiene su lógica, máxime si se tiene en cuenta como el divino Leonardo, según expone él mismo en el Codex Vaticanum, y según es de ver por el análisis de sus lienzos, usara de la geometría con el mayor fruto en la composición de sus obras pictóricas. Tenemos, pues, otro intento de conciliación del arte y la ciencia, cuando menos en pura teoría. En la práctica mucho tienen que correr y descorrer los recién venidos cubistas para poder dar con la pintura de realización, esto es,

⁹⁵ Tot i reconèixer Metzinger com a teoritzador del moviment, crida l'atenció que al llarg d'aquestes crítiques d'art no faci cap referència a l'article del pintor, «Cubisme et tradition», aparegut a *Paris Journal*, el 16-VIII-1911, i recollit, posteriorment, a l'assaig «orgànic» del moviment *Du cubisme* (1912), elaborat, juntament, amb Albert Gleizes.

con la obra definitiva que prenda así entre los cultos como entre los incultos.
(MM 7, XI-1911, 40)

Pérez-Jorba s'adona que el cubisme s'inspira en «aplicaciones geométricas», és a dir, en la forma. De bon antuvi, la teorització cubista de la seva tècnica no li sembla errònia, però discrepa del resultat pictòric. Per a Pérez-Jorba, l'obra pictòrica ha de prendre com a referent l'adequació a la realitat representada. L'apel·lació a Leonardo com a autoritat que preserva els valors clàssics, la de l'artista que treballa totes les disciplines de l'art en què s'inclou la geometria com a mètode de treball, la perspectiva i la «divina simetria» no s'adiu amb la tècnica reclamada pels cubistes, que defugen, justament, la preceptiva sustentada en el cànon clàssic renaixentista italià i dels pintors del *Gran siècle* francès al capdavant del qual trobarem Poussin.⁹⁶ Aquestes valoracions de Pérez-Jorba també cal entendre-les en el marc de la línia estètica d'una publicació com *Mundial Magazine*, que, tot i que s'editava a París, es movia sota les coordenades d'un públic ancorat en la tradició modernista d'arrels parnassianes, simbolistes i postimpressionistes a l'empara de Rubén Darío, que en els seus escrits d'art no deixava espai al cubisme i condemnava el futurisme amb qualificatius com «innominables mamarrachos indescriptibles» en el seu article «El burro pintor» (1911).⁹⁷ Cap portada dels quaranta números que va publicar la revista entre maig del 1911 i agost del 1914 no estava il·lustrada amb obres avantguardistes, ni tampoc les cròniques de Pérez-Jorba que sovint reproduïen obres impressionistes dels artistes hispanoamericans residents a París que participaven en aquests esdeveniments anuals. L'única excepció és el número 13 (maig del 1912), en què la crònica del Salon de los Independientes reproduïx *Mapa d'Itàlia* d'A. Jerebstoff (p. 50), *El cazador* de Henri Le Fauconnier (p. 51) i tres talles de fusta d'Auguste Agero (p. 52). En aquesta línia de rebuig també es movien les cròniques urbanes de l'escriptor francoperuà Ventura García Calderón (1886 - 1959) al magazín:

El culto al pasado sufre quiebras. Barrés y Peladan se quejan de que

⁹⁶ El pintor francès li va inspirar el poema *Leda*, composició efràstica, *Cultura* VI, Girona, febrer 1915, 172.

⁹⁷ L'article esmentat pertany a *Todo al vuelo* (1912). Cito a partir de l'edició Rubén DARÍO (1950): *Obres completes II*, Madrid: Afrodisio Aguado, 554.

admirables iglesias góticas sirven de letrinas o muladares. Ese energúmeno futurista Marinetti que quisiera inaugurar en el gótico de Venecia-la-Muerta, casas de hierro y máquinas a vapor, tiene en París discípulos [...]. Y si conserváramos todas las patinadas piedras, el mundo sería pronto un museo y un camposanto. Pero tampoco soñemos en convertir a Notre-Dame en un cobertizo de aeroplanos, ni a las divinas flechas de Amiens en oficinas de telégrafo. Precisamente, el encanto de París reside con frecuencia en el contraste de afán febril y calma rústica. No muy lejos de los alucinados bulevares, languidecen en soledad y silencio algunos rincones de Montmartre; tras el juvenil y alocado Saint-Michel, calles en ruina esparcen fragancia de geranio y paz agreste. (MM 30: X-1913, 566)

A París, el cubisme va patir una gran hostilitat que es va manifestar en una campanya orquestrada des dels mitjans de comunicació dominants, en què els crítics més conservadors expressaven un rebuig aferrissat contra el cosmopolitisme i l'internacionalisme en què es barrejava el discurs nacionalista i xenòfob que va recaure en els organitzadors d'aquests salons amb l'acusació de permetre la participació d'un nombre considerable d'artistes estrangers. Tot l'argumentari se sustentava en el fet que més d'un terç dels artistes que participaven en les diferents exhibicions (cubistes, fauvistes i futuristes) eren forans –només calia pensar en Picasso o Gris–, com molts membres dels respectius jurats, atacs que també van recaure sobre les galeries i els centres d'art privats que acolliren diverses mostres avantguardistes, sobretot, expressionistes i futuristes (YOEUX-PRUNEL, 2015: 145-182). L'apel·lació al fet nacional s'emmarcava també en el context polític de preguerra que vivia França i que, sota la presidència de Raymond Poincaré el 1913, va impulsar una embranzida nacionalista i antialemanya que s'arrossegava des del temps de l'*affaire* Dreyfus, un dels gran escàndols judicials i mediàtics més aclaparadors del final de segle que es perllongà fins l'any 1906, quan Alfred Dreyfus va aconseguir la seva reparació. Aquell procés judicial havia provocat una bipolarització en els polítics i en la intel·lectualitat francesa, que aleshores es debatien entre els *dreyfusards*, entre els quals se situen Zola, Clemenceau, Jaurès, Péguy i Anatole France, i els *antidreyfusards*, encapçalats per Maurice Barrès i Charles Maurras (SILVER, 1991:11). Amb tot, Ulrico Brendel [Pérez-

Jorba] manifesta una clara adhessió als corrents crítics francesos més propers per combatre la irrupció dels nous llenguatges estètics:

Me preocupa seriamente ante esa orgía de modalidades técnicas a que se dan los artistas de nuevo cuño, enemigos de observar la disciplina en el estudio que fué la mayor gloria de Leonardo da Vinci. La degradación del carácter de la nacionalidad francesa, carácter que se había significado, hasta aquí en las artes, por su harmónico idealismo, por un ático sentido alado, por la delicadeza de su buen gusto, en fin. ¿Tienen derecho los artistas de un país a ir en contra del espíritu de su raza, deben anonadarlo bajo el influjo de la universalidad, del internacionalismo, de lo puramente humano? Yo no lo creo, convencido más bien como estoy que lo particular ha de servir de sustentáculo, para darle vida, a lo general. En cambio, las actuales tendencias riñen abiertamente, no sólo contra la tradición, riñen también contra la idiosincrasia propia, así individual como colectiva. Sus manifestaciones son absolutamente anti-francesas, y es de sentir, pues no apartándose enteramente del camino trazado por los antecesores, podríase llegar a un maravilloso rejuvenecimiento, al reflorcer del espíritu francés. [...] Yo soy de opinión que, si Francia ha de salir de su actual decadencia artística, lo logrará, sólo lo logrará retornando al culto del espíritu de su raza. Hay inmensamente por hacer en ese sentido, diría yo a los jóvenes franceses, si mi voz tuviera bastante autoridad para ser oída y mi consejo atendido. (MM 33, 1914:215)

En el reclam de Pérez-Jorba a la «raça» sembla que s'acosti a una visió etnocèntrica inspirada en els plantejaments d'Arthur de Gobineau i que, més tard, reprendran Maurice Barrès i Charles Maurras.⁹⁸ Quan Pérez-Jorba dona consells a la joventut francesa en plantejar el tema de la raça, no ho fa des del nacionalisme polític d'Action Française, moviment monàrquic i catòlic fundat el 1898 que defensava l'antisemitisme. Des de la perspectiva francesa, en el cas de Pérez-Jorba, les seves afirmacions s'arreglaren en un debat que va molt més enllà dels principis polítics i, estrictament

⁹⁸ No hem localitzat cap text de Pérez-Jorba, en què reivindicui explícitament les teories maurrasianes des d'un vessant ideològic ni estètic.

ideològics, del moviment maurrasià que teoritzà i instrumentalitzà el retorn al classicisme formulat per l'École Romaine a finals del XIX, en proclamar la defensa de «l'anima llatina», enfront «del pessimisme, l'obscuritat i la malenconia pròpies del romanticisme».⁹⁹ Ulrico Brendel [Pérez-Jorba] percep que el món de l'art patia una gran crisi, que l'herència de l'impressionisme estava esgotada i que calia un esguard al passat per iniciar un camí vers la concreció d'un art que tragués França de «*su actual decadència artística*», un dels cavalls de batalla del Pérez-Jorba modernista. El terme «raça» fou molt emprat tant per la crítica modernista com pels romanistes; uns parlaven des de l'evolucionisme d'arrels positivistes empeltat del vitalisme nietzschian, els altres de substantivar la tradició grecolatina.

La diferència, però, entre els uns i els altres era la concreció política dels segons. Dit i fet, el mot s'emprava com a sinònim de «tradició»¹⁰⁰ o «esperit». Tot i que en les seves cròniques l'ús d'aquesta paraula dona lloc a equívocs, no es creu que s'hagin d'interpretar sota el prisma estrictament ideològic, ja que es cauria en el parany perillós del supremacisme i la xenòfobia que a França s'havia consolidat per part de la crítica més polititzada des de l'exposició de les primeres obres fauvistas de Matisse, Derain o de De Vlaminck, acusats de practicar una estètica importada d'arrels germàniques com era l'expressionisme. En els temps de la seva militància modernista, Pérez-Jorba havia llegit D'Annunzio a *Catalònia* com a exemple dels valors de la «raça llatina» i Verhaeren com a representant de su «raça» en contraposició del simbolisme decadent, havia estat un dels defensors de Zola,¹⁰¹ la qual cosa el situava en el bàndol dels *dreyfusards*, i des del 1910 havia assolit el viratge d'*El Poble Català* cap a una estètica classicitzant que va plasmar, fins i tot, en algunes composicions del seu primer recull

⁹⁹ Sobre el naixement d'aquesta escola francesa i la seva incidència en les lletres catalanes, en concret, en el Noucentisme, vegeu Jaume VALLCORBA (1994): *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona: Quaderns Crema; la cita adduïda correspon a la p. 18.

¹⁰⁰ Un modernista com Pompeu Gener, molt influït per les idees de Taine, va fer ús del terme en la seva producció crítica de finals de segle, que també reproduceix dins la mateixa revista. Vegeu Pompeu GENER: «Ignacio Zuloaga», *Mundial Magazine* 15, París, 15 de junio de 1912, 216-223, en què el pintor basc se'ns presenta com «*un genio evocador de la etnia castellana*».

¹⁰¹ Sobre la recuperació d'Émile Zola, vegeu Alexandre CORTADA: «Paris. D'Emili Zola», *Catalònia* 4, 1a sèrie, 10-IV-1898, 57 i ss.; Joan PÉREZ-JORBA: «Bibliografia. M. Leblond: Emile Zola devant les jeunes», *Catalònia* 12-13, 1a sèrie, 15/31-VIII-1898, 208-211.

Poemes (1913). Des del punt de vista ideològic, cal recordar que l'any 1903 havia ingressat a la maçoneria, un *lobby de poder* condemnat pel mateix Charles Maurras i el moviment d'Action Française, que exercí una clara influència en la ideologia orsià basada en el «concentrisme cultural» (VALLCORBA, 1994: 63; Xavier PLA, 2012). Una possible temptació d'assimilació vers el pensament d'Ors restaria invalidada, ja que simultàniament a les cròniques de *Mundial Magazine* i del diari republicà, Pérez-Jorba publicà una ressenya sobre *La Ben Plantada* (1912), en què qüestionava l'apropiació i la monopolització ideològica de la catalanitat que d'Ors imprimeix al personatge de la Teresa com a símbol de la «raça catalana».¹⁰² El discurs de Pérez-Jorba s'acosta més a una concepció regeneracionista, en què la «relació causal medi-raça es veu com un tot orgànic a partir de la transferència del món material cap al món espiritual» (MARFANY, 1980: 21); més proper a Maragall, que percep el classicisme com un estímul per «endinsar-se en la realitat», com a afirmació «d'una personalitat del poble» en el marc del programa regeneracionista de base liberal (MURGADES, 2008 9-18). En cap cas, les seves cròniques parlen de superioritat racial, més aviat l'ús del terme és un recurs inherent a la crítica discursiva –organicista– de l'època que denunciava el conreu d'una pintura basada en l'abstracció, en el principi no imitatiu, en què el món exterior havia deixat de ser la principal font d'inspiració, tot un conjunt d'elements que fins aleshores havien forjat una estètica construïda sobre les bases de l'elegància, la mesura, l'harmonia i l'equilibri, trets que ell identificava com a «instància legitimadora» (MURGADES, 2003: 18) de la tradició clàssica francesa.

Davant de l'allau d'improperis llançats contra les edicions dels salons internacionals parisencs, el Salon des Indépendents del 1912 i, en concret, la sala 41, van agrupar per

¹⁰² Joan PÉREZ-JORBA: «No trobeu originalitat, per exemple, en la dèria seva de posar la política tant sota el mantell de la raça al costat de l'estètica? Per a un home com ell, qui, ans que en protesti creu en lo transcendental del moment i que dels moments en fa una llei sàvia de continuació, és això una subtileza augusta d'un caient platonicià. Sobretot si ens preguntem: ¿Quina raça? I si redemaneu ¿Quina estètica? Àdhuc sorprèn i és significativa la teoria seva de la mesurabilitat, asensuabilitat de *La Ben Plantada*, que es dona entenent. Però ¿resulta científic? Tal s'hauria de pensar de qui ama el conreu de les ciències per a una major superiorització de si mateix. ¿Lo natural és científic? ¿La cultura porta gèrmens de la consciència empírica amb què es basteix l'univers? Més d'un lector tindrà en els llavis una interrogació d'aquesta mena, sense contestar-hi, per temensa d'obtenir una confusa resposta potser», *El Poble Català*, 12-IV-1912. En aquesta ressenya manifesta un desconeixement de la *glosa* d'Ors: «En la inauguració d'un monument» (*LVC*, 13-XI-1910), en què l'escriptor fa un al·legat contra el terme «raça» entès en sentit científic (VALLCORBA, 1994: 63).

primera vegada els «cubistes francesos» a l'empara d'un sentiment nacional i a la recerca d'un reconeixement públic i social que deixés de banda les acusacions de practicar un art allunyat de la tradició francesa i d'inspirar-se en la germànica, sobretot, associada al Romanticisme. Els cubistes plantejaven l'aplicació d'un nou ordre estètic, d'un nou classicisme, a partir d'una tradició que no té com a referent l'ordre conceptual renaixentista, sinó que dins mateix del moviment cubista la tradició es llegeix des de diferents prismes, mentre Gleizes prenia la tradició de l'art gòtic, Apollinaire i Dermée defensaven un apropament a l'art mediterrani prehel·lenista (VALLCORBA, 1986: 61) i així ho exemplifiquen obres com *Ville de Paris* (1912) de Delaunay, *La cathédrale de Chartres* (1912) de Gleizes o *Cathédrale de Rouen* (1912) de Pierre Dumont, inspirades en la tradició gòtica i en l'edat mitjana francesa. La crònica de Pérez-Jorba no capgira la seva opinió i ho fa «desde el corazón», és a dir, a partir d'una visió que rau en l'emoció i, sobretot, en la creença ferma que el món natural és la font primària de la bellesa:

Nos encontramos ahora en plena invasión de cubistas, futuristas, estructuralistas, equilibristas, primitivistas y ondulistat, con obras que no representan, por atentamente que se las mire, ningún esfuerzo inteligente o una nueva modalidad de belleza, con esencia de belleza.

Los cubistas creen fijar la noción del espacio como cosa hecha, dándose la ocurrencia de que el artista imagine pintarlo «junto con los cuerpos sólidos, líquidos y gaseosos que contiene». En absoluto, es imposible llegar a ninguna producción digna de ser tenida en cuenta, con un arte como éste que solo es pura y arbitraria abstracción. Hace este arte del intelectualismo una planta de invernáculo y prescinde, en su culto absoluto de toda vestidura placentera y de toda bella sensación. El ritmo substituye a la cosa, del mismo modo que la mecánica suprime la vida. No es que se preocupen de la esencia espiritual, ni aun de la esencia biológica de los seres, sino de los materiales (!) de que están formados. En teoría y en la práctica es la más grande revolución que se haya intentado; pero, a reserva de lo que el porvenir nos reserve, se queda por ahora en una revolución de carnaval organizada por payasos del

intelectualismo.¹⁰³

Els seus textos deixen al descobert una lectura esbiaixada de l'aparell teòric del moviment cubista fixat en el volum *Du cubisme* (1912) per Gleizes i Metzinger. Pérez-Jorba no assimila la tensió dialèctica que es produïx dins del cubisme entre la tradició representacional (percepció volumètrica de la realitat, perspectiva, relació entre la síntesi i l'anàlisi de la captació visual i intel·lectual dels objectes) i la descomposició. Fa una lectura global del moviment sense aprofundir, ni tan sols distingeix en les diferents etapes del cubisme com poden ser el cubisme anàlitic, el sintètic o l'òrfic, com tampoc en l'anàlisi d'obres concretes de manera individualitzada, tant se val un quadre de Picasso, Braque, Gris o Delaunay. En la mateixa línia es mourà a l'hora de referenciar l'edició del «Salón de Otoño» celebrat el novembre d'aquell any:

El crítico estima sobradamente infantil ese conato, no de estructuralismo, más bien de anti-estructuralismo desde el momento que resuelve en abstracción lo concreto y destruye las formas. No le vale la excusa pretendida de un arte geométrico, si es el tal entendido al revés, por su efecto de descomposición más que composición.¹⁰⁴ (*MM* 19, 1912:623)

És evident que no creu en una concepció de l'art basada exclusivament en la forma, en l'objectivisme ni en l'abstracció. Mentre Apollinaire afirma en l'epígraf IV de les *Méditations* que «les jeunes peintres nous offrent des œuvres plus cérébrales que sensuelles»,¹⁰⁵ Ulrico Brendel [Pérez-Jorba] retreu a la nova pintura l'ús d'una tècnica

¹⁰³ Ulrico BRENDEL: «El Salon de los Independientes», *Mundial Magazine* 13, París, mayo de 1912, 50-53. Aquestes valoracions coincideixen amb el debat que s'inicia sobre el cubisme pictòric a *La Publicidad* entre octubre de 1911 al desembre de 1912 i, sobretot, als articles del crític Feliu Elies (Joan Sacs) a la *Revista Nova*, entre juny y setembre de 1916, conjunt d'articles que donaran pas al volum *La pintura francesa moderna fins al cubisme*, Barcelona: Publicacions de La Revista, 1917, amb pròleg de Joaquim Folguera.

¹⁰⁴ L'any 1922 ens ofería una defensa radical de l'estructuralisme en lloar la pintura de Josep de Togores, J. PÉREZ-JORBA: «La pintura considerada como estructuración», *La Publicitat*, 17-II-1922.

¹⁰⁵ Guillaume APOLLINAIRE (1991): «Méditations esthétiques. Les peintres cubistes», dins *Œuvres en prose complètes*, vol. II, 12. Textes établis, présentés et annotés par Pierre CAIZERGUES et Michel DECAUDIN, París: Gallimard.

allunyada de la perspectiva central que concep una visió unificada, mentre que el cubisme entenia que el fet artístic i la realitat plàstica s'havien de construir a partir de la forma, l'estructura, el color, la composició i la conceptualització espacial com establia Apollinaire:

Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création. En représentant la réalité-conçue ou la réalité-crée, le peintre peut donner l'apparence de trois dimensions, peut en quelque sorte cubiquer. (*Id.*, 16).

En el text sobre el *Salon d'Automne* de 1914, la darrera edició que es va celebrar abans de l'esclat de la guerra, els arguments són repetitius i sustentats en l'essencialitat de la natura tan qüestionada pels cubistes que «consideren que el món natural no conté cap cosa bella en ella mateixa sense la intervenció humana» (VALLCORBA, 1985-1986: 24-25). En canvi, Pérez-Jorba sosté: «En verdad puede decirse que el arte es la representación de la naturaleza por medio del espejo que el hombre lleva en su espíritu» (*MM* 19, 19-XI-1912:623) i així ho canalitza en un article monogràfic dedicat al pintor i decorador Manzana-Pissarro (1871 - 1961)¹⁰⁶ amb el desplegament d'una prosa d'artifici farcida de «l'artilleria» impresionista:

Otro aspecto digno de ser celebrado entre las diversas producciones de este artista nótase en la pintura a la aguada, que ha ejecutado con deliciosa delicadeza. En ella, sobre fondos de floresta verdeante y a orillas de un río, río que es, sin duda, el Sena de nuestros amores, nos ofrece desnudos de mujer con serena armonía de dibujo. La carnación sonrosada vibra al beso del aire y del sol, por manera que la contemplación de aquellos desnudos haga la mirada como las más bellas flores, que allí, en verdad, el cuerpo florece con la fluidez de un poema de música exquisita. (*MM* 28, VIII-1913, 121)

¹⁰⁶ Arnaldo de VILLANUEVA: «Un renovador del arte decorativo», *Mundial Magazine* 28, París, agosto de 1913, 391. Article dedicat al pintor i decorador impresionista Georges Manzana-Pissarro (1871 - 1961), fill de Camille Pissarro. És un dels pintors fixos al *Salon des Indépendants* i l'encarregat de la secció de les arts decoratives del *Salon d'Automne*. Pérez-Jorba li dedicà el poema «Lances de mon amour», inclòs a *Poemes* (1913: 121).

El seu convenciment sobre la decadència artística que pateix França també el porta a censurar el conjunt d'obres exposades als salons oficials de París, en aquest cas quan es refereix a l'edició del 1913: «El actual salón de la Sociedad Nacional prueba hasta la evidencia que son muchos los que hacen profesión de artistas sin ser artistas. La más grande, la más doliente penuria domina entre ellos, a tal punto que esa penuria se antoja una señal de los tiempos» (MM 14, VI-1913:118). Abans d'analitzar les obres exposades ens ofereix una llarga introducció en la qual intenta d'encabir des d'una perspectiva més sociològica que estètica el perquè de la seva percepció sobre la decadència artística que pateix França:

Cuanto más va extendiéndose la influencia de la democracia, más raro se hace el buen gusto; cuanto más la riqueza tórnase asequible a las diversas clases sociales, más distante de nosotros se hace el arte. Pocos, poquísimos son los que le rinden el desinteresado culto que antes se le rendía; los más abandonan todo esfuerzo perseverante que les lleve a su conquista, atraídos por un ideal más positivo: el oro, cuya conquista resulta hoy más fácil de lograr que en otras épocas, lo que explica el incremento universal del contingente de advenedizos, para quienes, en general, en elevado sentido, el embellecimiento de la vida es letra muerta. Da grima ver cuan desdichadamente adornado está el interior de las casas de ciertos potentados, cuya cuantiosa fortuna no condice realmente con su ausencia de cultura. ¡Tremendo contraste! (*id.*, 118).

Pérez-Jorba creu que l'art pateix un procés de mercantilització que el fa incompatible amb l'harmonització i la contemplació de la bellesa, d'aquí l'ús de la paraula «democràcia»,¹⁰⁷ no entesa com un sistema polític, sinó econòmic, en què el món de l'art s'ha rendit a les regles del mercat dominades pels espais privats com les galeries i els *marchands*. El paper d'aquests darrers fou molt rellevant per a la consolidació del cubisme que havia obtingut una gran acceptació i un reconeixement públic que es veié reforçat pels escàndols i pel rebuig de la crítica que van tenir l'efecte contrari a

¹⁰⁷ Aquest fou un debat que també penetrà en la intel·lectualitat catalana arran de la penetració de les idees de Maurras, vegeu Alexandre PLANA: «De la Unió de la Democràcia amb les Arts», *El Poble Català*, Barcelona, 12-I-1911, dins Iolanda PELEGRÍ (ed.) (1976): *Els valors del nostre Renaixement*, Barcelona: Edicions 62, 26-30.

l'esperat, la qual cosa va afavorir la seva implantació.

Altrament el terme democràcia també apunta al desenvolupament i les transformacions estructurals de la societat «moderna». Amb l'ús del terme «anarquia» –tampoc en l'accepció política–, vol significar que, si bé el desordre romàntic estava esgotat, l'artista havia perdut tota llibertat creadora d'adequar la realitat representada (així es creu que cal entendre el mot «empirisme») i l'art la seva autonomia; el camí per reelaborar l'ordre clàssic no podia prendre com a referència el triomf de la intel·lectualització del procés creatiu:

Cesaron los tiempos del anarquismo artístico, del libre albedrío artístico, para dar el triunfo al orden por medio de la síntesis, a lo equilibrado a lo asequible, concillando lo objetivo con lo subjetivo, para mayor gloria de un renacimiento clásico al alcance de todos. Las disonancias y las deformaciones, si no han desaparecido del todo, se practican de una manera más cuerda, para solaz de las inteligencias cortas. Como la reflexión es tenida por más culta que el empirismo, se la deja libre, y aun contra natura, para variar las líneas y las masas a su antojo, premeditando el ritmo; y esas lecciones, no obstante su noble propósito, han llevado a la aberración del cubismo, entre ciertas cofradías de ladinos y de incautos. (MM 26, VI-1913: 215)

La proposta de Pérez-Jorba com a model de contemplació de «santa» bellesa és el museu, un espai heretat de tradició clàssica grega que es va consolidar en el Renaixement i, sobretot, amb la Revolució Francesa. Pérez-Jorba ens convida a visitar-lo, però, no un de qualsevol, sinó el d'aquelles institucions que vetllen per resguardar les obres d'art que conformen «*el arte de otros tiempos*», és a dir, aquelles obres que es preserven des d'un cànon jeràrquic institucional:

Penetrad en un museo cualquiera de arte de otros tiempos, y os sentís transportados al punto por una impresión de belleza, de grandeza humana. Visitad, en cambio, la más flamante de las exposiciones contemporáneas, en París mismo, privilegiado centro de arte, y os quedáis anonadados bajo una

sensación de vacuidad espantosa, de lamentable decadencia. (MM 26, VI-1913: 215)

En la seva visita al Saló de la Societat Nacional, en contraposició a totes aquestes afirmacions, el seu esguard es detindrà en la contemplació del quadre *L'improvisateur* de Gabriel Roby,¹⁰⁸ una obra que plasma la recuperació del *bertsolaritza*, tradició basca de la poesia oral que es remunta al segle XV; «l'improvisador» (*bertsolari*), normalment d'origen pagès i il·lustrat, practicava un exercici «mental» i alhora espontani que consistia en la construcció d'un poema a fi de recitar-lo sobre un tema prèviament desconegut suggerit per un jurat. Des d'una òptica nacional, la recuperació d'aquesta «tradició del poble» és, per a Pérez-Jorba, l'epítom d'un ànima col·lectiva; des d'una perspectiva estètica, l'ús del terme «primitivisme» no al·ludeix al corrent estètic sorgit a finals del segle XIX que inspirà Gauguin i els seus paisatge polinèsics, els fauistes i les troballes africanes i el mateix Picasso, que van veure en l'art primitiu un suport per trencar amb l'ordenació de la forma renaixentista, sinó que Pérez-Jorba fa el camí contrari:

Gabriel Roby en «L'improvisateur», obra que denota un notable esfuerzo de composición, indica cómo entiende la ordenación de las figuras, para que éstas produzcan el efecto de equilibrio que place a los ojos; y acusa, además, una fuerte influencia de la pintura española, no solo de la clásica, sino de la que, bajo la bandera de ésta, busca nuevos derroteros para el arte, sin apartarse del tiempo; tendencia que se precisa en las preocupaciones, no de realismo, no de naturalismo, sino del carácter étnico de la raza; y de ahí que a Roby le sedujera el tema que representan sus personajes vascos. Por lo demás, yo veo en ese culto a la raza como una derivación del naturalismo hacia el simbolismo, lograda por el tamiz que lleva lo primitivo a lo clásico. (MM 26, VI-1913:120)

Els cubistes en cap cas negaven la tradició clàssica, sinó que plantejaven l'aplicació d'un nou ordre estètic, d'un nou classicisme, a partir d'una tradició no inspirada en

¹⁰⁸ Gabriel ROBY (Baiona 1878 - París 1917). Pintor francès. Té una gran col·lecció dedicada al paisatge basc. Es va formar a l'École des Beaux Arts de París. Va ser membre del Cercle d'Études Euskariens de Baiona. Va morir al front d'Alsàcia durant la Primera Guerra Mundial. L'obra esmentada és actualment al Musée Basque de Baiona.

l'ordre conceptual renaixentista italià ni en els models grecolatins, sinó que dins mateix del moviment cubista la tradició es llegia des de diferents prismes: mentre Gleizes prenia la tradició de l'art gòtic, Apollinaire i Dermée teoritzaven sobre «l'art mediterrani prehel·lenista» (VALLCORBA, 1986: 61).

El Pérez-Jorba crític d'art va tenir una certa projecció a Catalunya a través d'*El Poble Català*, que va acollir els articles «Els artistes espanyols a París» (15-VI-1913), «Ismael Smith i Jean Serrière» (21-XII-1913), reelaborats d'algunes de les cròniques del magazín parisenc, i la crònica de l'edició de l'any 1914 d'«El Saló dels Independents» (3-IV-1914). A la lloança dels jardins de Rusiñol, s'uneixen les exaltacions de l'obra de Laureà Barrau, de qui destaca la «llum mediterrània, casi grega». En el tercer article sobre l'edició del saló parisenc, segueix la crítica aferrissada contra el cubisme enfocada cap a l'escultura representada per les obres *Danseuse du Médrano*. (*Médrano II*), d'Alexander Archipenko, i *Tête*, del romanès Josep Csaky:

Podria dir-se sense pruija de paradoxa que tota la pobricalla de l'art es dona cita en aquesta exposició, tant es la paupertat estètica que s'hi manifesta. Un esperit sensible i dotat de bon gust corre el perill d'heure un cobriment de cor davant aqueix abarnegament, que va foll descendint pels graons d'una espaventable ximpleria, com més va. Car, en fi de comptes, es tracta d'oferir les lletgeses de la natura amb una sistemàtica estultícia als nostres ulls. Com ha estat possible arribar a tanta perversió i a tanta degradació en una època de refinament com la d'ara?

Les teories del cubisme, aplicades a l'escultura, han dut a certs estatuaris al conreu del ninot; ja no hi ha llei de volums; el sentit de les masses s'és perdut en l'albir. Sols, a voltes, es dona expressió de refinada psicologia a una estàtua de conjunt caricaturesc; i la caricatura, en els cubistes, no's revela quasi mai amb el seny de dignitat que ensenyava En Breadsley, malalt i tot de literatura baudelairiana com estava, per culpa de l'influència nefasta de l'Oscar Wilde. Es grollera i barroera. Els artistes inclinats a aqueixa tendència fan l'efecte d'homes desvinguts infants, d'homes que, sense norma, treballen com infants. Llurs obres no insinuen cap esforç de l'intel·ligència ni cap manifestació de la

sensibilitat. L'idealisme queda repel·lit per una concepció baixa del sensualisme; que no és amable, sinó groller; que no orna la vida ans l'ensombreix. [...] Art repulsiu. Lo cantellut trenca la claror d'una manera tant violenta que fereix la mirada, perduda entre ombres que dancen una folla dança. (*EPC*, 3-IV-1914)

En canvi, aplaudeix el classicisme mediterrani de l'escultura *Crepuscle*, de Josep Clarà, un dels artistes més preuat del Nou-cents català, inclòs a l'*Almanach dels Noucentistes* (1911) i al volum *Arte & Artistas* (1912) de J. M. Junoy com a exemple de l'escultura basada en la raó, l'harmonia i la proporció. Davant aquesta obra, observa:

Una dona jove es troba mig ajaguda i se sosté en ambdues mans, per darrera el bust aixecat delicadament. Ostenta una hermosa testa de dolç emmollat i tradueix una noble emoció, com de deessa. El marbre, apart, d'una blancura de cigne. Clarà, al meu entendre, ha pugnand de temps per hel·lenitzar el sentiment modern, ho logra, en realitat. S'observa en la seva manera com la constant preocupació de la llum i de l'armonia. Llum i harmonia! El seu emmotllat, en mig d'un vigor inquebrantable, acusa una delicadesa de contorns que dolcifica suavament les mases, harmonitza els volums, fins arribar, de vegades, a una idea d'equilibri de les parts amb el tot. El pensament es fa art per via d'una reflexiva inspiració. S'endinsa, endevina sense enfollonir-se i arriba a un estat de gràcia artística com el que aconseguien els grecs casi sempre en la noblesa del seu pensament, en lo diví del seu sentir. (*EPC*, 15-VI-1913)

Des de la perspectiva catalana, semblaria que amb aquesta reivindicació del classicisme Pérez-Jorba s'apropa a Junoy, però, de fet, la seva actitud quant a la valoració del cubisme és ben lluny de l'«apologeta del cubisme» (VALLCORBA, 1984:xli-xcvii), que de seguida va entendre que la concepció d'estructura del moviment cubista era una actitud classicista fins al punt d'escriure l'estudi «De Paul Cézanne a los “cubistes”», inclòs en el seu primer llibre sobre art *Arte & Artistas* (1912); tampoc no s'aproxima a Eugeni d'Ors, que modelà el cubisme als preceptes del Noucentisme amb un desplegament teòric considerable, en què justifica l'art cubista no com a trencament, sinó com a exemple d'estructura, ordre i mesura, sobretot arran de «L'Exposició d'art

cubista» celebrada la primavera del 1912 a les Galeries Dalmau. Segons Murgades (1997: 33-63), la *glosa* «Poc a poc, poc a poc» d'Ors s'adreça a la reivindicació del cubisme en el marc de les arts plàstiques i posa de relleu que els fonaments estètics del moviment responen «a una reacció intel·lectualista i a la tradició en què s'enquadra, d'antuvi pitagòrica, que fou després grecollatina, que és francesa avui» (LVC, 27-IV-1912); en efecte, Eugeni d'Ors planteja la visió del cubisme com un classicisme geomètric, en què la realitat essencial se'ns ofereix molt nítida, sense cap element anecdòtic.

Aquesta faceta desconeguda de Pérez-Jorba com a crític d'art durant el període estudiat desdibuixa la idea preconcebuda que es pot tenir d'un intel·lectual com Pérez-Jorba, que, en totes aquestes cròniques, es distancia del novoclassicisme o del nou classicisme que basteix el discurs teòric del cubisme. Caldrà esperar uns quants anys perquè canviï aquest rebuig al cubisme. No obstant això, en tot el conjunt d'aquests textos anticubistes, Pérez-Jorba presenta en la seva recepció crítica i en la vindicació del classicisme un discurs molt ambivalent que el lliga a una concepció acadèmica, però força vegades defensada amb uns judicis empeltats del vitalisme de Nietzsche quan s'interroga en aquest termes: «¿Carecerán, pues, nuestros pintores, escultores y arquitectos, de bríos, de sangre, de fuego, de empuje y de energía?». O quan introdueix un valor associat al Romanticisme com el del «geni» o «genialitat»: «Para el arte no hay peor calamidad que la pretensión de los ineptos en parecer genios». Força vegades es barregen apreciacions estètiques amb qualificatius de tipus moral i ètic que incideixen en el descrèdit dels artistes de nova fornada, als quals considera «embadurnadores de lienzos y malhechores del cincel» i, fins i tot, es vanaglorieja de la seva absència en els salons oficials perquè això alleugereix «la mirada del espíritu».

En tot el seu discurs, els referents són Leonardo com a autoritat d'una tradició que hipotèticament caldria revisar per sortir de la «decadència» i donar pas a una «nova *Renaissance*», un camí que ja havia empès el cubisme amb un aparell teòric molt més programàtic, mentre que, en el cas de Pérez-Jorba, tot aquest conjunt és molt més restringit amb l'adequació d'un discurs selectiu per a un públic concret que es mou

en el camp cultural hispanomericà que frisa encara per concretar una tradició col·lectiva de les joves nacions americanes. Durant els anys que va escriure a *Mundial Magazine*, des del 1911 al 1914, no es pot defugir d'assenyalar que les seves cròniques anticubistes pateixen d'una certa contaminació que, possiblement, prové dels seus «tractats» d'art sobre els grans mestres de la pintura espanyola, que, sens dubte, haurien estat del tot òptims per valorar el seu viratge estètic cap al classicisme, per veure quina era la seva elecció clàssica dels grans pintors francesos mai no referenciats en cap del seus escrits proselitistes anticubistes. Altrament l'ús del terme «clàssic» sovint és emprat en la seva accepció més convencional —a banda de la prosa retòrica desplegada—, és a dir, com a model d'una perfecció preexistent, d'altres com a sinònim de tradició, des d'una lectura del passat cap el present. Sovint cau en el parany d'emprar una terminologia més propera, en l'accepció literal, a sistemes polítics que a sistematitzacions estètiques, com en les seves al·lusions a «democràcia» i «anarquia», per exemple, una tria lèxica que arrossega des dels temps de joventut, però que no s'hauria d'identificar amb una conceptualització política de la qual ell mateix es distancia i fins i tot s'autojustifica: «cuando se toma la pintura con la debida seriedad y conciencia, esto es, en sí, y como belleza, no cabe el dictador ni de conservador ni de revolucionario. Son etiquetas que condicen solamente a los personajes políticos, a los ciudadanos políticos. En cuestiones de arte solo hay que preocuparse de arte» (*MM* 13, VI-1912: 49).

Després de quinze anys de residir a París, el rellotge començava a marcar un compromís amb la història, lluny restarà «madonna bellesa». El 2 d'agost, França va declarar la guerra a Alemanya. La Primera Guerra Mundial va marcar el punt de mira de tota una generació, també el de Pérez-Jorba. Tot just esclatà la guerra, el 17 d'octubre de 1914 s'adreça per carta a Joan Alcover amb el regust del *flâneur* que maldava encara per refermar aquell París epicentre de l'art i les lletres:

Vaig sortir per Barcelona a cercar la meva dona i els nens. Els tenia allí d'ençà d'últims d'agost, quan hi va haver el perill que París fos atacat pels alemanys. El retorn dels meus respon a la desaparició d'aqueix perill. París, fins i tot sense el moviment de gentada i de vehicles d'abans, no ha perdut el seu caràcter joliu de

ciutat fina. No hi ha atraccions de cap mena, ni gaires cafès oberts, ni vida mundana, ni exposicions d'art. Amb tot, París viu d'aqueixa vida dolça de què feia esment.

6. INTERLUDI TRÀGIC: LES ALES ROGES DE LA GUERRA

«Le Nord»
I déchaîne le vent qui mort
Ce n'est qu'un peu de terre avec sa
mer au bord
Et le déroulement de sa dune inféconde.

VERHAEREN

La Primera Guerra Mundial fou un dels esdeveniments més sagnants del segle XX que va trasbalsar la pau de les societats occidentals i va dibuixar un nou ordre mundial. El recorregut periodístic de Pérez-Jorba durant els anys de la Gran Guerra opera sota dues coordenades: d'una banda, la seva condició de resident a França, el seu país d'adopció immers de ple en el conflicte, i, de l'altra, els seus lligams amb una Catalunya que com a membre d'Espanya, es manté neutral davant el drama europeu. Aquest darrer factor va suposar un sotrac en la intel·lectualitat catalana, que es va veure fragmentada entre diverses posicions ideològiques i restà dividida entre aliadòfils, germanòfils i neutralistes que es retroalimentaven, com evidencia l'ampli espectre bibliogràfic que el tema ha generat tant des del punt de vista historicopolític¹⁰⁹ com en el cultural;¹¹⁰ des d'una

¹⁰⁹ Eugeni CORTADE (1969): *Catalunya i la Gran Guerra*, Barcelona: Rafael Dalmau Editor [Episodis de la Història]; Fernando DÍAZ-PLAJA (1973): «Cataluña ante la guerra», dins *Francófilos y germanófilos. Los españoles en la guerra europea*, Barcelona: Dopesa, 75-89; José Carlos MAINER (1987): «Aliadófilos y germanófilos (1914-1918)», dins *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra, 145-147; David MARTÍNEZ FIOI (1988): *El catalanisme i la Gran Guerra (1914-1918). Antologia*, Barcelona: Edicions de La Magrana, V-XXXVI; Enric JARDÍ (1967): *Eugeni d'Ors*, Barcelona: Edicions Aymà, 152-154 [Barcelona: Quaderns Crema, 1990²]; David MARTÍNEZ-FIOI (1991): *Els «Voluntaris Catalans» a la Gran Guerra (1914-1918)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Josep TERMES (1999): «Catalunya durant la guerra europea. Aliadófils i germanòfils», dins *Història de Catalunya. De la revolució de setembre a la fi de la guerra civil 1868-1939*, Barcelona: Edicions 62, vol. VI, 269-272; Joan ESCULIES i David MARTÍNEZ FIOI (2014): *12.000! Els catalans a la Primera Guerra Mundial*, Barcelona, Ara Llibres.

¹¹⁰ La commemoració del centenari tant de l'inici de la guerra com del seu acabament va generar un gruix d'activitats i de bibliografia de nova fornada que incideix, sobretot, en el camp de la cultura. Per exemple, l'exposició «Flames a la frontera. Catalunya i la Gran Guerra», que acollí el Museu d'Història de Catalunya entre juny i novembre del 2018 per commemorar la fi de la guerra, ens va descobrir la tasca d'Àngela Graupera, primera corresponsal de guerra catalana a *Las Noticias*. El catàleg té estudis de Jordi Casassas, Joan Esculies, Maximiliano Fuentes, Eduardo González Calleja, Carolina García Sanz, Miguel Martorell Linares, David Martínez Fiol, Francesc Montero, Xosé M. Núñez Seixas, Judit Pujol, Xavier Pla, August Rafanell, Gregor Siles i Enric Ucelay-Da Cal. L'exposició «Barcelona, zona neutral 1914-1918», comissariada per Fèlix Fanés i Joan M. Minguet, celebrada a la Fundació Miró entre el 25 d'octubre

perspectiva o altra totes les investigacions convergeixen en el fet que, malgrat la neutralitat d'Espanya, a Catalunya, el conflicte bèl·lic tingué una gran repercussió en les estructures socials, polítiques i econòmiques que incidiren en el replantejament d'uns anhels autonomistes i en la construcció d'una cultura nacional d'abast transnacional (MURGADES, 1984:74-79; RODÉS, UCELAY DA CAL, 1984:62-72).

Com assenyala Xavier Pla (2018: 35-39), un dels factors més destacables fou la transformació experimentada en els mitjans de comunicació, cobejosos d'acomplir la demanda d'un públic que volia defugir de la informació d'agència o telegràfica. Els diaris van començar «una batalla per les notícies» que va donar lloc al naixement d'una nova figura en el món del periodisme: el corresponal de guerra, que sovint va recaure en els homes de lletres que durant els anys de la guerra van fer de la crònica el seu ofici.

Tanmateix els mitjans de comunicació van obrir les seves capçaleres a la participació de signatures estrangeres de prestigi, la qual cosa va fomentar la creació d'una xarxa de comunicació transnacional que feia més estreta la distància amb el lector. Les cròniques periodístiques signades per intel·lectuals esdevinguts corresponals o col·laboradors especials accentuaven la fidelitat de la notícia i augmentaven la complicitat entre els uns i els altres, una complicitat que es va generar a partir del posicionament polític de molts escriptors que, a grans trets, han estat classificats com a germanòfils, aliadòfils o neutrals. A més de la premsa diària i generalista, el context també va donar peu al naixement de revistes de periodicitat setmanal, quizenal o mensual, nascudes abans de la guerra, arran de la guerra o durant els anys del conflicte, que també van patir una certa politització, si bé

de 2014 i el 2 de febrer de 2015, incideix fonamentalment en els efectes que la guerra tingué en el panorama de les arts plàstiques. En l'àmbit de l'audiovisual, la Filmoteca de Catalunya va oferir el cicle cinematogràfic *De sang i de fang: 1914-1918*, amb més de quaranta pel·lícules l'eix argumental de les quals és el conflicte global de la guerra, una filmografia de què podem destacar *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1962), film que narra la divisió entre francòfils i germanòfils en un poble espanyol imaginari a partir de l'adaptació de la novel·la de 1930 de Wenceslao Fernández Flórez; el clàssic *Paths of Glory / Camins de glòria* (Stanley Kubrick, 1957) o *The Big Parade / La gran desfilada* (King Vidor, 1925), on avions, trinxeres, espies i combats envaeixen la pantalla com també ho faran en la literatura; encara caldria referenciar el llibre exhaustiu, a cura de Peter Walther, *The First World War in Colour* (Taschen, 2014), que recull més de 320 fotografies a color de molts reporters gràfics i fotògrafs que van copsar la guerra en imatges. Una de les aportacions per al seu estudi, a més d'innombrables treballs de recerca, conferències, exposicions, pel·lícules, articles i congressos, ha estat la creació del portal *Europeana 1914-1918*, eina que ha permès iniciar la construcció d'un fons documental i hemerogràfic de lliure accés que posa a l'abast del públic en general i dels investigadors uns materials de gran valor històric: <https://classic.europeana.eu/portal/ca>

sovint els col·laboradors s'intercomunicaven. En el bàndol aliadòfil, podem situar *Renaixement* (1910-1916), adherida a la Unió Catalanista, i *Ibèria* (1915-1919), fundada i dirigida per Claudi Ametlla (SAFONT, 2012). Sota la direcció de López-Picó, *La Revista* (1915-1936) mantingué una línia més intel·lectual que política amb la formulació de l'enquesta *Catalunya davant la guerra europea* (1915-1916) i publicà la sèrie «Les consciències nacionals i la Gran Guerra» (1915-1918), amb textos de G. A. Borghese, G. K. Chesterton, H. G. Wells i Eugeni d'Ors, entre altres. Clarament neutralista, sota la línia de pensament d'Eugeni Ors, va néixer *Els Amics d'Europa* (1915-1919). Altres de més efímeres i minoritàries, d'obediència avantguardista, són *Troços* [Trossos] (1916-1918) – que donava informació de la guerra a través de la secció «Friend's War Office»– i *Un Enemic del Poble* (1917-1919) –subtitulada «Fulla de subversió espiritual»–, que duia a sota de la data, des del primer número (març del 1917), el lema: «III Era del Crim» o «IV Era del Crim».¹¹¹

El mateix va succeir amb les arts visuals, en què la il·lustració, el cartellisme o la vinyeta van tenir un paper fonamental de propaganda, amb dibuixos de Picarol i Xavier Nogués a la històrica *Esquella de la Torratxa* (1879-1939), o les portades de Feliu Elias [Apa] per a *Iberia*, el cartellisme de Ricard Canals, les pintures de Ramon Pichot exposades a les Galeries Dalmau el desembre del 1915 o els esbossos al natural de l'escultor Josep Clarà – que residia a França– elaborats a partir d'una visita al front aliat el 1917.

La poesia catalana no fou una disciplina que es mantingués al marge de la situació politicocultural que vivia Europa. A més de la crònica periodística, s'incorporen al corpus literari una diversitat de gèneres com memòries i dietaris, novel·les i relats que prenen com a eix espacial i temporal el conflicte bèl·lic. Els horrors de la guerra són presents també en poemaris monogràfics o en poemes esparsos publicats a la premsa diària o en revistes en què la sublimació de la realitat ha deixat vers rere vers la plasmació d'un escenari habitat per herois i heroïcitats, camps de batalla on ressonen els fusells, el brollar de la sang, soldats abatuts en plena joventut, avions i metralla, mares que ploren els fills, «repertoris compartits» (GONZÁLEZ, 2013: 2) en què sovintegen un reguitzell de llocs comuns als

¹¹¹ El gener del 1919 fou substituït per «En la desunió sagrada». Salvat i els seus col·laboradors expressaven la manca d'Autoritats –en el sentit que el terme tingué durant el classicisme del segle XVIII– i la riquesa, indubtablement, que l'acte de creació era un fet individual i, com a tal, sagrat.

quals se sumará el mateix Pérez-Jorba amb cinc relats curts i dos contes: «Racont de guerra» i «Anant pel cel», el nucli temàtic dels quals gira entorn dels soldats i els aviadors francesos. La valentia, la cruesa de les batalles, les condicions de vida i, sobretot, la nota moral quant als diferents comportaments entre alemanys i francesos són el to dominant: «la traïdoria tudesca enfrontada a la valentia dels aliats», com si es tractés d'històries de bons i dolents.

El conflicte bèl·lic va estar present en innumerables cròniques i articles periodístics que Pérez-Jorba, Claudi Ametlla, Gabriel Alomar, Agustí Calvet (*Gaziel*), Pere Coromines, Eugeni d'Ors, Romà Jori, Alfons Maseras, Frederic Pujulà i Vallès, Antoni Rovira i Virgili, Santiago Rusiñol [*Xarau*] i Eugeni Xammar, entre d'altres, van publicar a la premsa diària catalana. De tots aquests autors cal distingir l'obra dels corresponsals, en la majoria de casos amb un salari, i l'obra periodística d'aquells que, sense ser testimonis directes dels camps de batalla, es van abocar a expressar el seu posicionament d'acord amb la línia editorial que representava el diari.

Molts d'aquests textos – no és el cas de Pérez-Jorba – van ser recollits en volum bé durant els anys de la guerra o bé posteriorment, tot i que encara resten molts fons documentals i hemerogràfics per exhumar, compilar i editar, si bé, com hem assenyalat, en els darrers anys, coincidint amb el centenari o bé de l'inici o bé de l'acabament de la guerra, els diferents estudis esmentats han generat una bibliografia destacable. Sense l'objectiu d'establir una bibliografia catalana completa de l'obra compilada sobre els efectes de la Primera Guerra Mundial, en són un bon testimoni les *Memòries polítiques* –en concret, el segon volum– de Claudi Ametlla,¹¹² director de la revista *Iberia*; *La guerra a través de un alma* (1917), de Gabriel Alomar; *Diario de un estudiante en París* (1915), d'Agustí Calvet,¹¹³ volum en què s'apleguen les cròniques que com a

¹¹² Claudi AMETLLA (1963-1985): *Memòries polítiques*, Barcelona: Pòrtic, 1963-1985, 5 vol.; volums II, III i IV publicats per Distribucions Catalònia; volum V, Barcelona: Editorial Selecta.

¹¹³ Aquests articles foren recollits a *Diario de un estudiante*, Barcelona: Estudio, 1915. El mateix any fou reeditat amb un pròleg de Miquel dels Sants Oliver. La traducció catalana aparegué amb el títol *París, 1914. Diari d'un estudiant*, Barcelona: Aedos, 1964. Sobre Agustí Calvet i els seus escrits durant aquest període, vegeu «L'entrada al món del periodisme», dins Manuel LLANAS (1998): *Gaziel, vida, periodisme i literatura*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat [Biblioteca Abat Oliva 203], 41-77; sobre les cròniques d'Agustí Calvet (*Gaziel*), vegeu: *En las trincheras*, Barcelona: Diéresis, 2009; amb pròleg de Manel LLANAS. Hi ha una edició augmentada: Diéresis, 2014.

corresponsal de guerra escrigué per a *La Vanguardia* entre el 9 de setembre i 29 de novembre de 1914; *Les valors ideals de la guerra* (1916), d'Antoni Rovira i Virgili; *Espurnes de la guerra*, de Santiago Rusiñol,¹¹⁴ sèrie d'articles publicats a partir del 1914 sota el pseudònim *Xarau* per a *L'Esquella de la Torratxa* o bé *En el repòs de la trinxera: cartes del soldat a l'amic* (1918), de Frederic Pujulà i Vallès;¹¹⁵ anys més tard, encara ressona el sotrac de la guerra a *El llibre de les hores cruentes* (1921), d'Alfons Maseras, o en les evocacions de Josep Pla a *El quadern gris*.¹¹⁶

Entre les accions de propaganda, a més de l'excés periodístic, cal esmentar els manifestos escrits tant per aliadòfils com per germànòfils i neutrals: l'any 1914 Eugeni d'Ors va impulsar el Comitè d'Amics de la Unitat Moral d'Europa, que llançà el manifest «Amics de la Unitat Moral d'Europa», publicat a *Els Amics d'Europa* (1915-1919), l'òrgan de difusió del Comitè, una revista que defensava la neutralitat fent-se ressò de l'ideari proposat per l'escriptor francès Romain Rolland, autor de diferents manifestos reunits al volum *Au-dessus de la mêlée* (1915). El setmanari satíric *L'Esquella de la Torratxa* (núm. 1891, 26-III-1915, 194) va replicar el posicionament de tot l'entorn orsià amb «La Guerra Europea. Manifest dels catalans», un text d'abrandament aliadòfil atribuït a Antoni Rovira i Virgili. En el context estatal també es van succeir els manifestos, molts dels quals van comptar amb la signatura d'intel·lectuals catalans com per exemple «Manifiesto de adhesión a las naciones aliadas», aparegut a la revista *España* (24: 9-VII-1915, 6-7), que tingué el suport de Santiago Rusiñol, Gabriel Alomar, Ramon Casas i Joaquim Sunyer, entre altres. Entre les iniciatives més destacades dels germanòfils trobarem la veu de Manuel de Montoliu

¹¹⁴ Santiago RUSIÑOL (2004): *Espurnes de la guerra*, Barcelona: L'Avenç. El volum recull també la sèrie d'articles «Deu jorns al front italià», escrits arran de la visita al front italià l'any 1917, amb Manuel Azaña i Miguel de Unamuno.

¹¹⁵ Obra inspirada en els anys que passà com a soldat regular al front francès [reed. Joaquim MARTÍ (ed.), Edicions de 1984, 2006]. Sobre l'autor, vegeu Joaquim GELABERTÓ i Joan Carles GELABERTÓ: «Frederic Pujulà i Vallès, escriptor i polític palamosí», *Revista de Girona* 245, 2007, 52-57.

¹¹⁶ La visió de la guerra i els seus efectes en l'obra Josep Pla apareix a *El quadern gris* i en diferents articles periodístics, *Obra completa*, vol. I, Barcelona: Destino, 1966. Una investigació exhaustiva sobre aquest tema la trobem al catàleg de l'exposició «Mig Europa cau. Impressions de Josep Pla sobre la Gran Guerra», comissariada per Francesc MONTERO (UdG), organitzada per la Càtedra Josep Pla de la Universitat de Girona i la Fundació Josep Pla, que acollí l'exposició a la seva seu de Palafrugell els anys 2017 i 2018.

a la revista *Germania. Revista de confraternidad hispano-alemana* (1915), en correspondència amb un pensament que també es va manifestar en la producció periodística peninsular a l'entorn del dramaturg Jacinto Benavente, germànofil confés en el seu article «Amistad germano-española», publicat a *La Tribuna* (18-XII-1915),¹¹⁷ un dels diaris que aviat es va posar al servei de l'ambaixada alemanya a Madrid (AUBERT, 1995:133).

6.1. La crònica partidista aliadòfila

De París estant, Pérez-Jorba va optar per no sostreure's del moment històric que significava aquella confrontació europea. Feia tretze anys que vivia a França, la seva dona i els seus fills eren francesos, si bé mai no es va nacionalitzar francès; era coneixedor de la realitat política i cultural francesa i el seu procés d'assimilació a la Tercera República fou total des de la seva arribada al país l'any 1901, per la qual cosa la seva activitat literària va minvar en favor d'una participació activa en l'articulisme polític. El primer testimoni personal sobre el seu posicionament ideològic davant la guerra és una carta adreçada al poeta mallorquí Joan Alcover, datada a París el 17 d'octubre de 1914, dos mesos i escaig més tard de l'inici de la guerra, en què exalta i enalteix el valor i l'hegemonia de la civilització francesa en detriment de la germànica:

L'actual guerra gegantina ha produït un miracle, aquí [a França]. Mentre els alemanys, amb la lleugeresa d'esperit que els encega i els porta a l'impostura, proclamaven la decadència dels francesos, aquestos s'han aixecat tots a l'una per demostrar-los-hi precisament el contrari: el reviscolament de la raça, per dir-ho així. Aqueix reviscolament s'ha produït mitjançant una explosió general de patriotisme, sense gens de patrioteria. (JPJ, carta del 17-X-1914)

¹¹⁷ Aquest text fou el pròleg del volum *Amistad Hispano Germana*, Barcelona: Tip. La Académica de Serra Hnos., 1916. El llibre inclou una llista dels germanòfils. Sobre la germanofília a Espanya i Catalunya, vegeu M. Paul AUBERT: «La propagande étrangère en Espagne dans le premier tiers du XXe siècle», *Mélanges de la Casa de Velázquez* 31 (3), 1995, 103-176. En aquesta investigació l'autor fa un estudi exhaustiu del desplegament publicitari i proselitista que van assumir els mitjans de comunicació tant aliadòfils com germanòfils, molts dels quals rebien subvencions econòmiques de França i Alemanya amb l'objectiu de protegir els interessos polítics i financers recíprocs.

En la mateixa línia ideològica s'havia manifestat Pere Coromines en l'article «Per l'Amor de la França», publicat en portada a *El Poble Català* el 13 de setembre de 1914; l'exdirector del diari afirmava: «Quan hi ha tants renegats de la raça llatina que, per un vergonyós menyspreu del propi esperit, li fan gala al vencedor, sia permès, a un que sent l'orgull del seu origen mediterrani, espalair el cor i el pensament per l'amor de la França».¹¹⁸ Aquest paràgraf ressona a Agustí Calvet (*Gaziel*), que esdevindrà testimoni directe d'una França devastada a *Narraciones de Tierras heroicas (1914-1915)* (1916):

Pero sólo viviendo largo tiempo en Francia es posible llegar a percibir la trama anónima de que está tejida el alma gloriosa de este pueblo latino, cuyas fibras más tenues requieren ojos muy claros para ser descubiertas, y cuyas palpitations más íntimas son ecos suavísimos de una tradición milenaria. (*Id.*, 304)

Pérez-Jorba coincideix amb Gaziel i Coromines en la reafirmació de les arrels llatines de la cultura francesa, la qual cosa serà un dels arguments ideològics que els aliadòfils catalans faran servir per reafirmar i reconèixer que Catalunya i la seva cultura gaudeixen d'aquestes mateixes arrels compartides amb França i Itàlia. En un altre paràgraf de la carta esmentada, adreçada a Alcover, Pérez-Jorba encara va més enllà fins al punt d'instrumentalitzar Goethe i el Romanticisme alemany:

Com a llatins em sembla que estem interessats en la victòria de França. Alemanya, fins aquí, i llevat d'alguna excepció raríssima, no ha fet sinó portar tenebres an el pensament humà. El pensament alemany no ha creat res d'afirmatiu, a excepció d'en Goethe; qui, però, comença essent negatiu: *Werther* i aqueix pensament alemany s'ha caracteritzat sempre pel seu pessimisme, per l'absència seva d'objectivitat. En canvi, el llatí és un geni d'afirmació, d'ideal i de beutat. Pels qui hem seguit amb atenció els treballs de les cancelleries europees, no hi ha cap mena de dubte que l'actual guerra ha sigut preparada, de

¹¹⁸ Pere COROMINES: «Per l'amor de la França», *El Poble Català*, 13-IX-1914. Vegeu *Per l'amor de la França. Amb les versions castellana i francesa*, Barcelona: L'Avenç, 1914 [recollit a *Obres completes*, Barcelona: Editorial Selecta, 1972, 1461-1468].

molt temps ençà, a Berlín, amb minuciosa cura de tots els seus detalls, com si es tractés d'una empresa comercial que oferís un gran profit. (JPJ, carta del 17-X-1914)

Amarat d'una aferrissada francofilia, aquesta carta marca les línies de pensament de l'escriptor que des de l'esclat de la guerra esdevé cronista especial d'*El Poble Català*, en què la competència informativa d'autopropaganda que refereix Xavier Pla (2014) es deixa traslluir en la reiterada inserció d'anuncis que promouen les columnes dels col·laboradors especials i dels corresponents desplaçats:

[Transcripció]: Pocs diaris d'Espanya poden oferir als seus lectors una informació de la guerra europea tan completa com *El Poble Català*. A París, a Londres i al propi teatre de la guerra, els nostres corresponents estan realitzant una brillantíssima campanya. Cada setmana, *El Poble Català* publica cròniques de la guerra europea a càrrec de redactors especials del nostre diari: Cròniques de París per En Pérez-Jorba; Cròniques de Londres per Alfons Almasqué; Cròniques de guerra per Frederic Pujulà i Vallès. (EPC, 2-XII-1914)

Mentre Romà Jori exposava la seva visió a les planes de *La Publicidad*, Eugeni d'Ors a *La Veu de Catalunya*,¹¹⁹ Gaziel a *La Vanguardia*, Enrique Díaz Reigt a *El Diluvio*, Àngela Graupera a *Las Noticias* i Frederic Pujulà i Vallès a *El Poble Català*, aquests quatre noms últims eren corresponents enviats a França, Pérez-Jorba ho farà esporàdicament a *Las Noticias* amb el pseudònim *M.V. Marcial* i, al llarg de la guerra, a *El Poble Català* amb la columna «Cròniques de París. (Del nostre redactor especial)»,¹²⁰ tot un conjunt de cròniques que palesen la seva integració en els debats

¹¹⁹ Sobre el seu pensament i la seva obra: Enric JARDÍ (1967): *Eugeni d'Ors: obra y vida*, Barcelona: Aymà [reed. Barcelona: Quaderns Crema, 1990]. Sobre l'edició de la seva obra completa, vegeu *Miscel·lània. Obra catalana d'Eugeni d'Ors*, Barcelona: Quaderns Crema. [La col·lecció ha estat editada per diferents estudiosos de l'obra orsiana com Josep Murgades i Xavier Pla]; sobre el posicionament d'Ors davant la guerra, vegeu especialment M. FUENTES CODERA (2009): *El campo de fuerzas europeo en Cataluña: Eugeni d'Ors en los primeros años de la Gran Guerra*, Lleida: Universitat de Lleida / Pagès Editors.

¹²⁰ Val a dir que al llarg d'aquests anys, de tant en tant, col·laborava al diari reusenc *Foment*, en què escrivia des del 1910, amb la columna gairebé homònima «Parloteig de França». Molts d'aquests articles recullen les mateixes preocupacions que els apareguts al diari barceloní *El Poble Català*.

que tenien lloc en el si de la intel·lectualitat europea.¹²¹ A diferència d'altres corresponsals i cronistes, els seus articles no provenen dels escenaris viscuts en primera persona dels camps de batalla i, per tant, no són un testimoni directe d'algú que ha sofert la tragèdia sobre el terreny. Per això força vegades se serveix d'una veu externa:

Un soldat m'escrivia que la seva trinxera es trobava a 50 metres de l'enemic i que el plom li xiulava que era un gust. «En l'espai que hi ha de les nostres trinxeres a les dels *boches* —així els tudescs són anomenats— s'oviren una pila de morts que no han pogut ésser retirats, ni de nit sisquera [*sic*], talment nodrida esdevé la fuselleria a la menor remor; i vel-i-aquí dos mesos que els cadàvers jauen sense sepultura, amb una pudor pestilent que ens dóna cobriments de cor, de tant en tant. (EPC, 10-I-1915)

Per a Pérez-Jorba «la guerra era solament en alguns kilòmetres d'allí, terrible, devastadora, sota la imatge invisible de la Mort dallaire» (EPC, 29-VII-1916). Tots els articles relatius a la temàtica bèl·lica del diari republicà van sortir entre el 8 de gener de 1915 i el 12 de novembre de 1917 i tenen com a nucli central la defensa de França des d'una visió política i cultural; el cronista s'esmerça per oferir visions de la guerra i de l'actualitat política europea, en què posa de manifest una veritable obsessió pel triomf dels aliats. Les seves col·laboracions es mouen entre la crònica merament informativa d'uns fets concrets a mesura que trancorren els esdeveniments, com per exemple les accions diplomàtiques o el desenvolupament industrial i comercial, i la crònica partidista, on deixa anar amb un gran afany proselitista tota la càrrega ideològica que vol imprimir en el lector: la reivindicació nacional francesa basada essencialment en la justificació de la participació de França no com un agent actiu en la declaració de la guerra, sinó més aviat com una víctima del conflicte; el valor patriòtic dels francesos i les virtuts de l'heroïcitat del seu exèrcit contraposat al militarisme alemany; una fe cega en la victòria dels aliats que anava *in crescendo* a mesura que els diferents països s'incorporaven al bàndol aliat.

¹²¹ Tot i que va ocupar un lloc destacat en la crònica partidista, per un petit breu del diari sabem que també va redactar alguns *Ecos*: «Serà una indiscreció periodística, però és un acte de justícia. Ecos de la vida parisina, ecos de primera mà, mà de periodista i de poeta alhora. Aquesta mà, diguem-ho per fi, és la del nostre estimadíssim amic En J. Pérez-Jorba», *El Poble Català*, Barcelona, 1-I-1917.

Aquesta línia de pensament la compartirà amb Antoni Rovira i Virgili, Gabriel Alomar, Santiago Rusiñol, Claudi Ametlla, Prudenci Bertrana, Pere Coromines i Agustí Calvet (*Gaziel*),¹²² entre altres. Els intel·lectuals catalans del grup aliadòfil estaven convençuts que la guerra obria una porta al reconeixement de la nació catalana en l'espai europeu. En contraposició als aliadòfils, trobarem el lideratge d'Eugeni d'Ors, una de les veus més actives entre la intel·lectualitat catalana defensora del neutralisme i del pacifisme d'arrels europeistes arrengrats a l'entorn de *La Veu de Catalunya*. Entre el 3 d'agost de 1914 i el 3 de gener de 1915, la sèrie de *gloses Lletres a Tina* (MURGADES, ed., 1993) no va deixar indiferent els sectors polítics i culturals catalans que es debatien entre fòbies i fílies. El sotrac de l'anomenada «Guerra de les Nacions», tot i el neutralisme que adoptà l'Estat espanyol –que també va donar peu a una fragmentació entre polítics i intel·lectuals (AUBERT, 1995:103-175)– significava «un daltabaix que amenaçava de fer miques aquella Europa ja llavors tinguda per noble, culta, rica, civilitzada i feliç» (MURGADES, 1984: 74). I així ho va escriure Eugeni d'Ors en el pròleg de la novel·la *Gualba, la de mil veus*, escrit l'any 1935 a l'abadia de Solesmes, on justifica el seu posicionament:

La Guerra Gran sobtà, en declarar-se, tota una generació instal·lada, amb il·lusió de redós, en un dels més deliciosos jardins de la Cultura que mai la humanitat hagi conegut. Així el foc central de la terra, vessant-se calcinador, sobre els mosaics elegantíssims de Pompeia, així a nosaltres un riu de lava històrica, anàrquica i nacionalista, cuidà submergir-nos. Escapar a la seva devastació, exigí molta de fortitud. Jo hi vaig posar la que tenia.¹²³

El compromís d'Ors amb el moment històric que vivia Europa es va reforçar amb la creació, el novembre del 1914, del Comitè de la Unitat Moral d'Europa. El neutralisme i el pacifisme es van concretar en la signatura del manifest «Amics de la Unitat Moral

¹²² Gaziel s'instal·la a París el 4 de març de 1915 fins al 1918. Es va casar amb la francesa Louise Bernard. No tenim cap testimoni que documenti si va tenir relació amb Pérez-Jorba. No s'ha localitzat cap documentació ni testimoni sobre una possible trobada de Pérez-Jorba amb Gaziel ni amb Frederic Pujulà i Vallès, corresponsal de guerra d'*El Poble Català* a França.

¹²³ Xavier PLA (ed.) (2012): *Gualba, la de mil veus*, Barcelona: Quaderns Crema. [Miscel·lània. Obra Catalana d'Eugeni d'Ors 9]

d'Europa», signat a l'Ateneu Barcelonès, un 27 de novembre de 1914, en què es proclamava que la guerra europea era una guerra civil: «Tan llunyà de l'internacionalisme amorf com a qualsevolga estret localisme, es constitueix a Barcelona un grup d'homes de professió espiritual per afirmar la seva creença irreductible en la Unitat Moral d'Europa» (MURGADES 1992: 62).

El juny del 1915, el Comitè signà un segon text que duia per títol «Manifest del Comitè de la Unitat Moral d'Europa», en què proclamava que si hipotèticament el conflicte cessava, el futur d'Europa, aleshores, havia de basar-se en una organització general del continent en forma federativa i republicana. Pérez-Jorba no signà cap dels manifestos inspirats en les idees orsianes i es va fer ressò de l'acord amb la línia ideològica d'*El Poble Català*,¹²⁴ adscrit al catalanisme republicà, en la seva reacció contra la proposta «Hem de ser neutrals, perquè no podem ser una altra cosa», propugnada en l'article «La neutralitat d'Espanya» (*LVC*, 20-VIII-1914) i contra la veu germanòfila de Manuel de Montoliu, contra el neutralisme i contra tots aquells que propugnaven la no intervenció; Pérez-Jorba s'expressava sense embuts:

Als neutres qui han adoptat una neutralitat favorable a Alemanya, els aliats són prou forts i decidits per a menar la tasca que han emprès a bon terme. Seria degradar-se i donar mostres de feblesa tot intent de mercadejar amb neutres per fer-se'n nous aliats. Que'els neutres romanguin en llur casa (*EPC*, 19-II-1915).

Pérez-Jorba no creia pas que el conflicte fos una guerra civil: «la guerra —deia— preparada, sorrudament i traïdora, pel Senyor suprem dels Exèrcits, com els tudescs anomenen al Kàiser, és el més gran crim de lesa humanitat, de la civilització que s'ha comès. La història i els vencedors en tindran el degut compte» (*EPC*, 29-IV-1915). A més de defensar la intervenció moral, va justificar la intervenció bèl·lica per part de França tot afirmant que «sols és digne de la llibertat el poble que sap, que pot conquerir-

¹²⁴ El diari ja s'havia pronunciat vers els manifestos dels Amics de la Unitat Moral d'Europa. Arran d'una possible visita a Barcelona de l'escriptor Maurice Maeterlinck, convidat per l'Ateneu Enciclopèdic Popular, l'ecoista, des de la ironia, atacava el manifest neutralista: «Vejam com se portaran amb l'eximi autor de *Pèleas i Melisanda*, en el cas que tinguem la glòria d'hostatjar-lo a casa, aquells escriptors tocats de germanofilia que's diuen ésser del "partit de l'intel·ligència". Ah! I, ja ho sabem, què faran. Li donaran a firmar el "Manifest de l'unitat moral d'Europa"», *El Poble Català*, 12-II-1915.

la amb el preu de la seva sang»,¹²⁵ ja que entenia que la victòria d'Alemanya suposaria una amenaça terrible per a la civilització. En aquesta línia de pensament va qüestionar políticament el Comitè per la Unitat Moral d'Europa a través de la bibliografia francesa relacionada amb els horrors del conflicte, qüestionà el paper dels neutrals, va escriure sobre la situació dels camps de batalla, va expressar el desig de pau mitjançant el triomf dels aliats i l'ahnel d'assolir una identitat catalana reconeguda que s'identificava amb la denúncia de la situació que vivien les nacions oprimides.¹²⁶ Un altre eix de propaganda de les seves cròniques fou l'exaltació dels valors dels pobles llatins, un llatanisme que es va aguditzar amb l'entrada d'Itàlia, el maig del 1915, en el conflicte:

Els alemanys han desencadenat la gegantina guerra d'avui per a assolir llur tant ambicionada hegemonia damunt els altres pobles. En la brutalitat de pensament que caracteritza als savis alemanys hi ha la persistència de la barbarie antiga de la qual tan bell representant és el felló Arminius. (*EPC*, 26-VI-1916)

Davant de les actituds pacifistes i neutralistes, inspirades en Romain Rolland,¹²⁷ que parlaven de l'intervencionisme moral, Pérez-Jorba entenia que calia una intervenció bèl·lica com a únic camí vers la pau, la qual cosa l'apropava als ideals de Martí i Julià i, sobretot, refermava l'antigermanisme impulsat durant la presidència de Raymond Poincaré:

[...] perquè quan aquesta gloriosa hora arribi, la humanitat haurà obtingut un triomf més assenyalat que la fictícia unitat moral d'Europa en que alguns cars amics nostres s'eneguen.¹²⁸ Qui ha trencada a Europa l'unitat moral d'Europa?

¹²⁵ Joan PÉREZ-JORBA: «Treva. La diplomàcia vol substituir les armes»; «Els qui tenen dret a la pau», *El Poble Català*, 4-II-1915 i 20-II-1917, respectivament.

¹²⁶ Joan PÉREZ-JORBA: «Guerra i diplomàcia», *El Poble Català*, 8-I-1915; «Guerra aèria. Guerra soterrània» (10-I-1915), i «La Kultur en acció. Capítol d'atrocitats» (15-I-1915).

¹²⁷ Romain ROLLAND va reproduir el manifest amb el títol «Pour l'Europe. Un manifeste des écrivains et des penseurs de Catalogne», *Le Journal de Genève*, 9-I-1915, recollit, posteriorment, en el seu emblemàtic llibre *Au-dessus de la mêlée*, París: Ollendorf, 1923, 97-100.

¹²⁸ Segurament es refereix, entre altres, a Eugeni d'Ors, Josep M. López-Picó, Jaume Massó i Torrents i, de ben segur, al seu amic Alfons Maseras. Sobre la signatura d'aquest últim i la seva aproximació a Ors, vegeu CORRETGER (1995:90-92).

Desentenent-me dels subterfugis dels interrogats, contestaré per ells i diré: Alemanya. Qui, doncs, refarà la unitat moral d'Europa? —Responc: No pas l'Alemanya del moment que persegueix la dominació universal pel seu profit, sinó el triomf dels aliats alliberant, en els camps de batalla, a les nacionalitats opreses dins l'anterior desunió moral d'Europa. (EPC, 6-VI-1915)

En el mateix article encara la germanofília amb una interpel·lació soterrada a Manuel de Montoliu. Els seus articles «constituïen de tota evidència una primera sistematització del pensament germanòfil a Catalunya» (PLA, 2018:18). Pérez-Jorba s'interrogava:

Què és lo que obliga als països neutrals a prendre part, moral o material, en la lluita? —L'ideal de civilització. —I què és civilització? L'enaltiment moral i espiritual de l'home per al gaudiment material de la vida. No hi ha qui, sense dir-ho, entén que civilització és regne de jesuitisme en comptes de moralitat i de sofisme, en comptes d'idealitat? Sí, són els germànics i els sucedanis d'ells, els germanòfils. Què es lo que'ls caracteritza a aquests? El culte a una cultura sense altruisme, sense elevació, sense dignitat, sense desinterès, sense noblesa, com la que causa tants estropicis, d'alguns anys ençà, entre alguns enlletrats boirosos a alguns artistes barbres, qui, per ironia, parlen de classicisme en alguns països sucursals. (EPC, 6-VI-1915)

L'escenari bèl·lic va comportar un acostament als territoris francesos de parla catalana, perquè la Catalunya del Nord patia l'embranchida alemanya i els estralls d'una lluita de la qual no s'intuïa el final. Això provocà que milers de catalans s'enrolessin com a voluntaris a la legió estrangera francesa, fet que esdevé un dels episodis mítics de la nostra història durant la Primera Guerra Mundial. Com estableixen Esculies i Martínez Fiol (2014: 63-75), aquest fou un dels fenòmens propagandístics del catalanisme republicà, en essència aliadòfil, que va construir el mite dels «voluntaris catalans», «la quimera d'una Catalunya en guerra», per tal de distanciar-se del neutralisme de l'Estat espanyol. La participació d'aquests soldats tenia com a principi donar «la vida i la seva sang». Pérez-Jorba no restà aliè a aquesta acció de propaganda i, arran de la mort del pedagog i corresponal de guerra de *Las Noticias*, Pere Ferrés-Costa (1888 - 1915),

enrolat a la Legió estrangera francesa en condició de voluntari català, li dedicà una necrològica a *Las Noticias* (6-I-1916), en què narra la seva experiència al front a través del testimoni de Vicens Mas –amic del voluntari català–, text que fou inclòs parcialment al volum pòstum *Proeses d'amor i patriotisme* (1916), de Pere Ferrés-Costa.

El tema de les nacions oprimides, plantejat i qüestionat durant la guerra, també fou una de les grans preocupacions de tot el seu activisme intel·lectual. Com a republicà deia que «estant a París, centre, per allò mateix de la capitalitat del món, on gira i se regira la vida internacional dels pobles, se té una visió clara de les dificultats que es presenten per a resoldre els problemes nacionals» (*EPC*, 20-XI-1916). La guerra havia fet revifar noves esperances per als republicans catalanistes, però Pérez-Jorba no era tan optimista, més aviat ho percebia com una entelèquia:

La idea de la defensa del principi de les nacionalitats se va difonent i a l'hora arrelant en els països aliats. Seria tal vegada qüestió de aprofitar-se'n entre les qui pateixen dominació si possibilitat s'hi prestés. Però, molt me temo que sols colliran el fruit de l'actual lluita els qui hauran prè part, al costat dels aliats, en ella. Les petites nacionalitats opreses, això és les que no són mestresses de llurs destins, se migren fatalment, les pobres en llurs ensomnis i en llurs esperances. (*EPC*, 12-IX-1916).¹²⁹

La germanofòbia el portà a afirmar que: «L'Alemanya, en la vida moderna, representa la capdavantera de l'opressió de les nacionalitats. I té encara la gosadia i la tossuderia de parlar-nos de la Societat de les Nacions? Sí, per a posar-s'hi al davant» (*EPC*, 20-II-1917). Des de les planes del diari va rebre amb entusiasme l'estudi sobre la nació catalana aparegut a *Les Annales des nationalités*: «És aquesta una mostra de propaganda que cal fer a l'estranger amb més intensitat cada dia, puix en els centres més importants del món, si no es crida fort, és molt difícil que s'oeixi la veu de les nacionalitats opreses». França significava, des de l'òptica política, un exemple de

¹²⁹ Pérez-Jorba es refereix a «Étude sur la nation catalane», aparegut en el butlletí que editava Union des Nationalités, amb seu a Suïssa, durant la Gran Guerra europea. Vegeu Jordi CASASSAS (1989): *Intel·lectuals, professionals i polítics a la Catalunya contemporània (1850-1920)*, Sant Cugat del Vallès: Els Llibres de la Frontera, 167-168.

descentralització federal enfront de la centralització germànica i la decadència d'un Estat espanyol que no reconeixia les aspiracions autonomistes d'una Catalunya en creixement. Testimoni d'aquesta defensa dels pobles sotmesos fou el manifest nacionalista *Adresse aux serbes*, signat en defensa de Sèrbia a causa de l'ocupació que va patir el 1915 per part d'alemanys:

En aquests moments en els quals el poble serbi, acosat per tres enemics potents, defensa amb un heroisme sens parió la terra dels seus avis, nosaltres, catalans residents a París, tenim el deure d'adreçar-li, amb la ferma de nostra admiració, el testimoni de la nostra fonda simpatia. La grandesa dels pobles no es mesura per la llur extensió territorial. Aquella és el resultat de totes les llurs virtuts. És així com nosaltres creiem interpretar els sentiments de nostres compatriotes de Catalunya protestant una volta més i ben alt contra la invasió germano-magyar-búlgara que pretén aniquilar per sempre la nació Sèrbia.¹³⁰

En aquesta mateixa línia reprendrà una vella reivindicació en defensa de la llengua dels pobles oprimits, amb un especial èmfasi en les llengües minoritàries i en perill d'extinció; una batalla que havia lliurat durant els anys d'obediència modernista amb la denúncia de la situació del català enfront del castellà. En la ressenya de l'estudi *Le Slesvig* (París, 1917), de Paul Verrier, traductor i professor de llengua i literatura escandinaves a la Universitat de París, fa una projecció evident vers el català i del que comporta la normalització d'una llengua:

Aquest opuscle ens expressa els actes d'opressió que l'eslesvig és víctima, comesos ja gaire bé no cal dir-ho, per Alemanya, que sembla avui nos cabals amb tanta munificència per a provocar, no amb humanitarisme, sens organisme, la pau. És Dinamarca un bon mirall per a exposar el seu pensament nacionalista basat en «la defensa de la llengua materna a l'escola, a l'església i en la vida quotidiana; els diners públics i els cabals de les caixes d'estalvis que es tiren en

¹³⁰ «Adresse aux serbes», *L'Union Latine*, París, 25-XI-1915. Traduït al català amb el títol «En honor de Sèrbia», *Renaixement* 262, 12-XII-1915: 720-721. Entre els signants hi ha intel·lectuals i artistes catalans residents a París, com Alfons Maseras, Pere Ynglada, Joaquim Nin, Josep Clarà, J. M. Xiró, Josep M. Sert i Ramon Pichot, entre altres.

favor *ad majorem* glòria de la germanització; els drets nacionals de la gent nada en el país, classificada per certs arbitraris incidents de l'administració alemanya, com optants i sense pàtria. Desarrelament d'una barbarie de civilitzats pel mal. (EPC, 12-XI-1917)

Les seves cròniques abordaren també les transformacions socials i tecnològiques que es produïren en temps de guerra com, per exemple, el reconeixement del paper de les dones que «arran del conflicte van adquirir en tots els països bel·ligerants un protagonisme social com no havien tingut mai» (SILES, 2014: 82-87). Per tal de glossar la incorporació femenina en el món del treball i la seva participació activa durant el conflicte, sobretot, en el sector de la indústria o en el sanitari amb tasques auxiliars d'infermeria en hospitals i campaments, aprofita per ressenyar l'opuscle *Les dones davant la guerra* (1916), de Miquel Poal i Aragall (1894 - 1935), en què l'aliadofília valora la dona francesa:

En Miquel Poal Aragall no se'l pot acusar d'indigència de pensament pel seu llibre *Les dones davant la guerra*. Ha enfondit en una de les qüestions més importants que els esdeveniments d'avui solleven, després de estudiar-se, amb profusió d'idees clares, els diversos aspectes. Tant és així que el seu llibre no faria pas mal paper en llengua francesa. Ha dit, ha molt ben dit, les raons per les quals la dona té el deure, en l'hora d'ara, d'encoratjar a la guerra; car, en l'hora d'ara, la pau seria un crim contra la humanitat i contra la civilització. Les dones han pres part a la guerra, no sols contribuint a la fabricació de municions, armes i material, sinó amb llur obra d'encoratjament. Això últim és lo transcendental. I cap dona ha donat mostres de tanta fortitud, de tanta altesa d'esperit com la dona francesa, a qui En Poal Aragall, en guisa de homenatge, dedica un capítol ple de veritat i de justícia.¹³¹ (EPC, 20-I-1917)

Un dels tòpics més freqüents a què recorre en el seu articulisme és la presència de la indústria armamentística, en la qual els estats centrals havien invertit força recursos, sobretot, en la marina i en l'aviació que s'incorporava com a matèria literària, un element

¹³¹ Un dels textos d'aquest volum va aparèixer amb el títol «Manifest a la feminitat», *Un Enemic del Poble* 10, gener del 1918.

poètic que fusionava valentia i heroisme (BOU, 2016: 342-346). Pérez-Jorba ho feia avinent, per exemple, en l'exaltació dels pilots de combat, anomenats *aces* de l'aviació, com Georges Guynemer¹³² o Eugène Gilbert, morts en combat:

Els avions esperen l'hora d'emprendre el vol, amb les ales esteses, a ran de terra, arreglerats. Ells, els campions del moviment aeri, romanen ara immòbils. Duen petits canons els uns i metralladores els altres. Roda vertiginosament de l'avió, l'hèlix i el motor zumzeja, rítmic, com un burinot enorme. L'aviador munta en l'alat aparell de guerra; l'aeroplà avença com un automòbil, lliscant per terra; pren vol, després s'enlaira; després se fon pels núvols blancs de l'estiu, solemne, líric, heroïc. Els fadrins més formosos de França, rosos o bruns, que tot és hu, aimen generalment fer d'aviadors. La valentia de cor, el desig de gloria patriòtica els duen a menysprear el perill, fins a cercar-lo. Guaiteu, sinó, el front d'En Guynemer o els ulls d'En Gisbert; hi veièu tot seguit una expressió lluminosa de voluntat, una flama d'heroisme. (*EPC*, 15-VIII-1916)

O en aquest altre paràgraf del mateix article, en què el paisatge bèl·lic medieval pren una imatge recurrent en l'articulisme de l'època que l'acosta a la imatgeria avantguardista de reissons marinettians:

El progrés material ha transcendit en l'art de la guerra com ni somniat ho haguessin mai els més grans capitans. L'aeroplà ha substituït a la cavalleria en la tasca dels reconeixements. Fins i tot ajuda l'acció dels combats amb les seves bombes i les seves sagetes. (*EPC*, 15-VIII-1916)

6.2. Literatura en temps de guerra

La guerra portava una càrrega de destrucció vinculada, evidentment, a la mort. El trasbals moral que patia França es va traslluir en una producció literària amarada d'un

¹³² El pilot va morir en combat l'11 de setembre de 1917. Josep M. Junoy li dedicà el cal·ligrama «Oda a Guynemer», *Iberia* 130, Barcelona, 6-X-1917, 9, inclòs a *Poemes & Cal·ligrames*, Barcelona: Llibreria Nacional Catalana, 1920, 16-17. Junoy va incloure com a carta prefaci al volum esmentat la carta que Guillaume Apollinaire li va remetre amb motiu de la publicació del poema.

excés de patriotisme i centrada, sobretot, en la denúncia dels efectes de la guerra en el camp cultural. Tot i que gran part de la seva obra periodística durant els tres primers anys del conflicte va estar centrada en la construcció del discurs propagandístic partidista, la literatura no en restà exclosa, sobretot, a partir del 1916, en què la francofília literària serà una de les notes dominants del lletraferit Pérez-Jorba, que farà de la guerra un objecte periodístic al servei de la causa aliada d'acord amb l'ambient que es respirava en el front cultural occidental a l'empara de la defensa d'un classicisme inspirat en l'antiguitat mediterrània, amb una clara incidència d'un fervor llatí a partir de l'entrada d'Itàlia, que fins el 1915 havia estat neutral; una reacció fonamentada a combatre l'aparell de propaganda alemany que proclamava la decadència llatina, com constatava Pérez-Jorba:

Els alemanys volien rompre –il·lusos– la cadena greco-llatina de la nostra cultura per erigir-se, ells, i només ells, en hereus de l'helenisme. Per aquesta ofensiva intel·lectual a que, d'un quant temps ensà, se entregaren, empleiaren un formidable material d'erudició. Oh, els bastaixos! El llatí, per si sol, representa una civilització més alta, més pura, més harmoniosa que tota la crima llibresca germànica; el llatí propen a «més» alta humanitat, però, humanitat; el germànic a una suprahumanitat, que tira en orri per petita, per xacrosa, a la humanitat. (EPC, 22-IV-1917)

L'apologia francòfona donà peu a una sèrie d'articles tant al setmanari de la Unió Catalanista, *Renaixement*,¹³³ com a *El Poble Català*,¹³⁴ i escrits a l'empara de la premissa següent:

Poques vegades d'ençà que el món és món, s'ha fet tant literatura viventa com avui. La guerra gegantina, amb les seves múltiples gestes, on la ciència es confon amb l'heroisme, serveix, per això, de déu inagotable. I, anant el temps,

¹³³ Joan PÉREZ-JORBA: «Les lletres franceses i la guerra» (I) i (II), *Renaixement* 274, 4-III-1916: 147-148; 277, 25-III-1916: 202-204, respectivament.

¹³⁴ Joan PÉREZ-JORBA: «Embruixament literari, entutxegament literari», *El Poble Català*, 8-VIII-1917; «La Vella, en poesia, ànima de França», *El Poble Català*, 11-XII-1917.

veurem que les obres d'imaginació d'ara oferiran més contingut de veritat que la història mateixa; a elles hauran de recórrer les generacions futures per ovirar-nos. (*Renaixement* 274, 4-III-1916:148).

Entre els llibres triats s'observa una gran heterogeneïtat de gèneres que fan referència tant a la producció assagística com literària; entre els autors triats trobarem René Benjamin i la seva novel·la *Gaspard*, premiada amb el premi Goncourt de l'Acadèmia: «Aquesta obra és un document històric de l'època nostra i un índex literari per després de la guerra. Una literatura plena d'optimisme vindrà amb el seu corteig d'autors comics que alegrin el pensament i el realisme no haurà encara agotat la font de la seva inspiració variada»; del catòlic Henry Bordeaux i el seu «bell glosari de heroïsmes!», referirà *Les derniers jours du fort de Vaux* (1916), i, del mateix autor, en valorarà «el llenguatge que usa per definir l'alta significació, sots el punt de vista patriòtic, que hi ha en el sacrifici voluntari de la joventut francesa, en l'hora de ara» de *La jeunesse nouvelle*; de Louis Gendreau (1885 - 1915) –mort en acte de servei– ressenya el poemari, publicat pòstumament, *Le ciel dans l'eau* (1917), del qual destaca «l'accent patriòtic, cosa difícil de conjuminar en literatura moderna» (*EPC*, 8-VIII-1917).

De tots els articles, un dels més destacables és la necrològica dedicada al poeta Émile Verhaeren (1855 - 1916) –un dels referents de la seva producció crítica inicial–; es tracta d'un text escrit des de l'experiència viscuda durant els anys de joventut i del seu aterratge a París, en què ens ofereix les inquietuds generades per la praxi literària d'una Europa colpida per la Gran Guerra. A causa de l'aparició del poemari *Les ailes rouges de la guerre* (1916), publicat a París pocs dies abans del traspàs del poeta belga el 27 de novembre de 1916, Pérez-Jorba denuncia els efectes de la guerra sobre Bèlgica i, explícitament, referma el missatge aliadòfil i francòfil que tot al llarg del conflicte europeu aboca en les col·laboracions a la premsa catalana.

L'apel·lació al poeta i al seu darrer poemari obtenen aquí una altra dimensió, en què l'anàlisi estètica que ens havia ofert a les planes de *Catalònia* (10-III-1898: 19-25) resta subrogada a una lectura ideològica que a voltes reprèn la visió que havia

plasmant al pròleg de l'antologia *Transplantades. Poesies franceses contemporànies*: «Verhaeren se présente comme un temperament synthétiseur du caractère essentiel du pays où il est né. La Flandre au complet passe par ses vers» (1910: XLI); en plena guerra, el poeta belga i el seu darrer poemari esdevenen per a Pérez-Jorba el paradigma del poeta nacional compromès,¹³⁵ fill d'una nació envaïda pels alemanys l'agost del 1914:

Verhaeren, són moltes avui les llàgrimes, molts els sospirs, molts els dols que cauen damunt les hores lentes. En l'horror de la guerra s'escola lentament el temps, avui. La vostra terra, Verhaeren, la noble Bèlgica gentil, és sollada traïdorament i criminal per l'invasor més barbre i odiós. El sacrifici per la llibertat dels pobles no pot ésser més gran: l'ha fet la vostra pàtria, amb les entranyes obertes. El vostre cor també Verhaeren, en el batec de *Les ales roges de la guerra*, el recull de poemes que acabeu de publicar en el *Mercure de France*. (EPC, 5-XII-1916)¹³⁶

A l'enaltiment patriòtic, s'hi suma el record de les estones compartides a París juntament amb alguns joves de La Jeune Belgique, el grup simbolista dels escriptors valons que tant havia reivindicat durant el fervor vitalista de joventut. Amb l'enyor d'aquell *fi de siècle* torna a surar un entorn clàssic simbolitzat en la República de les Lletres, un espai nascut al segle XVII en l'imaginari dels autors com a espai de comunicació transfronterer a partir de les cartes/lletres, comunicació que es reforçava en

¹³⁵ Aquesta identificació entre poeta/pàtria també l'ofereix Carles Riba: «Bèlgica, commoguda, oferí a Verhaeren l'homenatge de la seva afeció i la seva meravella; aquella veu tan tendrament nacional, i alhora tan fonament dels dies universals i nous, era la veu per la qual la pàtria nova es sentia parlar», *Quaderns d'Estudi* I: 4, 1917, 259-261, dins Carles RIBA: *Obres completes IV. Crítica*, 3, Barcelona: Edicions 62, 1988, 35-36. A cura d'Enric SULLÀ.

¹³⁶ J. PÉREZ-JORBA: «Les ales roges de la guerra», *El Poble Català*, 5-XII-1916. L'article està datat a París el 27 de novembre de 1916, és a dir, el mateix dia de la mort del poeta. La seva mort colpí els autors vinculats, sobretot, al Modernisme finisecular. Vegeu Gabriel ALOMAR: «Émile Verhaeren», *El Diluvio*, 30-XI-1916; V. SOLÉ DE SOJO: «Els que se'n van. Emili Verhaeren és mort», *El Poble Català*, 1-XII-1916; «Folletó Literari de *El Poble Català*», suplement dedicat al poeta belga, que inclou la traducció de tres poemes a càrrec d'Emili Guanyabens, Solé de Sojo i Prat i Gaballí i un fragment del mític llibre «La Espanya Negra» que havia il·lustrat Darío de Regoyos, *El Poble Català*, 11-XII-1916. Sobre la recepció d'aquest poeta belga en la literatura catalana de finals de segle, vegeu Irene GRAS VALERO (2009): «La recepció de Émile Verhaeren en el arte y en la literatura catalana de la Cataluña de finales de siglo», *Actas del XII Coloquio de Arte Aragonés: El arte del siglo XX*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 355-367.

els salons parisencs on els intel·lectuals valoraven l'art de la conversa, habitud que la guerra havia emmudit. El record de Verhaeren es trasllueix en el traç d'un retrat literari que parteix de l'experiència personal:

Verhaeren, encara us veig en aquell vespre d'or líquid difòs pel restaurant Marguery, amb els vostres, en penjarella, mostatxos blancs quan festejàrem l'art sanós, xamós, frondós i el cara-vermell Camille Lemonnier, honorant sa presència amb la de tants confreres il·lustres, dilectes, amicíssims. Recordeu? Ens trobàvem aleshores dintre una veritable república de les lletres; hi havia harmonia en l'anarquia; era en temps de la pau ja llunyana. Es lluitava, sí, amb fervor, amb entusiasme, en les lluites sense sang per a la Bellesa, i la victòria era en bé de tots. (EPC, 5-XII-1916)

Pérez-Jorba encara conserva des del punt vista formal l'ús de la majúscula per ressaltar el valor sacralitzat del concepte bellesa que havia plasmat al darrer tercet del seu poema *A la Bellesa*: «Oh, Bellesa Suprema que apartats diatre ta glòria / la Verge sobrehumana de cenital blancura, / m'agenollo davant la teva forma pura».¹³⁷ La part final del text posa de relleu la valoració ètica per damunt l'estètica, ell mateix expressa la voluntat de «no classificar» i arriba fins i tot a justificar els trets simbolistes en pro d'una troballa estètica «redemptora» que reprèn amb variants alguns qualificatius del seu estudi crític «E. Verhaeren» aparegut a *Catalònia* (2, 10-III-1898:19-24); ara l'adjectiu «robust» d'aquell text se substitueix pel de «llenyataire» i «feréstec» en sentit positiu, en què el pes del «desordre» simbolista es tornava harmònic i asserenat i la visió de la guerra empeltada de vitalisme:

Potents, Verhaeren, son els versos que heu confegit per al vostre darrer llibre; ells us retornen a les fondalades de vos mateix, a lo millor de vos mateix. Heu ennoblit el patriotisme, amb ells. No és hora de classificar. Que hi hagi grandiloquència en el panteisme de les vostres imatges; que'l sentit de les coses naturals s'adoni a les visions místiques, amb certa hibridesa; que

¹³⁷ J. PÉREZ-JORBA: «A la bellesa», *La Nova Cat[h]alunya. Revista del modern moviment intellectual* 7, Reus, 2a època, 18-V-1898, 9.

trenqueu els lligams de l'acadèmica harmonia, sense contemplacions, a tall de llenyataire, però cercant sempre una feréstega, secreta melodia: Bèlgica plora, sofreix, se redreça; i vos ho dièu amb veu tot alhora pregon, enèrgica, alta. Ens deliteu així, ens alceu, ens eleveu amb les ales flamejants de la vostra paraula; ens tornèu més serens; ens ensenyeu —oh suprema antítesi— la bellor de l'horror per tal que el nostre esperit oviri la llum d'una harmonia i us en és grat. (*EPC*, 5-XII-1916).

La producció catalana, malgrat la distància i el context quotidià que suposava viure en un país en guerra, va ocupar algunes planes d'*El Poble Català* i el *Foment* de Reus amb la columna «Llegint llibres catalans». Feia molts anys que no vivia a Catalunya; des de França era molt difícil copsar un panorama objectiu i complet de les últimes novetats literàries sotmeses als entrebancs d'un sistema de comunicacions i de transport col·lapsats per la incidència de la guerra que de ben segur va dificultar la tramesa de llibres. La guerra, per a Pérez-Jorba, era una experiència viscuda intensament i dolorosament, per la qual cosa, el conjunt de ressenyes en aquests diaris el conforma una selecció força eclèctica. Tan aviat posa un especial interès en la producció catalana relacionada amb la guerra, en què aplica els mateixos judicis en alguns autors del país que els que havia emprat vers la producció francesa, amb una obsessió que el portà a fer una lectura més testimonial que estètica. N'és un bon exemple la lectura de les *Memòries d'un legionari*, del seu amic Alfons Maseras:

Aquestes memòries, escrites amb l'alat estil en què cada dia més exceleix En Maseras, tenen un fort accent de veritat. Sembla que vinguin en drete línia del front de guerra cap a nosaltres. El legionari, que ha sabut recollir un sens fi de detalls de la vida de trinxera, un sens fi d'impressions de la lluita en què ha pres part, ha meditat durant les hores de repós. Ha retingut allò que ha vist amb els seus ulls astorats i retenir suposa vigoria d'esperit. De l'acció inmensa, que serà remembrada pels segles i pels segles, vista de la finestra interior estant d'un individu en tenim, doncs, en català, un reflex objectiu. (*EPC*, 17-VII-1917)

En la mateixa línia valorarà el poeta rossellonès Carles Grandó, de qui lloava el fet que

l'escriptor triés la llengua catalana per expressar els horrors de la guerra i fins i tot reclamala seva introducció en el cànon:

D'en Grandó es pot ben bé dir que es troba dins l'actual moment històric amb el seu llibre *El clam roig*, on la veu del poeta que clama esdevé bellament atronadora, forment anhardidora. Per l'art seu de maleir, recorda de vegades el verb d'algun dramaturg grec, bé que parli amb un accent tant català i fins tant casolà. Són, doncs, els seus versos per a declamar-los davant del poble, de què l'ànima han de sollevar, no tenen res d'íntim, de ploricaner, de decadent. En ell sorprèn precisament la folgansa amb que fa moure, en el ritme, la parla catalana, ell que s'ha format de nen en la cultura francesa, tant triada com fina, tant diversa. Daltabaixos com els que sofrim avui no poden ésser contemplats per la gent d'avui amb la indiferència de l'anacoreta. És aquest un llibre que devia, com a tradicional conseqüència, figurar en la nostra literatura. L'honora i fa que, per ella, no passi el gran conflicte desapercebut. (*EPC*, 17-VII-1917)

Fora de l'àmbit bèl·lic i testimonial, llegirà J.M. López Picó, Clementina Arderiu o Joan Arús, noms que indueixen a pensar en un possible apropament al Noucentisme. En canvi, no trobarem, en general, en la seva producció crítica, classificacions que identifiquin un autor amb una escola o moviment per justificar l'aparició d'un llibre o d'un autor novell, en aquest cas, per exemple, no farà ús del terme «Noucentisme» encunyat per Eugeni d'Ors, si bé convergeix amb la vindicació del classicisme i en el refús del ruralisme d'acord amb un llatinisme que havia manifestat uns anys abans, quan creia que el pòsit de la tradició grecollatina era un dels instruments que equipararia Catalunya amb França. En aquest sentit és clarificadora la ressenya de *Cançons i elegies* (1916), de Clementina Arderiu, en què certifica que la poesia catalana havia assolit un grau de maduresa a partir de la serenor clàssica:

Quan una literatura és ja tota feta o tota refeta surten els poetes com la Clementina Arderiu per a dir llur cant d'una manera senzilla i alhora aciençada. Solen ésser poetes d'esperit delicat i ple de seny. El domini de si mateixos els dona un caient de serenitat, un aire de perfecció, un sentit. Quina distància no han recoregut els

aitals en la nostra terra durant l'última centúria? Fan oblidar tot seguit certes ordinarieses del poeta rústic que no sap de què se les heu, que no té cap noció del bon gust, que manca de filosofia estètica tant com de sentiments naturals, elevats. Els amants de la literatura catalana poden regositjar-se de l'acció d'una poeta tant excel·lent com ella. Representació de sensibilitat i manifestació de cultura d'esperit, digne cristianament de polsar la lira de la seva ja llunyana antecessora Safo, qui vanà i s'esvaní en la llum, en l'aire i en les onades d'una badia grega. (EPC, 3-I-1917)

I, malgrat el context bèl·lic, encara es farà un espai per al conreu de la poesia en el marc del classicisme vindicat que el duu fins i tot a l'ús del llatí que embolcalla els poemes *Laus in Naturae* i *Aura Vitae* sota la influència dels *Laudi* de D'Annunzio (CAMPS, 1993: 44) o en alguns poemes escrits entre el 1914 i el 1916, en què dona continuïtat al fervor parnassià que abocarà a la revista gironina *Cultura*, fundada per Josep Tharrats, en la qual va donar a conèixer: *Oh branques...*, *Ton cos de rosa* i *Leda*, poemes en què es fa patent la influència de Joan Alcover i de Ruben Darío, entre ressonàncies clàssiques i el formalisme mètric del sonet. Si la Salomé de Gustave Moreau fou determinant en la inspiració de poetes decadentistes, la *Leda* de Poussin –un dels pintors per excel·lència del Parnàs francès– ho va ser per a molts escriptors que van veure en el mite l'essència més pura de la poesia. La unió de Zeus i Leda o del cigne i Leda té una llarga tradició tant en el món de les arts plàstiques com de la literatura, identificables amb diferents opcions estètiques, des de l'adaptació parnassiana de Darío –un referent per a Pérez-Jorba durant aquest període– amb el seu poema *Antes de todo, Gloria a ti, Leda*.¹³⁸ En el cas català, la tria seria força extensa, però, simplement, com a evocació, podem veure la recreació del mite clàssic en Carner («Leda inocent», *Segon llibre de sonets*, 1907),¹³⁹ Rosselló-Pòrcel («Leda», *Quaderns de sonets*, 1934) o Palau i Fabre («Nova Leda», *Imitació de foc*, 1938), fins a

¹³⁸ Tot i que el poema va ser inclòs a *Cantos de vida y esperanza* (1905), Darío l'havia donat a conèixer a *Guatemala Ilustrada* al setembre del 1892. Sobre aquest mite en la poètica de Darío, vegeu Iris M. ZAVALA (1989): *Ruben Darío bajo el signo del cisne*, Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

¹³⁹ Josep CARNER (1907): *Segon llibre de sonets*, Barcelona: Joaquim Horta, 54. Se cita a partir de l'edició de Jaume COLL (ed.) (1992): *Josep Carner. Poesia*, Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 354.

arribar al camp pictòric de la mà de Salvador Dalí i la seva *Leda atòmica*».¹⁴⁰

Pérez-Jorba s'emmiralla en la tradició clàssica que durant aquests anys reivinca en les seves cròniques d'art a *Mundial Magazine* i pren com a referent un obra del gran Poussin, un dels representants del *Gran Siècle*. El sonet *Leda* és una composició efràstica (MONEGAL, 2000:14), en què es palesa una gran preocupació pel ritme, la musicalitat i la tria d'un llenguatge acurat amb un especial èmfasi en l'adjectivació, el cromatisme i en el tractament del mite i del símbol del cigne:

Leda

(Enfront del quadre de Poussin)

Ja Leda surt del riu que sa nuor consira
als raigs del sol festós que dauren el fullatge.
Ja Leda és pur encís i el satiró la mira
fent volts i giravolts per l'amagat boscatge.

De la blavor del lluny ve com un cant de lira,
que Leda escolta com si fos el nuviatge
d'un purpuri desig de verge que sospira
pel joguinós plaer que amor té per guiatge.

Un cigne immaculat, per la propera riba
pres de temor i anhel, als peus de Leda arriba
que és somniosa encara sentint-se tota pura;

però'l cos d'ella trem així que'l nevat cigne
l'envolta amb son plomall i que l'amant maligne
son fàl·lic bec roent en sos llavis atura.

¹⁴⁰ Sobre Salvador Dalí i l'elaboració d'aquest quadre, vegeu Jean Louis FERRIER (1980): *Dalí, «Leda atòmica»* (1949), París: Denöel/Gonthier.

En el camp cultural català, el classicisme de Pérez-Jorba presenta moltes vegades un dualisme en què les fronteres entre Noucentisme i Modernisme s'encavalquen; el seu classicisme s'embolcalla d'una bellesa i serenor clàssica, uns paràmetres que trobarem tant en el mateix Maragall com en d'Ors (MIRALLES, 1986a: 63-82). Tot això és molt explícit en l'elegia al president de la Mancomunitat, Enric Prat de Riba –mort l'1 d'agost de 1917–, a qui li va dedicar *Laus in amore mori*, escrita durant les vacances estivals a Saint Brévin-les-Pins, en què fusiona la beatificació tant del personatge com de la pàtria amb una clara exaltació vitalitista d'influència maragalliana i alhora mediterrània:

Sies lloat, home, que has mort d'amor
per Catalunya Santa, i bellament
sent nostre cor, oh Mestre, ton fulgor
per la pineda el sol és somrient
pel mar llatí la blanca vela arbor. (EPC, 23-VIII-1917)

7. PRIMERES REFLEXIONS SOBRE L'AVANTGUARDA

Els estralls de la guerra van suposar la revisió d'uns valors tant ètics com estètics en la poesia francesa, que fins aleshores havia viscut de les restes d'un simbolisme agònic. Com a home de lletres, Pérez-Jorba s'enfrontava amb un nou panorama literari que li desvetllava molta preocupació, perquè en aquesta renovació artística no veia el camí per implementar una tradició cultural identitària en crisi, d'acord amb el que manifesta en les cròniques de guerra d'*El Poble Català*, intercomunicades en la defensa d'unes coordenades estètiques que presenten una certa bipolarització entre el classicisme d'arrels grecollatines i el «nou» classicisme de l'avantguarda que havia condemnat a les seves cròniques d'art a *Mundial Magazine*, un posicionament que encara manté, fins al punt que el porta a legitimar l'estètica de Saint-Georges de Bouhélier en confrontar-la amb els postulats dels nous llenguatges artístics:

En Sant Georges de Bouhélier és tant francès, ara que els Reverdy treballen en desfrancesar-se amb llur objectivisme de terratrèmol, aquí, diem, s'alia el sensualisme amb el lirisme sense caure massa en la nota negra del pessimisme. Un objectivisme literari que condempni en absolut el conreu de la sensibilitat no durà mai a res de sòlid. Per ventura, ho tenim, i de finalitat suprema, en les «serenes» estrofes d'Horaci, un exemple de sensibilitat? (*EPC*, 8-VIII-1917)

Un dels articles més significatius sobre literatura escrit en temps de guerra és la necrològica del dramaturg Octave Mirbeau (1848 - 1917),¹⁴¹ en què s'interroga sobre el desgavell que viu la creació literària i aposta per un possible retorn a l'anarquia artística. Construït a partir de referències personals i autobiogràfiques, Pérez-Jorba recorda com l'any 1902 va encoratjar Felip Cortiella¹⁴² a traduir les obres teatrals de Mirbeau, a qui

¹⁴¹ Octave MIRBEAU (1848 - 1917). Periodista, crític d'art, novel·lista i dramaturg. Proper a l'anarquisme àcrata, el seu teatre va revolucionar l'escena parisenca i europea a partir de la defensa de la veritat i la justícia dels més febles: obrers, dones i infants desvalguts són els eixos de la seva dramaturgia. La seva novel·la *Le journal d'une femme de chambre* (1900) va inspirar dues obres mestres de la història del cinema del segle XX: *Le journal d'une femme de chambre* (film 1946), de Jean Renoir, i *Diario de una camarera* (film, 1964), de Luis Buñuel.

¹⁴² Carta autògrafa de Joan Pérez-Jorba a Felip Cortiella, datada a París el 24 d'agost de 1902. Fons Felip

visitaran plegats durant una breu estada del dramaturg català a París. L'autor normand, militant des de començament de segle a les files de l'anarquisme, va representar tant a finals del XIX com als inicis del segle XX, un escriptor transgressor i, sobretot, impulsor d'una renovació teatral que amb els anys serà reivindicada per les mateixes avantguardes, com testimonia la dedicatòria que Apollinaire li escrigué arran de la publicació del seu primer llibre de proses *L'Hérésiarque* (1910): «À Octave Mirbeau / au maître admirable et puissant / au seul prophète de ce temps / son admirateur».¹⁴³ En aquest article encomiàstic, Pérez-Jorba manifesta, a partir del *flashback*, els dubtes que té davant la producció literària i artística del moment, si més no, la desconfiança i les pors que la represa de certs tòpics del decadentisme puguin arrelar novament, tal com havia proclamat l'any 1896 quan afirmava: «hom pot fugir de la decadència i del sensualisme i proclamar l'anarquia artística» (*LNC* 7-8, 12-IX-1896: 43). Aquesta crida a l'anarquia artística cal entendre-la com la riquesa que dona al fet artístic una llibertat creadora total i en què l'art apareix com un acte de creació individual des d'una realitat subjectiva, la natura, i, en aquest sentit, extrapola el camp pictòric per refermar que l'ortodòxia objectivista cubista no té la força estètica per vèncer el suposat anorreament artístic sorgit arran de la guerra:

Fa cosa de dotze anys que vàrem tenir l'honor d'ésser rebuts per l'il·lustre novel·lista, en la seva estada de l'avenue du Bois du Bologne. Què lluny són ara aquestes coses del pensament! En Max Jacob vivia aleshores amb En Picasso com un germà, en la rue de Seine; no es parlava encara en pintura de les relacions òptiques de la matèria; no es parlava encara de materialitzar una quarta dimensió; no es parlava encara de la intervenció de les formes i dels tons; no es parlava encara de l'associació de volums com d'una troballa de simultaneïtat objectiva; no es parlava encara de la intervenció de les formes i dels tons, no es parlava encara de la disbauxa geomètrica que avui s'entreguen els cubistes i els

Cortiella, correspondència 141/2. Ms. 229-232. Biblioteca de Catalunya. El dramaturg català va traduir *Les mauvais bergers* amb el títol *Els mals pastors*, Barcelona: Tipografia L'Avenç, 1902. L'obra es va estrenar el 30 d'agost de 1902 al Teatre de les Arts per la companyia d'Enric Guitart i Concepció Llorente, «Veladas Avenir», *La Publicidad*, 31-VIII-1902.

¹⁴³ Pierre MICHEL: «Octave Mirbeau, el intel·lectual comprometido», [<http://www.scribd.com/Oktavas>]. Recopilació de la Société Octave Mirbeau.

subcubistes.

L'anarquia artística era mestressa del món i era més feconda que als disset anys del segle XX que vivim, segle que, amb la gegantina guerra, ens ha fet recular fins les èpoques simiesques sense donar-nos, pel que sabem i coneixem, cap geni representatiu. (EPC, 6-III-1917)

L'agudització dels dubtes de Pérez-Jorba cal situar-la en el moment històric que viu França a partir de l'esclat de la guerra, en què s'accentua el rebuig generalitzat d'una part de la societat francesa vers tot allò que podia associar-se a la cultura alemanya, en què cal encabir els moviments d'avantguarda identificats amb una concepció artística d'inspiració germànica, sobretot per la penetració inicial que va tenir l'expressionisme i, el desplegament del futurisme que proposava un trencament amb la tradició clàssica francesa, judicis que anaven *in crescendo* per l'erosió generada per *Action Française*. Aquesta reacció de la societat francesa es va manifestar, sobretot, en un públic avesat a l'art que va veure com es deixaven de celebrar els salons d'art oficials i com es produïa una davallada lectora important; s'hi afegia la pujada d'un nacionalisme aferrissat que quallava en una Europa devastada i dividida, en què els mateixos artistes es van veure abocats a posicionar-se ideològicament i a prendre part en el conflicte. El mateix Jean Cocteau havia il·lustrat la portada de *Le Mot* (19: gener 1915) amb el lema «*Dante avec nous*» (SILVER, 1991: 2). París, que fins aleshores havia estat el nucli neuràlgic de la renovació artística, va viure una certa paralització de l'activitat cultural (JOYEUX-PRUNEL, 2015:537-591). Aquesta sensació de buidor artística que denuncia Pérez-Jorba des d'una òptica oposada l'observarà Rémy de Gourmont, el crític literari i redactor en cap del *Mercure de France*, que amb gran inquietud es planyia de la davallada que patia el món de l'art i la literatura:

Il y a une grande mélancolie à feuilleter les publications et les revues de tout genre qui parurent au moment où la guerre éclatait. [...] Comme elles nous semblent heureuses, les époques où nous discutons sérieusement de l'avenir du cubisme ou des mérites respectifs du vers libre et du vers régulier. Il fut un moment, au mois d'août, où je crus fermement que tout cel·la était fini, à tout

jamais, qu'il ne serait plus question ni d'art, ni de poésie, ni de littérature, ni de science même.¹⁴⁴

L'escriptor francès constata una realitat plausible sobre els efectes de la guerra en el panorama artístic, ja que molts artistes i escriptors havien estat mobilitzats o s'havien enrolat voluntàriament per participar en el front francès: Apollinaire, Georges Braque, Fernand Léger, André Breton, Louis Aragon o el suís Blaise Cendrars arrelat a París; altres van deixar França i emprengueren el retorn al seu país, com Kandinski, o simplement van fugir de la guerra fora del continent. Barcelona, per exemple, va rebre Arthur Cravan, Marie Laurencin, Metzinger, Gleizes, el matrimoni Delaunay, Francis Picabia, Serge Charchoune i Olga Sacharoff, entre altres. Lentament, entre el 1916 i el 1917 es va produir el retorn del front de pintors i escriptors, uns havien patit seqüeles físiques com el mateix Apollinaire o Cendrars, d'altres com Pierre Reverdy, eximit del servei militar, tornava de la seva prestació com a voluntari; aquells que romangueren a París, com per exemple Albert-Birot, van afavorir la represa de l'activitat intel·lectual forjant una aliança molt estreta entre pintors, músics i escriptors que donarà pas al «Renaixement» artístic i intel·lectual com a resposta a la destrucció que significava la guerra. Montparnasse es converteix en el centre neuràlgic d'aquesta embranzida.

Mentre la pintura ja havia desenvolupat un aparell teòric des del 1912 amb l'aparició *Du cubisme* (1912), d'Albert Gleizes i Jean Metzinger, que va rebre el suport de molts poetes, fonamentalment d'Apollinaire i Dermée, el camp literari hagué de desplegar un aparell teòric que avalés una praxi literària que en alguns casos era hereva del simbolisme i que havia de minoritzar el pes del futurisme i traslladar o reelaborar al camp de la literarua alguns preceptes del cubisme pictòric. En ple conflicte bèl·lic, el pintor Ozenfant va impulsar, juntament amb Apollinaire i Max Jacob, la revista *L'Élan* (1915-1916), una publicació que no va escatimar esforços per assolir un compromís amb el moment històric a partir d'un viratge ideològic cap al nacionalisme i un d'estètic marcat pels nous llenguatges artístics que no dubtaren de reelaborar la tradició clàssica en un «novo-classicisme» o «un ordre nou», com es desprenia d'alguns articles de Jean

¹⁴⁴ Cita adduïda de Kenneth E. SILVER (1991): *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale, 1914-1925*, París: Flammarion, 2.

Cocteau escrits durant el conflicte (SILVER, 1991: 3-5), en què l'artista s'avançava en la defensa del classicisme grecolatí i un retorn a l'ordre enfront de la dispersió interna de la mateixa producció avantguardista francesa.

7.1. La trobada amb Max Jacob

Vint dies després de publicar el seu homenatge a l'autor de *Le journal d'une femme de chambre*, Pérez-Jorba va visitar La Rotonde, un dels cafès parisencs més internacionals i emblemàtics de la intel·lectualitat moderna fundat el 1911. Situat al barri de Montparnasse, des de començament del segle passat, La Rotonde fou un dels cenacles de referència per a pintors, músics i literats comparable al mític Els Quatre Gats barceloní en temps del Modernisme finisecular o El Continental, on es congregaven alguns elements adscrits al Noucentisme; els madrilenys El Colonial, presidit per la tertúlia de Rafael Cansinos Assens, punt de trobada del joves ultraistes; el mític Pompo, no estrictament avantguardista, que liderava Ramón Gómez de la Serna, o el Cabaret Voltaire de Zuric, nascut de la mà d'Hugo Ball l'any 1916, on els dadaistes posaren les bases del moviment, o el Caffè Giubbe Rosse, punt de trobada dels futuristes florentins, tots ells espais de socialització i d'intercanvi d'idees evocats pels múltiples gèneres de la literatura autobiogràfica, com dietaris, memòries i epistolars, així com en la producció pictòrica de retrats i teles dels seus assistents; obres literàries, fotogràfiques o pictòriques icòniques que conformen un retall de la història cultural¹⁴⁵ evocats per Picasso, Diego Rivera o el pintor francojaponès Foujita en el seu aigüafort *A la Rotonde* (1925).¹⁴⁶

¹⁴⁵ Sobre les relacions entre el cafè com a beguda i el cafè com a espai de socialització i alhora de recolliment individual en el camp literari, es recomanen els magnífics estudis: Antoni MARTÍ MONTERDE (2007): *Poética del café: Un espacio de la modernidad literaria*, Barcelona: Anagrama; Mary Ann CAWS (2001): *Encuentros creativos. Lugares de reunión en la modernidad*, trad. J.R. CHAPARRO, Madrid: Ediciones Cátedra.

¹⁴⁶ Tsugouharu Foujita (1886 - 1968). Pintor japonès nacionalitzat francès. Fou membre de l'Escola de París, ciutat on visqué llargues temporades. Amic de Metzinger, Picasso i Modigliani, entre altres. L'obra esmentada és un homenatge al cafè on va celebrar diverses exposicions. L'any 2005 es va fer la primera exposició del pintor a Barcelona: «Foujita. Entre Oriente y Occidente» al Museu Diocesà (Barcelona), entre el 7 de setembre i el 23 d'octubre, comissariada per Sylvie BUISSON.

L'objectiu d'aquella visita era entrevistar-se amb Max Jacob,¹⁴⁷ una experiència que va transmetre als lectors catalans en la crònica «Les idees estètiques de Max Jacob» (*EPC*, 25-III-1917). Max Jacob (1876 - 1944), un dels actius més prolífic de Montmartre i de Montparnasse, amic de Picasso i Apollinaire, no era un escriptor desconegut en els cercles artístics catalans. L'ecoista d'*El Poble Català* feia notar que a París, tot i el context de guerra, «les veus que sonen són les de l'Apollinaire, En Reverdi [*sic*], l'André Salmon, En Cocteau, En Max Jacob...» (10-II-1917) i uns dies després s'afalagava que el públic català tingués accés a poemes inèdits de Jacob i donava notícia de la seva presència a la revista *391* (1917), publicada a Barcelona sota la direcció de Francis Picabia (*EPC*, 20-II-1917).

La xerrada amb Max Jacob hauria de constituir un punt d'inflexió vers el fenomen avantguardista per part del crític català, però, en realitat, no fa més que confirmar les seves reticències vers la nova literatura. L'article s'obre amb una interpel·lació al lector a través d'un seguit de preguntes la resposta de les quals no és altra que les reflexions de Pérez-Jorba sobre els nous corrents estètics i les contradiccions que observa en la teorització d'un dels seus artífexs; amb una prosa que arrossega encara vicis finiseculars com la pregunta retòrica, la manca de brevetat i de concisió discursiva, Pérez-Jorba denuncia la manca de concreció de la pretesa renovació estètica i qüestiona algunes de les premisses en què se sustenten els principis de l'avantguarda: el concepte joventut com a sinònim de nou, l'aposta clara per un futur en detriment d'una tradició ja existent, i la pràctica d'un art allunyat del món natural en favor de la intel·lectualització:

Arts i lletres són en constant renovament gràcies a l'esperit dels joves, tot a l'hora constructiu i destructiu. Els joves volen amb desfici que el demà de llurs esperances els pertanyi: per això el passat immediat els fa nosa, quasi els amoïna. Quines són les preocupacions del jovent i quines les promences? Vers quin ideal estètic s'orienten les seves il·lusions o, si voleu, les seves

¹⁴⁷ Dissortadament no s'ha localitzat cap intercanvi epistolar entre els dos escriptors ni en el fons «Joan Pérez-Jorba» de la Biliothèque Jacques Doucet ni en els fons preservats de l'escriptor francès a Bibliothèque nationale de France. Sobre la biografia i la bibliografia d'aquest autor, vegeu Antonio RODRÍGUEZ (ed.) (2012): *Max Jacob. «Oeuvres»*, París: Gallimard [Collection «Quarto»]. Préface de Guy GOFFETTE.

concepcions? Sia perquè solen treballar en els cenacles o perquè s'allunyen del *vulgus*, els joves no es defineixen o no es fan conèixer sinó quan comencen a ésser vells. Pel que és avui, llurs orientacions no són precises ni múltiples. Alguns d'ells fan l'efecte d'anar a les palpentes, de no saber bé lo que cerquen amb llur intel·ligència, de no haver arribat encara a una troballa. (*EPC*, 25-III-1917).

Al «Folletó Literari» d'*El Poble Català* (15-I-1917) va voler manifestar els seus dubtes sobre la formulació de la nova estètica amb un intent de mimesis de la “poesia visual”. Amb un format que trencava tota norma tipogràfica i d'ordenació linial del discurs, el títol del poema «Per l'esclera» (una mena de cançó popular) anava precedit per, podria dir-se, dues paraules que jugaven amb el grafisme per destacar desorientació sobre la “nova poesia”:

*De llisquenteS,
a les palpenS*¹⁴⁸

A la cerca de respostes, Max Jacob era tal vegada qui podia donar-li la clau per esvaïr els dubtes plantejats, perquè, segons Pérez-Jorba, «en Max Jacob, l'inventor del cubisme, ell, l'amic d'En Picasso, és, entre els joves, el qui més i amb més talent sap innovar. Té una estètica lògica. Té ja una obra que la resum». Per enaltir la figura del poeta, traça dos moments de la seva trajectòria artística: el Max Jacob associat a la bohèmia i al cubisme –Pérez-Jorba cau en el parany de considerar-lo l'inventor del cubisme– i el Max Jacob convertit al catolicisme:

Mentres les pintores d'ulls verds i de quasi vermella cabellera fumen davant dels aperitius, davant dels cubistes rasurats i de llavis, alguns d'ells, molsuts i xiuladors, quan no conversen en veu baixa talment com si resessin amb elles i entre ells, no és rar veure allí com En Max Jacob, amb la seva cara de pebrot, extén al lluny, molt luny, la seva mirada. La Rotonde no és una capella plena de

¹⁴⁸ «Poesies per J. Pérez-Jorba», *El Poble Català*, 15-I-1917. A més d'aquest poema, es recull *Amor sense esperança*, *Per l'esclera*, *El blanc gipó*, *Vent a ponent* i *Pel terme*. Cap d'aquests poemes no fou recollit en els poemaris posteriors.

gom a gom, d'oficiant, la capella d'ell? Aquella taverna és verament apropiada per al conreu de somnis i d'idees, entre la sentor ubriacant de l'alcohol. Ningú hi llegeix *Le Temps* ni cap diari: tothom sembla posseït de la més gran indiferència pel que succeeix, per l'actualitat moribunda. (*EPC*, 26-III-1917)

Escrit en un context de guerra, no exempt d'ironia i sarcasme, el Cafè és menystingut a la categoria de «taverna», plena de personatges anònims, en què la descripció física i l'actitud d'una bohèmia *fin de siècle*, associada a l'alcohol, es contraposen a la realitat del moment, a una «actualitat moribunda». Només la veu de Max Jacob fa d'aquell espai un lloc de culte, una capella on el poeta pontifica, «nosaltres no conversàvem, conversava ell», observa Pérez-Jorba, que extrapola l'abstracció de la realitat on situa Max Jacob amb la realitat exterior sota la denúncia de la manca de l'hàbit de lectura d'un diari com *Le Temps*, portaveu de la classe política més conservadora i de les elits econòmiques de prestigi. Pérez-Jorba no diferencia l'artista de la persona, li costa d'entendre el concepte novoclassicisme que proclama Jacob, si bé no el rebutja amb fermesa:

Allí conversàvem l'altre dia amb en Max Jacob de literatura i de l'escola que ell ha llençat per aquests barris de París, barris que són de tot el món. En Max Jacob ens deia que el moviment literari en què ell figura és un moviment de novoclassicisme. Per novoclassicisme, en Max Jacob entén la reconstitució de la sensibilitat moderna tal com en Rimbaud l'ha «creada, però, posant-hi ordre i donant-li mesura. (Nosaltres veiem molt difícil que es pugui posar ordre i donar mesura a la sensibilitat moderna, que és desordenada i alhora incommensurable de per si. (*Id.*)

En tot cas mostra el seu escepticisme sobre la possibilitat que es pugui modelar el «desordre i la manca de mesura». Pérez-Jorba no entén que amb l'objectivisme s'inicia una etapa de «legislació» que cerca una nova bellesa, un nou classicisme que pren com a base el «desordre líric» del simbolisme per construir un nou ordre, una nova realitat. Des d'una visió simbolista, ens explica la tècnica emprada en la construcció de la nova lírica i tot i no fer esment a les fonts emprades per fer aquestes valoracions, és evident que coneix els textos que Jacob aporta des de la primera entrega a *Nord-Sud*:

En Max Jacob i els seus deixebles supprimeixen la imatge. La imatge per a ells no és altra cosa que un ornament, car sol·licita l'atenció del lector en detriment de l'objecte a constituir. Substitueixen, doncs, la imatge per medi de personatges, per medi de detalls reals; i els conjuminen de manera variada, mercès a una composició concentrada, vigorosa. No cal dir que una estètica així sols pot escaure a obres curtes. D'aquí ve que En Max Jacob i els seus adeptes només hagin produït fins ara poemes en prosa. (*Id.*)

Com constata Pérez-Jorba, l'any 1909, Max Jacob havia abraçat la fe catòlica després de diferents experiències místiques narrades en les tres obres que conformen una trilogia: *Saint Matorel* (1911), amb il·lustracions de Picasso; el poemari *Oeuvres burlesques et mystiques du Frere Matorel mort au couvent de Barcelone* (1912) i *Le siège de Jerusalem. Grande tentation céleste de saint Matorel* (1914). Les novel·les estan construïdes des de l'autoficció, a partir de la seva experiència mística, que el portarà, l'any 1921, a recloure's al monestir de Saint-Benoît-sur-Loire. Al llarg de tot l'article ens oferirà un recorregut per la producció de l'autor, en què conjumina una valoració distant, però positiva, que es complementa amb algunes apreciacions iròniques del tipus: «bon xicot», «cara de pebrot», «visionari», «dèries» o «foteses» que envolten el tarannà i les idees de Jacob: «En Max Jacob creu que l'astrologia és una ciència molt útil per als literats, per tal que no es pot, diu, crear caràcters reals sinó basant-se en els signes astrals dels herois que es forgen», un paràgraf que també al·ludeix clarament al *modus vivendi* dels primers anys de Jacob de joventut, quan l'escriptor es guanyava la vida fent cartes astrals. A partir d'aquest *modus vivendi*, l'escriptor va incorporar l'astrologia com a ciència essencial en la construcció del seu pensament.

De fet, Pérez-Jorba confon la persona amb el creador, d'aquí que la lectura de les obres de Jacob siguin valorades no com una aportació revolucionària de la modernitat, sinó a través de la imatge d'un «curial» que viu en castedat, situat «en ple fervor artístic, d'unció mística»:¹⁴⁹

¹⁴⁹ En el fervor d'aquest misticisme, Max Jacob traduirà al francès el *Llibre d'Amic i Amat*, de Ramon Llull, que veié una primera edició el 1919 a les Éditions La Sirène i inclou una nota biogràfica del mateix Jacob en col·laboració amb Antonio de Barrau.

Que l'ateisme del lector, si el lector és ateu, no vinga a esclatir una irreverent rialla si es bomba que En Max Jacob mena una vida de monjo, d'ençà que es va convertir al catolicisme. Els supremes, deliciosos atributs de la dona no li fan perdre la castedat; no vol de cap manera la dona al seu llit. Si la seducció d'alguna el tempta a tall d'àngel o a tall de dimoni, es complau en dominar la temptació, per més trastornats que tinga els ulls i seca la gola de desig. (*EPC*, 26-III-1917)

Pel que fa a les idees estètiques, Pérez-Jorba recull, sobretot, allò que distància la producció de Jacob del romanticisme : la importància de la voluntat com a constructora de l'ordre, la supressió de l'anècdota, la construcció de l'objecte no com a representació de la realitat, la introducció de l'humor, la fugida de tot sentimentalisme, és a dir, de totes les sensacions que vinculen l'home a la naturalesa, l'alliberament de l'obra d'art de cap ideologia i tendència moral i la definició del que Jacob entenia per «realisme en profunditat» com a superació del naturalisme: «La literatura nomenada realista sols té valor comparada amb els objectes que representa o que vol representar. En Max Jacob ho pensa així; ell vol que les obres sien quelcom en si mateixes, fora de tota representació de la realitat. No es tracta ni d'exposar un estat d'ànima ni de descriure un paisatge» (*id.*).

Amb tot i el seu intent conciliador, els judicis de Pérez-Jorba, com s'ha observat, estan plens de sarcasmes que invaliden la possibilitat que aquella praxi, tot i ser original i personal, pugui esdevenir un nou model de renovació estètica. Dissortadament, Pérez-Jorba no pot encabir en el seu article cap valoració sobre *Le Cornet à dès* (1917), el poemari més emblemàtic de l'escriptor que veurà la llum el novembre en edició de l'autor, mesos després de la trobada entre els dos escriptors.

7.2. Una necrològica: Léon Bloy

El 27 de novembre de 1917, la portada d'*El Poble Català* s'obria amb una necrològica de Pérez-Jorba dedicada a Léon Bloy (1846 - 1917), «un dels últims dels simbolistes», en què sura el nom de Max Jacob, associat al cubisme, en contraposició a l'impuls revolucionari

que havia significat el simbolisme:

La febre de renovació literària era en aquells dies més intensa que avui, amb tot i la cura que la joventut francesa té avui per les belles lletres. I no sé si avui en guisa de paral·lelisme podríem dir que avui s'està celebrant l'enterro del simbolisme veient alguns dels seus més singulars representants com ens deixen per sempre, car si judiquem els fruits del cubisme, objectivisme simultaneista a ultrança del qual és per alguns dels crítics vestits amb túnica novoclassica (sic), ens trobem –i si no volem enganxar-nos– davant de manifestacions de art més invertebrades encara que les obres de Walt Whitman, de Mallarmé i de Maeterlink i el cubisme podria, doncs, prendre un sentit post simbolista [sic]. Si no ens adonéssim de que té per base l'objecte mentre que el simbolisme s'ensinistrava en el subjecte, però, l'un i l'altre tenen la tècnica de donar per resultat çó que és multiforme, no? (EPC, 27-XI-1917)

El text, amb una clara al·lusió a la seva trobada amb Max Jacob, torna a qüestionar el concepte de novoclassicisme, si bé intueix que el subjectivisme simbolista i l'objectivisme cubista mostren una clara dependència i oposició en la darrera pregunta retòrica que tanca el text: «el resultat és multiforme, no?».

Mentre Junoy defensa una conciliació entre classicisme i llibertat renovadora passada pel simbolisme (MARRUGAT, 2020: 579), Pérez-Jorba introdueix una nova classificació a partir del terme «post simbolisme [sic]», amb el qual vol constatar que els nous llenguatges poètics tenen les seves arrels en la poètica simbolista:

La joventut d'ara desembena els ulls de la testa d'un batbull d'idees que saltaren com l'aigua d'un brollador devers el cel i devers els vents durant la febre neguitosa de les acaballes del vuitcents, quan madona Anarquia feia com de marmanera de tota cosa sentida i de tota cosa pensada cridant, amb veu estrident, amb braços arremangats, sota la protecció de missenyor el Simbolisme: «trieu i remeneu!». Cosa graciosa de sotjar pels espectadors i pels actors d'aquella època: de les seves despulles disperses se nodreixen avui

l'ordre, la disciplina, la mesura, l'autoritat, el socialisme, el classicisme i fins el cubisme, malgrat i ésser aquesta última, en potència, de totes les manifestacions d'avant-guarda, la més interessant per al crític deslligat de compromisos ideològics amb si mateix. (*Messidor* 4, 15-II-1918:50)

Des de l'autoreferencialitat, el crític, en aquest aiguabarreig conceptual d'«ismes», ens situa en el món de les idees que regeixen el seu present històric, polític i cultural. Com estableix Joyeux-Prunel, «la conception par les cubistes français du classicisme n'était pas celle, antirépublicaine, qui avait été élaboré par Charles Maurras e les mielleux d'Action Française. C'était celle des revues symbolistes de l'époque, Vers et prose, Les Badeux d'or ou Pan; un classicisme que les écrivains Roger Allard et Tancred de Visan en particulier, amis des cubistes fondaient sur la doctrine anticartésien de l'intuition énoncée par Bergson» (2015: 409-410). Tant Apollinaire, Reverdy com Dermée es van reconèixer admiradors del simbolisme i van ser actors destacats en la recerca d'alternatives i noves propostes davant de la crisi gradual del moviment (DÉCAUDIN, 1960: 243-244; 249-267; 412 i 470-491).

Des del punt de vista estètic, Pérez-Jorba havia teoritzat sobre aquest fet quan parlava del cubisme pictòric en observar que tant el simbolisme com el cubisme compartien el llenguatge de la representació com a precepte essencial: «Volvemos, con esto, a lo andado en el camino de la literatura, pues no resulta sino una reedición del simbolismo a la Mallarmé, puramente verbal, puramente de forma» (*MM* 13, juny 1912: 59). Pérez-Jorba s'adona que el simbolisme estava finiquitat, fet que aviat plantejarà Paul Dermée al text «Quand le symbolisme fut mort», aparegut al número inicial de *Nord-Sud*:

Ce grand siècle de lirisme est une renaissance plus brillante el plus ardente que la Renaissance. Que de richesse, quelle abondance, que de desordre! Quelle royauté laissée au démon de l'inspiration!

Mais la vie de la littérature continue et un instinct tres sûr la guide dans son évolution! A une période d'exubérance et de force doit succéder une période d'organisation, de classement, de science, c'est-à-dir un âge classique. (*Nord-*

Sud 1, III-1918)

Des de la perspectiva catalana, podríem afirmar que Pérez-Jorba s'avança a Joaquim Folguera en l'ús del vocable «postsimbolisme», terme que l'escriptor sabadellenc va emprar en el seu text «El postsimbolisme a Catalunya» –inclòs en l'assaig crític *Les noves valors de la poesia catalana* (1919:107-109)–, en què sota el terme «postsimbolisme» englobarà la producció literària sorgida a partir de la crisi del simbolisme amb la inclusió de les noves tendències poètiques produïdes pel fenomen avantguardista.¹⁵⁰

7.3. El punt d'arribada

L'intercanvi amb Max Jacob – lligat a la constatació que el simbolisme estava tocat de mort – és el primer apropament de Pérez-Jorba amb l'avantguarda literària i el «tret de sortida» com a «*porteur culturel*» que funciona com a agent de transmissió dels nous llenguatges literaris que operaven en dos camps culturals concrets: el català i el francès. En el primer, la recepció tindrà un pes majoritari, mentre que en el segon la seva mediació és molt més residual si exceptuem els seus lligams amb la revista *SIC* i altres publicacions franceses al marge de l'òrbita estrictament avantguardista. La funció de «porteur culturel» –d'ara endavant, «mediador»– cobreix una gran diversitat d'activitats que en el cas de Pérez-Jorba concorren en la traducció, la recepció crítica i en l'edició, que es concretarà en la fundació de la revista *L'Instant* (1918-1919), un projecte adreçat a la consolidació de l'eix Barcelona-París.

Pérez-Jorba ja havia exercit la transferència cultural des de l'interior durant els primers anys de joventut adscrit al Modernisme, amb la traducció i la recepció crítica

¹⁵⁰ Sobre la implantació del simbolisme i el seu recorregut en la literatura catalana, vegeu Enric BOU (1989): *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, Barcelona: Les Naus d'Empúries; pel que fa al concepte de postsimbolisme i la seva aplicació el capítol «L'harmonia del chor: la poesia postsimbolista», vegeu, dins del mateix volum, 65-92; des d'una perspectiva carneriana, cal consultar la tesi doctoral de Jordi MARRUGAT (2016): *Josep Carner i el postsimbolisme a Catalunya*, Departament de Filologia Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona, en què l'autor dedica una primera part de la investigació a sistematitzar una definició del terme «postsimbolisme». Consulta en línia: [<https://www.tdx.cat/handle/10803/284938#page=1>].

de la literatura europea dels darrers anys del segle XIX i començaments del XX, desplegada a la revista *Catalònia*, amb uns estudis de referència que el van consolidar com un dels difusors de les manifestacions simbolistes. Ara, des de la perifèria, des d'una situació de privilegi com a resident a París, emprendre el proselisme avantguardista. La seva immersió en la literatura d'avançada d'acord amb la correspondència conservada cal situar-la a finals de l'any 1917, quan va entrar en contacte amb Albert-Birot, com posa de manifest la carta del 16 de desembre adreçada al pare del nuisme, en què li comunica el seu interès per rebre «des renseignements pour me documenter le plus possible sur les directions spirituelles de la jeunesse littéraire». Aquesta primera carta va donar peu a noves peticions per part de Pérez-Jorba, a les quals l'escriptor francès va donar compliment:

Je reçois aujourd'hui votre aimable lettre du 23 courant et les notes résumant votre esthétique. Je vous prie de m'envoyer la collection de SIC et l'adresse de Cendrars, Soupault, et de l'éditeur du volume de Frédéric Lefèvre sur la poésie nouvelle.¹⁵¹

El volum esmentat en la carta es refereix a *La jeune poésie française. Hommes et tendances* (1917), de Frédéric Lefèvre, que havia generat algunes reaccions adverses entre els escriptors d'avantguarda, sobretot, el capítol dedicat a la «poésie nouvelle» titulat «Cubisme littéraire», en què l'autor aplegava una mostra poètica de Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Max Jacob, Pierre Albert-Birot, Jean Cocteau i Pierre Reverdy. El mateix antòleg es feia ressò en la introducció del capítol dels retrets que havia rebut per part dels autors compilats:

Figurez-vous que depuis que ma plaquette est annoncée et que l'on sait dans les milieux intéressés quelle tendance nouvelle je vais étudier sous ce vocable: Cubisme littéraire, un tollé général, un unanime mouvement de réprobations

¹⁵¹ Carta de JPJ a Pierre ALBERT-BIROT, datada el 26 de desembre de 1917 [Arxiu Albert-Birot]. Sobre la relació dels dos escriptors en els darrers anys, tenim la ressenya d'Arlette ALBERT-BIROT, vídua del poeta: «Autour d'une amitié littéraire catalano-française Joan Pérez-Jorba/PAB », dins *Traversée - Hommage à Montserrat Prudon*, sous la direction de Maria LLOMBART HUESCA, Clamecy: Éditions Calliopées, 2009, 57-64, repris, dans *Arlette Albert-Birot et Traverses*, sous la direction de Montserrat PRUDON, Clamecy: Traverses, 2011, 141-149.

s'est élevé contre moi. Le groupe tout entier a récusé cette appellation. Pierre Reverdy fut le plus acharné, mais le poète assassiné, lui-même, remonta sur son Pégase blessé, pour me supplier «dans mon propre intérêt» et ne pas les qualifier d'une épithète impropre. Je n'ai pas cédé parce que la chose m'apparaît sans importance si le titre, quel qu'il soit, est assez significatif pour ne permettre, chez les gens qui s'occuperont d'eux, aucune confusion (*id.*, 193-194).

L'expressió «cubisme literari»¹⁵² era simplement un element de reconeixement per definir més exactament el terme «cubisme», que donava lloc a confusió perquè s'identificava amb la pintura i no pas amb la producció literària dels escriptors antologats. Si bé tots havien estat testimonis i agents actius del naixement i la consolidació del cubisme pictòric, cap d'ells no es reconeixia sota el paraigua de l'anomenat «cubisme literari» establert per Lefèvre. La dicotomia «cubisme pictòric» i «cubisme literari» era falsa, perquè els mateixos protagonistes havien teoritzat la seva creació literària individualment, si bé, llevat de Pierre Albert-Birot, que donà nom a la seva estètica, ni Reverdy ni Apollinaire no havien forjat un terme concret que els pogués distingir del moviment pictòric, tot i admetre la mixtura entre les dues disciplines.

La teorització de les diferents concepcions estètiques ja comptava amb dues eines de difusió fonamentals: Pierre Albert-Birot havia creat la seva plataforma amb la fundació de *SIC* (1916-1919) –acrònim de «*sons, idées, couleurs*»–, amb una clara voluntat inclusiva d'assenyalar la comunitat estètica entre totes les disciplines artístiques que ell emparava sota la bandera del *nunisme*: «*Le nunisme, synthèse des mouvements actuels*» (ORLANDI, 1996:147). Dit i fet, el moviment era un «isme» que fusionava cubisme i futurisme. Pierre Reverdy donava a conèixer *La Lucarne oval* i desplegava tot el seu aparell teòric a *Nord-Sud* (1917-1918) –nom provinent del trajecte de la línia del metro que feia el recorregut Montmartre- Montparnasse, és a dir, els dos focus de la creació artística més significatius a París i que també inspirà el quadre *Nord-Sud* (1917) del pintor català Joan Miró, en què el vermell provinent dels fauistes és latent i també la influència cubista amb la representació d'un cub i la inclusió de rètols. Gino Severini ja havia donat a conèixer

¹⁵² Sobre aquesta polèmica, vegeu Michel DÉCAUDIN & Étienne-Alain HUBERT, «Petit historique d'une appellation: "cubisme littéraire"», *Europe* LX: 638-639, juin-juliet 1982, 7-25.

l'obra *Nord-Sud* (1913), temàtica que, amb variants, va reprendre al dibuix *Dans le Nord-Sud*, aparegut a *SIC* (març del 1916), en què proclamava «*Compenetration, simultanéité d'idees-images*». Fou en aquestes dues publicacions on va emergir tant la teorització com la praxi literària dels nous llenguatges artístics amb una clara influència d'Apollinaire, que havia desplegat tot un reguitzell d'articles i conferències per dictar el camí que havia empès la creació artística i que es concretarà en la formulació de *l'esprit nouveau* en una conferència dictada el 26 de novembre de 1917 al Théâtre du Vieux-Colombier. Uns dels cops d'efecte més sonats com a expressió de la nova estètica es produí en l'escena teatral amb la representació de dues obres envoltades per l'escàndol, atesa la renovació plàstica, musical i narrativa que implicaven: el 18 de maig de 1917, al Théâtre du Châtelet, va tenir lloc l'estrena de *Parade*, un ballet en un acte inspirat en un poema de Jean Cocteau, música d'Erik Satie i decorats i vestuari de Picasso. El 24 de juny pujava a escena l'òpera còmica *Les mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, al Conservatori Renée Maubel, situat a Montmatre; l'obra tenia una escenografia de Pierre Albert-Birot en el marc de les activitats que duia a terme el grup Art et Liberté, nascut a l'entorn de *SIC*; serà, justament, en una entrevista per a la revista, quan Guillaume Apollinaire proclamarà «le présent doit être le fruit de la connaissance du passé et la vision de l'avenir».¹⁵³

Pérez-Jorba no arriba a l'avantguarda des de l'entusiasme ni des d'una posició rupturista en el sentit futurista; la seva signatura no va ser estampada en cap manifest ni proclama i, si bé no el podem situar al voltant de cap tertúlia ni el podem identificar com a membre de cap grup concret, el seu espai de socialització avantguardista girarà, fonamentalment, a l'entorn de la revista birotiana. Tot i haver recepcionat, al març del 1917, les propostes estètiques de Max Jacob, de les quals es deriven unes expectatives no acomplertes, i d'haver parlat de la mort del simbolisme i de prendre contacte amb Albert-Birot a finals del 1917, no serà fins al febrer del 1918 quan el mateix Pérez-Jorba ens assenyali el moment d'inici d'un diàleg molt més a fons amb els diferents escriptors que conformaren la consolidació de les anomenades avantguardes històriques.

¹⁵³ «Les tendances nouvelles. Interview amb Guillaume Apollinaire», *SIC* 8-9-10 (août-septembre-octubre 1916), [58-59].

El mateix escriptor ens resumeix, en una ressenya dedicada a Josep Rivière – poeta i director de la revista *Soi-même* –, el camí recorregut fins aleshores en la seva producció com l'intent, encertat o no, de comprendre els nous llenguatges artístics com a indagació, com les «palpitacions d'un temps» –parafraçant Xènius– o com un *divertimento*: «Noves corrents d'idees literàries fan aquí esforços per a expandir-se d'ençà que, oficialment, el Simbolisme és mort; d'elles escriurem a mida que l'oci ens permeti prendre l'estilògraf». (*Messidor* 4, 15-II-1918:51).

TERCERA PART

DIÀLEG AMB LES AVANTGUARDES

8. LA CONSTRUCCIÓ D'UN DIÀLEG

El diàleg de Joan Pérez-Jorba amb les avantguardes es va deixar sentir en diferents llengües; de fet, fou un escriptor trilingüe, que va escriure en català, francès i castellà, sense que això comportés cap obstacle en la seva praxi periodística, però sí, evidentment, en la projecció de la seva tasca intel·lectual. L'adopció del francès també la van exercir Vicente Huidobro i César Vallejo durant la seva etapa parisenca, entre altres, i J. M. Junoy. La seva mediació presenta un doble mirall, atesa la condició de crític i de poeta, per la qual cosa la seva mirada implica vers la creació aliena un sedàs a través de la producció pròpia. El seu corpus productiu adreçat a divulgar les avantguardes literàries es fonamenta en la construcció d'un diàleg amb el present i amb el seu entorn, un fet que tampoc no defuig del bagatge rebut, però la seva perspectiva s'elabora a partir d'una crítica que valora les darreres manifestacions literàries. Aquest intercanvi va tenir lloc, sobretot, com s'ha observat, en dos camps intel·lectuals, el català i el francès, i, de manera més residual, en el castellà. Els dos primers consoliden el seu paper de mediador de la literatura d'avantguarda francesa a Catalunya i més subsidiàriament de l'avantguarda catalana a França, tasca aquesta darrera que s'inscriu, sobretot, a les planes de *L'Instant*. En una carta enviada a Joan Arús, datada el 27 de desembre de 1917, li confirma quina serà la seva línia de treball sense especificar «quines lletres»: «Jo me proposo desvetllar aquí una campanya a favor de les nostres lletres, com, amb més o menys dificultat, la faig a Catalunya a favor de les lletres franceses, quan puc. Els meus projectes són més extensos que els meus medis».

Pérez-Jorba va compartir l'interès per la «nova literatura» amb Josep M. Junoy (1887 - 1955), Joaquim Folguera (1893 - 1919), J. V. Foix (1893 - 1987) i Joan Salvat-Papasseit (1894 - 1924), però allò que el diferencia d'aquests escriptors en primera instància és la seva condició d'escriptor perifèric, és a dir, com a agent que no opera des de l'interior, si bé gaudeix d'una situació de privilegi pel fet de viure a París i perquè al llarg dels anys ha aconseguit una veritable integració en la societat i en la cultura franceses a partir d'un procés d'assimilació i un grau de competència lingüística gens menyspreable, com reconeix l'escriptora Arlette Albert-Birot, segona dona d'Albert-Birot: «le français est irréprochable, en dépit de quelques formules légèrement insolites qui sont plus du style que des maladresses» (2010:58). Aquesta adequació li facilità un

accés directe als principals actors que conformaren el fenomen avantguardista centralitzat i/o irradiat, fonamentalment, des de la capital parisenca i que es pot resseguir en els mitjans catalans en què va col·laborar.

8.1. Producció dispersa

Tot i que des del 1901 mantenia residualment la seva corresponsalia a *Las Noticias*, el tancament d'*El Poble Català* l'abril del 1918 deixà Pérez-Jorba orfe d'una plataforma de difusió fixa, com posa de manifest en una carta adreçada a Joan Arús, datada el 15 de febrer de 1918:

Amb molt gust us faré un article sobre *El cant dispers*. Jo voldria que sortís a Barcelona. Però, amb la cessació d'*El Poble*, no sé on podré publicar-lo. De totes maneres, miraré si *Messidor* voldrà insertar-lo; però ja tenen de mi un gavadal de material, coses que quedaren empantanades al *Poble*, la desaparició del qual no he sapigut sinó un mes després, i no sense contrarietats.¹⁵⁴

Aquestes contrarietats implicaven la cerca d'altres alternatives, de les quals deriven alguns pressupòsits: 1) reivindicar la seva signatura en altres mitjans de comunicació des de la perifèria, la qual cosa explicaria que molts dels articles portin una data de producció i es recuperin més tard en altres publicacions; 2) explorar la disponibilitat dels militants de la nova estètica, essencialment, instal·lats a París; 3) oferir als lectors un producte diferent que fos complementari del treball d'altres mediadors, en un context en què coexisteixen l'eclosió avantguardista i un sistema literari consolidat a partir del cànon noucentista i la seva evolució cap a la poètica postsimbolista (MARRUGAT, 2014). En tots els casos, aquestes circumstàncies van incidir en la recuperació d'un prestigi com a home de lletres avalat tant pel seu treball desplegat durant els anys de joventut a *Catalònia* com per una llarga trajectòria periodística de corresponsal d'*El Poble Català*, la seva condició de resident a París, epicentre de les arengues d'avançada i la seva competència lingüística, però, sobretot, pel fet d'aprofitar la xarxa de relacions que mantenia amb alguns companys

¹⁵⁴ La ressenya esmentada va sortir a la secció «Les livres», *L'Instant* 1, París, VII-1918, 12-15. *El Poble Català* va cessar la seva publicació l'abril del 1918; el darrer article de Pérez-Jorba al diari va ser «Per l'alliberament del pària intel·lectual», aparegut el 31 de desembre de 1917.

de viatge de joventut que en aquell moment gaudien d'una certa influència en els mitjans de comunicació, en el seu cas de ben segur que tant Pere Coromines com, sobretot, Alfons Maseras, molt lligat a la cultura institucional. El gruix de la seva articulística que aplega els textos abocats a la divulgació dels nous llenguatges artístics presenta una certa dispersió i es fa difícil d'associar la seva publicació a una línia editorial ideològica i estètica concreta que es correspongui amb els diaris hegemònics en el camp cultural del país. Tan aviat el trobarem a *La Publicidad* (en català a partir de l'octubre de 1922), un diari de gran solvència intel·lectual de caire liberal, com a *El Día Gráfico*, republicà de tendència lerrouxista que, excepcionalment, va acceptar textos en català i que, com indica el seu nom, va donar preferència al periodisme fotogràfic, si bé estigué obert a les innovacions;¹⁵⁵ a *La Vanguardia* (només se n'ha localitzat un article) com a *La Veu de Catalunya*, diari de referència de la Lliga, al qual es degué vincular a través de Joan Estelrich, que el va nomenar representant d'Expansió Catalana a París l'any 1919.¹⁵⁶

Pel que fa a les revistes, Pérez-Jorba va participar en diverses publicacions catalanes d'adscripció no avantguardista nascudes amb diferents objectius, no sempre estrictament literaris. Abans d'acabar la guerra, tot just començar l'any 1918, es va vincular a la revista *El Camí* (1918), impulsada per un grup d'estudiants de Dret integrat per Manuel Giralt d'Arquer, Joan Capdevila i Rovira, Rafel Tobella, Josep A. Font i Casas i Marià Manent, de clara inspiració noucentista, que no va defugir d'incloure autors de l'avantguarda francesa (MANENT, 1997:172-177) amb el suport de Pérez-Jorba, que intercedí perquè tant Pierre Reverdy com Pierre Albert-Birot acceptessin la publicació de poemes seus. El mateix any, a través del seu amic Alfons Maseras, el trobarem en la primera etapa de *Messidor* (1918-1921), fundada per P. M. Turull i Fournols, que duia el subtítol «Revista quinzenal, regionalisme, solidaritat internacional, iberisme». Era força heterogènia i eclèctica tant des del punt de vista ideològic com

¹⁵⁵ Pérez-Jorba hi va iniciar les seves col·laboracions l'any 1920, durant l'etapa en què el diari va estar dirigit per Joan Pich i Pon (1920-1924). Aquest diari va acollir Eugeni d'Ors quan aquest va sortir de *La Veu de Catalunya* arran de la seva defenestració, fet que Pérez-Jorba va denunciar en l'article «Unas nobles palabras sobre el caso Ors», *El Día Gráfico*, Barcelona, 10-IV-1920. L'inventari dels seus articles reflecteix que més aviat es va decantar per la crítica d'art i, eventualment, per la literatura catalana, llevat d'un article dedicat al dadaisme: Joan PÉREZ-JORBA: «Picabia y el Dadaísmo», *El Día Gráfico*, Barcelona, 12-VI-1920.

¹⁵⁶ Va començar a col·laborar-hi el 1922 amb cròniques teatrals, espai que, a partir del 1923, va cedir al seu fill Jacques Julien Pérez - Jorba, que s'ocupà de literatura francesa i d'alguns esdeveniments culturals de la capital francesa.

cultural, amb una línia de pensament federal iberista que advocava per la creació d'una Societat de Nacions, en què Espanya hi tingués cabuda, oberta al multilingüisme (anglès, català, castellà, francès i italià); va comptar amb les signatures d'Eugeni d'Ors, Antoni Rovira i Virgili, Manuel de Montoliu o Alfons Maseras, entre altres (RODÉS; UCELAY DA CAL, 1984:32-67).¹⁵⁷

Un cop desaparegui *L'Instant* l'octubre del 1919, es connectarà amb la sitgetana *Terramar* (1919-1921), nascuda de la mà de Josep Carbonell i Gener (PANYELLA, 2000; 2019:5-21),¹⁵⁸ en la qual «hi trobaran cabuda tots els prosistes i poetes catalans –els de la passada generació, els de l'actual i les primícies dels joveníssims i la producció estrangera», segons el propòsit del número inicial; un argument que, efectivament, avala el fet que en les seves planes trobem les signatures del tot heterogènies provinents de *La Revista*, d'*Un Enemic del Poble* o d'*El Camí*, com J.V. Foix, Salvat-Papasseit, Marià Manent i el cercle d'amics de J.M. Junoy, entre altres.

Entre el 1919 i el 1920 s'ocuparà de les «Lletres franceses» amb textos escrits tant en català com en francès, un espai que va compartir amb Maurice Raynal, com anuncia el número de novembre del 1919, en què es reconeix «l'obediència francesa» de la publicació. Tant la seva col·laboració com la del crític francès foren anunciades amb la nota següent: «En aquest número comença la publicació d'una sèrie de cròniques de l'art a París, escrites per M. Maurice Raynal, mercès al qual i al senyor Pérez-Jorba els nostres llegidors podran estar al corrent de les darreres fogarades artístiques i literàries de la capital francesa, mare i senyora, encara, de totes les novetats» (*Terramar* 23-24:XI-1919). Les seves col·laboracions posen l'accent en l'obra de Pierre Albert-Birot, Apollinaire, Blaise Cendrars, Céline Arnould, Jean Cocteau, Paul Dermée, André Gide, A.P. Garnier, Marcello Fabri i una càrrega ferotge de Marcel Proust, a qui qualifica d'«esperit de bugadera» en parlar d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (*Terramar* 23-24:VI-1919, 10).

¹⁵⁷ A diferència dels intel·lectuals esmentats, l'activitat de Pérez-Jorba a la revista no està centrada ni en el debat ideològic ni en el polític, llevat d'un sol article escrit en el marc de l'iberisme: «Les intérêts français et les intérêts espagnols», en què feia una crida als governs d'un país i l'altre per reforçar les relacions comercials i financeres, *Messidor* 17: III-IV-1919, 288-289.

¹⁵⁸ Ni la biografia ni l'estudi que precedeix l'edició facsimilar aporta cap dada sobre els vincles personals de Pérez-Jorba amb el seu fundador ni amb alguns dels seus col·laboradors.

A la reusenca *Llaç* (1919-1920), expressió del noucentisme territorial publicarà «Cops d'aire» (15-X-1919), conjunt d'aforismes d'inspiració nunista.

Cal esmentar la seva absència com a col·laborador a *La Revista* (1915-1936), una de les publicacions d'alta cultura més significatives de la historiografia catalana contemporània (RIBÉ, 1973), tot i haver mantingut certs lligams amb el seu director, Josep M. López-Picó, a qui sovint va ressenyar;¹⁵⁹ la seva presència es limita a una nota anònima que referencia l'aparició de *L'Instant* al número 70 (16-VIII-1918, 294), a una crítica adversa del seu poemari *Turmell i boc en flames* (1921) d'A.[ntoni] G.[uasch], apareguda en el número 139 (1-VII-1921, 206), i a l'estudi pòstum d'Alfons Maseras «Pérez-Jorba i Maragall, publicat als *Quaderns de La Revista* (VII-XII-1928:51-56), que posa l'accent en el seu perfil maragallià i la seva aproximació a l'avantguarda. Una dada significativa, tot i l'esperit selectiu que implica el memorialisme, el mateix López-Picó, en les seves «Notes per a la biografia de Joaquim Folguera», publicades al número 17 de *L'Amic de les Arts* (31-VIII-1927, 62-64), un any abans de la mort de Pérez-Jorba (27-VIII-1928), recrea l'entusiasme d'aquell moment sense esmentar Pérez-Jorba:

Per la nostra banda travessàvem el nostre període àlgid d'avantguardofília. Guillaume Apollinaire era el nostre mestre dilecte. La nostra revista preferida era *Sic*, arplec de poesia i crítica nunistes dirigida per Pierre Albert-Birot. J.V. Foix compartia les curiositats avantguardistes del Junoy d'aquells dies i d'En Folguera. A les nostres mans arribaven informacions, fulles volants, periòdics de darrera hora, manifestos. Birot, Paul Dermée, Pierre Reverdy, Max Jacob, Jean Cocteau, Philippe Supault, eren traduïts i comentats. (*Id.*, 63)¹⁶⁰

¹⁵⁹ Totes les ressenyes de Pérez-Jorba sobre López-Picó són el reflex de la relació d'ambigüitat que va mantenir amb alguns escriptors del Noucentisme. En aquest cas es mostrà crític amb l'obra poètica del director de *La Revista*, a qui situa en el grup dels «neos de l'intel·lectualisme barceloní», si bé en la seva obra troba que «és qui més llibertat de pensament mostra en els seus escrits i més inquietud. S'oblida de les conveniències polítiques i de les restriccions ortodoxes», J. PÉREZ-JORBA: «Llegint llibres catalans. Paraules J. M. López Picó», *El Poble Català*, 20-VIII-1916. Arran de la publicació d'un nou llibre del poeta, es mostra més reticent a la seva poesia: «Si judiquem a En López-Picó pel seu últim llibre *Cants i Alegories*, ens sobta la preconcepció que té del poeta civil, anti-popular, anti-llibertari, en advertir el caient romàntic dels seus soliloquis poètics. L'inquietut seva, hi insistim, no condii gens ni mica amb l'escola sota la bandera de la qual vol militar, inquietut que es lliga amb una mena d'inflamat mig-ievalisme, entre modern concepte», *El Poble Català*, 20-I-1917; *Les absències paternals*, *L'Instant* 6:XII-1918, i *El meu pare i jo*, «Lettres Catalanes», *La Revue de l'Époque* 11: XI-1920, 251-254.

¹⁶⁰ Aquest text fou inclòs a J. M. LÓPEZ-PICÓ (1933): *A mig aire del temps*, Barcelona: Publicacions de

Tampoc no el trobarem en la primera etapa de *D'Ací i d'Allà* (1918-1924) –que dirigí Josep Carner fins al gener de 1919–, una de les revistes senyeres de la modernitat més cosmopolita catalana (TRESSERRAS, 1993), editada per Editorial Catalana amb el suport de la Lliga. Tampoc no s'han trobat lligams amb el grup de *L'Amic de les Arts* (1926-1929), motor de la segona embranzida avantguardista a Catalunya, si bé li va dedicar una nota necrològica.¹⁶¹

En el context transfronterer, la producció de Pérez-Jorba va trobar receptivitat en diverses revistes d'avantguarda com *SIC* (1916-1919), de Pierre Albert-Birot, i és significatiu assenyalar que, com el fundador del nunisme, tampoc no apareix entre els col·laboradors de *Nord-Sud* (1917-1918) ni de *Littérature* (1919-1924). Va fer alguna incursió en l'avantguarda belga a través de *Le Libre Essor* (1921-?), fundada per Arthur Petronio,¹⁶² *Anthologie Dada*, de Zuric, i en la italiana *Noi. Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia* (1917-1925), d'Enrico Prampolini i Bino Sanminiatielli, fundada a Roma. En el mapa avantguardista peninsular, a l'entorn de l'ultraisme, va fer una única aportació a *Grecia* durant l'etapa madrilenya i fou reconegut a *Ultra* (1921-1922).¹⁶³

En general, tot el conjunt del seu articulisme en la premsa catalana no conforma una vinculació seriada ni en les revistes ni en els diaris –llevat de *Terramar*–, a diferència de les seves col·laboracions literàries a *El Poble Català* o a *Foment*, publicades entre el 1910 i el 1918, amb les columnes «Llegint llibres catalans», en què des de la perifèria

«La Revista», 40-47.

¹⁶¹ A.C.S: «Ha mort a Paris, director del Banc de Catalunya a la capital de Franca, J. Perez-Jorba, qui pels anys de la guerra en la seva revista *L'Instant* i, després, sobre les pàgines de *Terramar*, aportà la millor informació literària de les moderníssimes lletres gal·les i el més intel·ligent bescanvi intel·lectual francocatalà. Fou per la seva mitjanceria que poguérem publicar composicions inèdites de Pierre Reverdi [*sic*], de Tristan Tzara, de Pierre Albert-Birot, etc., i gràcies a la seva gentilesa que aparegueren seguides cròniques i poemes, justes les unes i inspirats els altres, signats pel malaguanyat escriptor», *L'Amic de les Arts* 28:31-IX-1928, 220.

¹⁶² Segons nota apareguda a la secció «Publicaciones recibidas», *Ultra* 21, Madrid, 1-I-1922: «*Le Libre Essor*, Lieja. Director, Arturo Petronio. Números 5 y 6. Aparecen en esta notable y simpática revista de avanzada, bellas aportaciones de J. Pérez-Jorba, Nicolás Beauvain y nuestro colaborador Rafael Lasso de la Vega». No s'ha pogut consultar la revista belga.

¹⁶³ En el cas de la revista italiana, s'ha consultat *Noi 1917-1925* (rist. anast.), Florència: Spes, 1981; en el de la castellana, José Maria BARRERA (ed.) (1998): *Grecia. Revista de literatura (1918-1920)*, 2 vol., Màlaga: Centro Cultural Generación del 27 – Área de Cultura de la Diputación de Málaga. [Índice onomástico de M^a Cristina Guijarro Hernáiz.]

ressenya obres catalanes, o «Reconts i parloteigs», una mena de calaix de sastre en què es barregen la crònica literària tant de la producció catalana com esdeveniments de la vida cultural francesa.

8.2. Producció diversa

Al llarg de la seva trajectòria, Pérez-Jorba havia donat mostres sobrades sobre l'ofici periodístic amb el conreu de diferents gèneres, com poden ser la crònica, la nota informativa a través dels «Ecos» d'*El Poble Català* i la crítica literària. En la seva interlocució amb l'avantguarda, a més de l'article crític, va assajar un nou gènere associat a la modernitat com és l'entrevista, un gènere periodístic –inèdit en la recepció crítica dels autors avantguardistes a la premsa catalana– que li ofereix, en l'àmbit personal, l'experiència i la possibilitat de compartir la paraula amb el seu interlocutor i amb els seus lectors, amb la conseqüent adequació del discurs al camp cultural en què es mou. Pérez-Jorba dona veu als mateixos protagonistes perquè expliquin els fonaments de l'opció estètica formulada en oposició, per exemple, a altres de rebutjades, assimilades o de nova construcció. Aquesta és una de les aportacions més enriquidores que el distancia d'altres mediadors catalans i peninsulars.

Tant les entrevistes com les cròniques el situen en diferents espais de socialització des d'un relat que parteix de l'experiència personal i de les sensacions viscudes. En el cas de les entrevistes, que en alguns moments defugen del model clàssic (pregunta-resposta), ell mateix s'afanya a qualificar-les d'encontres, xerrades o passejades amb una voluntat manifesta de cercar la proximitat i la complicitat tant del personatge com del lector, amb un *jo* anunciador que a voltes es torna participatiu i actiu. Un dels recursos emprats en aquests articles consisteix a jugar amb la intuïció i la deducció del lector, com per exemple amb l'omissió de la transcripció de les preguntes formulades –no es creu que sigui una qüestió d'espai del diari– i donar al seu interlocutor un espai públic perquè teoritzi els fonaments d'una estètica innovadora. Des del punt de vista discursiu, es pot dir que molts d'aquests textos es construeixen amb elements de la literalitat i amb l'elaboració d'una prosa que juga a favor de la representació visual amb l'ús recurrent de metàfores i imatges des de la intertextualitat de l'obra dels seus entrevistats, un

exercici que certifica una gran capacitat lectora, un sentit de la responsabilitat i el coneixement del material que ha d'acollir. En altres moments cau en l'article discursiu, tant característic de l'autor, atesa la seva formació vuitcentista, i sovint s'observa un intent de legitimar el conreu d'una prosa a voltes empeltada de la seva condició d'escriptor més que de l'ofici periodístic. Pérez-Jorba és conscient que els nous llenguatges artístics desvetllen detractors i defensors i que els mateixos creadors mantenen una relació conflictiva amb la crítica, com explica a Millàs i Raurell en una carta del 27 de maig de 1919: «Res se te aquí, entre el jovent literari, en més menyspreu que el periodisme».

En el seu exercici periodístic intenta de construir una «avantsala» que apropi els seus lectors al personatge, en què té cabuda el retrat literari i la recreació d'una atmosfera inherent a l'interlocutor a través dels espais interiors i exteriors que adquireixen un protagonisme essencial en el text. La seva lectura indueix a la sorpresa, convida a descobrir quelcom de nou o a imaginar com la mateixa praxi avantguardista; de vegades cerca l'adequació de les expectatives d'un públic culte motivat per albirar noves opcions de lectura i que, com el mateix Pérez-Jorba confessa, «visqui en orientació estètica» (*La Publicidad*, 7-IX-1919), tota una confessió pública feta amb la clara voluntat de posar en relleu quina és la seva raó vital i deslligar una parcel·la de la seva vida privada en tant que professional del sector de la banca;¹⁶⁴ una connexió ben casual amb Apollinaire, que, abans de viure de la ploma, va treballar també en el sector bancari, o amb T.S. Eliot, comptable i lligat al món de les finances, una doble vida com molts escriptors del final del XIX i començament del XX (GALATERIA, 2011).

A més de l'entrevista, també ofereix cròniques en què intenta de legitimar la praxi d'una nova literatura amb un tarannà més didàctic, però també a voltes doctrinari, a partir de dos principis que regeixen tota la seva producció: la independència de l'artista i la

¹⁶⁴ Josep Pla reconegué als *Escrits empordanesos* la seva tasca a la banca catalana: «El senyor Granollers es posà a treballar com sempre havia fet: amb la màxima atenció i el seu sentit de la continuïtat. Durant aquesta tongada li ocorregueren, però, algunes coses. És evident que durant la seva llarga estada a l'estranger havia recollit algun diner. El seu banc havia estat la sucursal de París del Banc de Catalunya, que dirigia llavors un banquer que era, a més, poeta d'avantguarda. Era un gran home, el senyor Pérez i Jorba», Josep PLA (1988): «El senyor Pere Granollers, del Port de Llançà», dins *Escrits empordanesos*, Barcelona: Edicions Destino, 1988, vol. 38, 242-245.

sublimació de l'art. Pérez-Jorba és un lector àvid, en algunes cartes es confessa usuari de la Bibliothèque Nacional a la recerca d'obres que no es troben disponibles en el mercat editorial. Creu que l'erudició no fa destorb, com ressalta en l'article «Divagacions de l'art d'avantguarda», publicat en el primer número l'edició barcelonina de *L'Instant*: «No creiem que els elements de l'erudició llibresca perjudiquin l'originalitat de la personalitat, com tenen por, i tanta, alguns esperits d'avantguarda» (*Id.*, 15-VIII-1919, 12), una apreciació de regust apollinarià. El mateix Pérez-Jorba ens defineix quins són els passos que un escriptor ha d'atènyer si vol exercir la crítica:

És molt interessant per a un crític, observar els primers passos que un poeta dona pel camí de la literatura. La personalitat del novici es troba a les hores dins el carcer de la inexperiència, en via de formació. Pressentir el desponcellament d'aqueixa personalitat. No és un veritable plaer i curiosíssim per qui està las del fals comerç amb falsos talents? (*EPC*, 27-I-1917)

Un lloc destacat del seu corpus crític l'ocupen «les comptes rendus» que deixen entreveure una certa evolució cap a la síntesi deutora de la poesia avantguardista, en menor grau a *L'Instant* i més aguditzada a *Terramar*, en què s'observa la fragmentació del discurs amb l'acumulació d'imatges, la supressió de la puntuació i la juxtaposició semàntica; a voltes una afirmació no segueix el discurs argumentatiu, sinó que empra una imatge que no connecta amb l'afirmació anterior i que aparentment no hi té relació, cosa que sobretot plasma en petites «píndoles» que s'allunyen de la ressenya «clàssica» i l'apropen a la praxi que Aragon defineix com «critique synthétique». Un tret absent, generalment, en les seves cròniques, és la correspondència entre literatura i pintura; molt escadusserament destaca la participació dels pintors en la producció literària dels autors tractats o ressenyats i, en canvi sovint hi ha l'apel·lació a autoritats canòniques literàries com D'Annunzio, La Fontaine, Goethe, Mallarmé, Racine, Rimbaud o Walt Whitman, i del món de la ciència, com els naturalistes Lamarck o Darwin.

8.3. L'epistolari: microxarxa literària

Les cartes són un suport essencial per oferir una visió transfronterera (HOOCK

DEMARLE, 2008:11), per la qual cosa la correspondència que Pérez-Jorba va intercanviar a partir de l'any 1917 amb els autors i artistes més rellevants de les avantguardes mostra el seu activisme i, alhora, ha donat lloc a la construcció d'una xarxa que s'ha optat per qualificar de «microxarxa», perquè quantitativament tot el conjunt presenta buits temporals i en la majoria de casos es tracta de cartes unidireccionals, cosa que dificulta la perspectiva entre els corresponents. En aquest corpus epistolar cal fer dues excepcions: l'intercanvi amb Apollinaire i, sobretot, la correspondència amb Pierre Albert-Birot (PRUDON, 2017:32-40).¹⁶⁵

Un dels elements que caracteritza aquesta correspondència de caire privat és la seva actuació com a corresponent de mitjans catalans. De vegades, les cartes són escrites en paper logotipat de *L'Instant* o de *Les Noticias*,¹⁶⁶ i, en d'altres, el mateix Pérez-Jorba s'identifica com a corresponent del mitjà corresponent a l'hora de sol·licitar una trobada. Les més substancials són les d'Albert-Birot; en primer lloc, perquè revelen el grau de complicitat entre els dos escriptors, i, en segon lloc, perquè en les cartes del «pare del nudisme» suren tímidament les picabaralles entre els mateixos agents de l'avantguarda amb apreciacions vers Vicente Huidobro o Paul Dermée, com es veu explícitament en una carta del 7 d'agost de 1918, de la qual s'intueix que deu ser la resposta a un requeriment previ de Pérez-Jorba:

Huidobro, je l'ignore totalement, vous savez que je ne l'ai jamais admis, et surtout depuis qu'il se pose en chef du mouvement français, je suppose que vous

¹⁶⁵ La correspondència localitzada fins al moment de l'elaboració d'aquest estudi la integren la col·lecció de cartes rebudes dels corresponents francesos següents: Guillaume Apollinaire (4 cartes), Louis Aragon (2 cartes), Pierre Albert-Birot (18), Paul Dermée (4 cartes), Raymond Radiguet [*Raimon Rajky*] (3 cartes), Pierre Reverdy (6 cartes), André Salmon (2 cartes), Philippe Soupault (11 cartes). De les cartes emeses per Pérez-Jorba, a Guillaume Apollinaire (6), Pierre Albert-Birot (3 cartes), Tristan Tzara (2 cartes i una targeta de visita) i Enrico Prampolini (1 targeta postal). En el cas de la correspondència catalana relacionada amb l'avantguarda, dissortadament, és gairebé nul·la i la conformen cartes emeses per Pérez-Jorba adreçades a J. M. Junoy (1 carta), J. Folguera (2 cartes), J.V. Foix (1 targeta postal), Josep M. López-Picó (1 carta), Josep M. Millàs-Raurell (8 cartes). No es té constància d'intercanvis amb Joan Salvat-Papasseit. Agraïxo, especialment, a la doctora Laurie-Anne Laget de la Universitat de la Sorbonne la seva col·laboració i el seu suport per completar la consulta i l'accés als fons documentals francesos, cosa extremament complicada, ateses les normes i les lleis de França en relació al patrimoni documental.

¹⁶⁶ No s'ha localitzat cap text significatiu sobre les avantguardes literàries al diari. En el camp de la crítica d'art, les seves col·laboracions al diari han estat recollides a Victòria COMBALÍA (1990): *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*, Barcelona: Ediciones Destino, 136-139.

savez comment son libre a été fait, demandez à ce sujet quelques renseignements. Reverdy, tant qu'à moi, je n'ai jamais vu en lui autre chose qu'un don d'assimilation mis au service d'un arrivisme forcené. Des livres comme les siens et comme celui de Dermée sont faits pour donner des armes aux adversaires.¹⁶⁷ (PAB, carta 7-VIII-1918)

A grans trets, i, com s'ha dit, tenint en compte que es tracta d'un intercanvi unidireccional, la correspondència no dona gaire informació sobre la vida personal dels corresponals ni el moment històric, elements que en molts epistolaris són un dels trets essencials del contingut, com, per exemple, en el mateix context històric i estètic podria ser el de Joan Salvat-Papasseit (SOBERANAS, ed., 1984). No obstant això, la seva lectura transmet la imatge i algun tret de la personalitat dels emissors, ens informa de processos editorials, de quina ha de ser la disposició tipogràfica dels textos o poemes, es referencia o es recomana algun text periodístic o es donen directrius adreçades a fixar com s'ha de llegir l'obra que es ressenya o s'assenyalen els errors interpretatius que s'han comès, segons el parer de l'autor en qüestió.

Tot l'aplec referma Pérez-Jorba com a mediador, no tan sols com a periodista o editor, sinó també com a traductor, és a dir, com a nexa entre creadors pertanyents a diferents espais lingüístics, per la qual cosa, moltes vegades, en aquestes cartes, es veu abocat a participar en l'adequació del text de la cultura font i del text de la cultura d'arribada (HATIM-MASON, 1995:282). Sovint els seus corresponals li demanen la traducció dels articles o les ressenyes que els ha dedicat, atesa la seva deficient competència lingüística en català o castellà;¹⁶⁸ també revelen la disposició de Pérez-Jorba a donar compliment a

¹⁶⁷ Cal fer notar que Pérez-Jorba, en la recepció crítica de Reverdy, no aborda la relació inicial del poeta francès amb Huidobro, que des de *Nord-Sud* va constituir el contrapunt del nunisme de *SIC*. L'escriptor xilè, resident a París en aquell moment, es trobava en el punt més àlgid del «creacionisme». De ben segur que l'opinió d'Albert-Birot, sobretot, arran de la polèmica posterior sostinguda entre Huidobro i Pierre Reverdy, va fer que Pérez-Jorba desistís de contactar amb el poeta xilè. Sobre el polèmic debat entre Huidobro-Reverdy i el naixement d'aquest nou *isme*, vegeu René DE COSTA (1975): *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid: Taurus.

¹⁶⁸ Dissortadament no s'ha pogut consultar cap text autògraf de la producció periodística de Pérez-Jorba, que, de ben segur, força vegades devia escriure una primera versió dels seus textos en francès, sobretot en el cas de les entrevistes, per tal de donar pas seguidament a la traducció al català o al castellà per al diari corresponent, prèvia la conformitat dels seus entrevistats o autors ressenyats.

les aspiracions d'aquells escriptors que malden per exportar la seva obra literària enllà del seu territori. Endemés, aquesta «microxarxa» literària està plenament intercomunicada amb la revista *L'Instant* i amb els mitjans en què col·labora, perquè sovint dona resposta a peticions dels seus interlocutors catalans interessats en la divulgació de la nova literatura, com en el cas d'*El Camí* o *Terramar*. Arran d'una petició de la primera, escriu a Albert-Birot:

Je reçois une lettre de la rédaction d'*El Camí*, la revue littéraire de Barcelone où l'on s'exprime avec enthousiasme sur vous et sur *SIC*. En même temps, on me dit qu'ils seraient très heureux d'avoir un petit poème original de vous en vers pour le publier en français. (JPJ, carta del 27-II-1918)

El fet que subratlli la paraula «vers» en clau d'advertència es pot interpretar de dues maneres: bé per la reticència del grup de joves adscrits al Noucentisme que creuen que la unitat poètica prenia la concepció clàssica sotmesa a la mesura del ritme o bé pel fet que el poema no fos un ideograma, una de les formes habituals en la praxi poètica d'Albert-Birot, perquè això implicava una dificultat per a la maquetació i el disseny, cosa que Folguera, en l'àmbit de *La Revista*, també havia comentat a J.V. Foix en al·ludir a «l'enrenou tipogràfic»¹⁶⁹ que comportava la compaginació d'un poema d'Apollinaire. Pérez-Jorba va donar compliment a la carta amb la tramesa del poema «Reposoir»,¹⁷⁰ però Albert-Birot va enviar un ideograma fent cas omís a la recomanació. El poema es presentava a *El Camí* (6:VI-1918, 6) amb el davantal següent:

Pierre Albert-Birot, capdavanter del nunisme i de *Sic*, son portaveu, continua en la petita selecta inèdita de valors diverses i tendencioses que EL CAMÍ començà de col·leccionar amb Pierre Reverdy. Acollim, doncs, avui, amb curiosa

¹⁶⁹ Comentari expressat per Folguera, segons explica J.V. Foix en una conversa arran de la composició del número 63 de *La Revista* (IV-1917:136-137), que inclou el cal·ligrama «*Plou*, d'Apollinaire, en una mostra de poesia d'avantguarda», dins J.V. Foix: *Catalans 1918*, Barcelona: Edicions 62, 1986, 65.

¹⁷⁰ Albert-Birot l'inclourà en el llibre *La Lune ou le Livre des poemes*, imprès per l'autor, París: Jean Budry et C^{ie}, 1924.

complaença aquesta viva mostra d'una art complexa i evolutiva.¹⁷¹

Aquesta «curiosa complaença» no feia més que expressar amb una certa *politesse* o, millor dit, ironia, que aquella poesia no responia als models defensats pel Noucentisme. La mateixa «delicadesa» emprava Albert-Birot en una nota sobre la revista barcelonina: «les excellentes intentions de cette revue ne me paraissent pas douteuses, la direction présent certainement la vérité, mais jusqu'à présente, j'y vois de regrettables hésitations que trahit un certain éclectisme redoutable» (SIC 30:IX-1918,232) o, per exemple, quan PAB parla de la revista sitgetana:

Une nouvelle revue qui nous arrive également de la Catalogne. Les Catalans font tres bien le schoses, ils font ce qu'on ferait en France si on pouvaig y faire quelque chose. Nous retrouvons ici Pérez-Jorba et J.M. Junoy, c'est une garantie pour *Terramar* et ces deux têtes là auront fait beaucoup pour qu'il n'y ait plus de Pyrénées. (SIC 49-50: X-1919,420)

8.4. *L'Instant*: antena de les avantguardes

La mediació de Pérez-Jorba s'eixampla al camp cultural francès amb l'edició de la revista *L'Instant*, una plataforma d'expressió fundada a París el juliol del 1918, que té les seves arrels en uns lligams històrics entre Catalunya i França, que es reforcen arran de la Primera Guerra Mundial en la confluència de «l'eix Barcelona-París» (AUBERT, 2001:55-72). La revista va ser una antena adreçada, essencialment, a la projecció d'una producció que procedeix de l'entorn d'Albert-Birot i de Reverdy, i, en aquest sentit, *L'Instant* amplifica la difusió dels mateixos autors i dels continguts literaris apareguts a *SIC* i *Nord-Sud*, però la revista francocatalana no va liderar el debat del fenomen avantguardista en cap dels dos camps culturals en què va actuar, sinó que obrí la porta al Pérez-Jorba mediador bilateral.¹⁷²

¹⁷¹ L'al·lusió a Reverdy es refereix al poema «*Le toit s'incline*», que es va publicar al número 4 (IV-1918:10).

¹⁷² S'ha cregut adient aproximar-se a l'estudi de la revista en el capítol següent, atesa la seva singularitat, ja que, a més de ser una publicació editada per Pérez-Jorba, les seves planes esdevenen un altaveu de la praxi avantguardista i consoliden una faceta nova de Pérez-Jorba com a mediador bilateral.

9. LA INTERLOCUCIÓ

L'itinerari de Pérez-Jorba cap a la «nova literatura», com s'ha consignat, s'inicià al març del 1917 arran de la seva trobada amb Max Jacob, però les propostes de Jacob no són la clau essencial del Pérez-Jorba motivat per la literatura «d'avançada», més aviat marca el primer punt d'inflexió per esvair aquella primera reacció antiavantguardista que va manifestar en el camp de la crítica d'art i de la literatura, en què la noció de novoclassicisme de Jacob no acabava d'encaixar en els seus plantejaments fonamentats en la dicotomia objectivitat/subjectivitat. Per tal de resoldre el conflicte, va cercar uns interlocutors que operaven en el camp de les lletres d'una avantguarda consolidada a París sota el lideratge d'Apollinaire, Pierre Reverdy i Pierre Albert-Birot, tres escriptors que comptaven des de l'interior de la mateixa avantguarda «amb la sistematització d'un aparell teòric que avalava la seva praxi creativa». (SORIA OLMEDO, 1977:24) amb punts de confluència i divergències.

9.1. Pierre Albert-Birot

En el camp concret de les avantguardes, una de les aportacions més destacables de Pérez-Jorba va ser la seva dedicació a difondre el nunisme, corrent fundat per Pierre Albert-Birot, conegut com PAB, a París, l'any 1916, i que, com a *isme*, va fer poca fortuna. Com diu Torre (1974:304), «pudiera haber sido un rótulo genérico llamado a perdurar mejor que otros, de hecho fue demasiado fiel a la letra, quedándose clavado en el estricto momento de su aparición».

Nascut a Angulema l'any 1876 –dos anys més jove que el poeta català–, Albert-Birot provenia de l'àmbit de la pintura i l'escultura. El 1916, en plena guerra, abandona les arts plàstiques –com explica en la seva autobiografia– per abocar-se al conreu de la literatura: «J'ai fait en 1916 deux ou trois tableaux cubistes, et deux ou trois peintures abstraites, et ce fut tout. J'ai opté définitivement pour les lettres, en 1918, j'ai liquidé tout ce que j'avais dans mon atelier, donnant par ci, cassant par là [...]. Dorénavant, tout pour la plume, tout à la plume» (KELLY, 1997:58; SIMON-OIKAWA, 2008:146). Aquell any entrà en contacte amb els futuristes italians, especialment, amb el pintor italià Gino Severini, a qui va conèixer en la celebració de l'exposició «Première exposition d'art plastique de la guerre et

d'autres oeuvres antérieures»,¹⁷³ que tingué lloc a galeria parisenca Boutet de Monvel (LENTEGRE, 1980:VIII; ORLANDI CERENZA, 1987:147-153). Severini el va introduir en els cercles literaris avantguardistes i l'esperonà a la fundació de la revista *SIC*¹⁷⁴ (acrònim de sons, idees i colors), una tribuna nascuda amb l'objectiu d'arbitrar la nova estètica integradora de la modernitat que fins aleshores es debatia en el terreny de la crítica amb l'adjudicació de classificacions que apuntaven al futurisme o al «cubisme literari», una terminologia no exempta de polèmiques que van enutjar Albert-Birot, que havia mantingut diferents trobades amb l'autor i li havia fornit molts documents per a l'elaboració del volum, com explica en la secció «ETC...», en què considera que:

D'ailleurs le chapitre qu'il nous consacre est un peu «par-dessus le marché», on sent qu'au moment de servir son déjeuner de famille il s'est aperçu qu'il n'avait préparé que fort maigre chère et c'est alors qu'il apporta triomphalement sur la table –com plat de résistance– «Le cubisme littéraire». Nous en sommes pour rien dans tous les malheurs qui peuvent arriver à F. Lefèvre du fait de ce livres, il ne doit pas nous en vouloir: il a voulu se servir de nous, j'ai grand peur pour lui que nous ne le servions point. (*SIC* 25, I-1918:191)

Reverdy i Apollinaire també es van revoltar amb l'aparició del llibre, ja que els seus textos teòrics sobre els nous llenguatges estètics aplicats a la literatura eren força clars pel que fa a l'oposició «poesia cubista / poesia plàstica», amb la defensa d'una poètica que sistematitzés la translació de les imatges en paraules mitjançant el mecanisme de la simultaneïtat cubista. Pierre Albert-Birot sentia un cert rebuig pel discurs sistemàtic i, a diferència de Reverdy i Apollinaire, va justificar el naixement del moviment nunista, nom derivat del prefix llatí *nun* (*maintenant*) amb l'afirmació següent: «Le Nunisme, synthèse des mouvements actuels» (ORLANDI CERENZA, 1987:148), amb el desig de cercar una

¹⁷³ El mateix Albert-Birot va fer la crònica de l'exposició a les planes de la seva revista: «Gino Severini. 1^{re} exposition futuriste», *SIC* 2, París, II-1916, [14-15].

¹⁷⁴ *SIC* (París 1916-1919) va arribar a publicar 54 números entre el gener del 1916 i el desembre del 1919. Des de l'octubre del 1918, fou bimensual. Va acollir textos de Pierre Reverdy, Louis Aragon, Philippe Soupault, Tristan Tzara, Raymond Radiguet, Pierre Drieu la Rochelle, Max Jacob, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, J.V. Foix, Josep Maria Junoy, Joan Pérez-Jorba, Francis Picabia, Giacomo Balla, Luciano Folgore, Enrico Prampolini, Ossip Zadkine, Léopold Survage, Henri Matisse, Pablo Picasso. Es cita a partir de l'edició facsimil: París: Jean Michael Place, 1993. Préface de Marie-Louise LENTENGRE.

avantguarda col·lectiva. Per formular l'estètica nunista, es va estimar més la síntesi aforística de la màxima que utilitzà en dos tipus de textos publicats número rere número a la revista: les «Réflexions» i les «Manifestations SIC», juntament, amb el diàleg socràtic formalitzat en vuit *Dialogues nuniqes* en què «Z» i «A» representen la veu de dos artistes amb visions contraposades, «Z» representa el poeta modern i «A» el poeta retrògrad.¹⁷⁵ Un dels textos que condensen la filosofia del moviment fou *Le Nunisme*, una proclama que Albert-Birot llançà sis mesos després de la fundació de la seva revista. El seu «presentisme» estava concentrat, el juny del 1916, en la sisena entrega, sobre la base que l'art és fruit de la intervenció humana com s'ha demostrat al llarg de la història:

Un «isme» qui doit survivre à tous.

Le nunisme est né avec l'homme et ne disparaîtra qu'avec lui.

Tous les grands philosophes, les grands artistes, les grands poètes, les grands savant, tous les flambeaux, les créateurs de tous les temps ont été, sont, seront nunistes.

Nous tous qui cherchons, soyons d'abord nunistes.

Hors le nunisme point de vie.

Être nuniste ou ne pas être. (*Id.*, 43)

Des de la perspectiva catalana, el nunisme aviat tingué una gran receptivitat entre Junoy, Folguera i J.V. Foix, sobretot, a partir de la revista *SIC* (1916-1919), una de les fonts primàries de les primeres traduccions i glosses aparegudes en diverses revistes catalanes.¹⁷⁶ El primer poema de PAB traduït al català es deu a Folguera, el qual, a les planes del número 36 de *La Revista* (IV-1917:136-137), va oferir una petita mostra de poesia d'avantguarda que inclou la composició «Jardins públics», d'Albert-Birot, extreta de la revista *SIC* (11, XI-1916), juntament, amb «Usine=Usine», de P. Drieu La Rochelle; «Paisatge en un plat», de Luciano Folgore, i «Plou», de Guillaume Apollinaire; tota la

¹⁷⁵ Junoy es va inspirar en aquest text per construir el seu cal·ligrama «Art Poètica», inclòs a *Poemes i cal·ligrames* (1920), recollit a Jaume VALLCORBA PLANA (ed.) (1974): *Josep Maria Junoy: Obra poètica*, Barcelona: Quaderns Crema, 39-45.

¹⁷⁶ Per a una visió global sobre la presència d'Albert-Birot en la premsa catalana, vegeu Pascal ROUSSEAU (2012): «La réception critique du nunisme à Barcelone (1917-1920)», dins Marianne SIMON-OIKAWA, Carole AUROEUT (ed.) (2012): *Poésie vivante. Hommage offert à Arlette Albert-Birot*, París: Honoré Champion, 29-41. [Collection Poétiques et esthétiques XXe-XXIe siècle.]

selecció estava introduïda pel títol «Poesia futurista» i amb el davantal següent:

En mig de les més fortes agitacions literàries és possible classificar. Així, avui, que, fidels al vot d'actualisme que fèiem en caure l'any darrer, reproduïm aquests poemes futuristes, constatem llur llinatge impressionista, inestructurat, decadent, amb tocs maeterlinckians com en l'Apollinaire, amb tonalitats d'antinomi a lo Withman com en Drieu la Rochelle, i amb subtils beatituds de classe mitja tipo pintura de Manet com en l'italià Folgore. Per a què no perdin llur fràgil sabor hem conservat la grafia dels originals. (*Id.*,136)

Folguera no feia cap referència ni a la poesia cal·ligramàtica ni, específicament, al nunisme ni al «cubisme literari» i estimà l'ús de l'adjectiu italià per oferir una visió de conjunt, tot i entenent el deute que «les agitacions literàries» tenien amb simbolisme; dos anys més tard va canviar el qualificatiu «futurista» pel de «post-simbolisme», un concepte, possiblement, manllevat de la necrològica que Pérez-Jorba va dedicar a Leon Bloy a *El Poble Català* (27-XI-1917) i que Folguera recuperà en el darrer capítol «El postsimbolisme a Catalunya», inclòs a *Les noves valors de la poesia catalana* (1919:107-109). Tampoc Junoy no fou aliè al moviment i al primer número de *Troços* (setembre del 1917) va donar la versió catalana del poema «Cinquième Balcon» («5è balcó»), rescatat de la revista birotiana (*SIC* 19-20, VII-VIII-1917:157), i, un any després, sota la direcció de J.V. Foix, la mateixa revista oferia una lectura personalitzada dels *ismes* en què es distingien de manera individualitzada el cubisme, el futurisme i el nunisme, la irrupció del qual significava la «naixença de les primeres formes de l'art vertebrat» (*Troços* 5, IV-1918), afirmació que parafrasejava el diàleg nunista «Z et A. Dans une salle chauffée»: «Z. Au végétal, aux invertébrés tout au plus, nous assistons à l'éclosion des premières formes de l'art vertébre» (*SIC* 14, II-1917:105). Folguera serà el primer d'observar la mimesi nunista del fundador de *Troços* i de llegir el moviment francès en clau novoclassica quan afirma: «Junoy, etern sospirador per un classicisme agíllissim, ha trobat en el nunisme de Pierre Albert Birot el camp net i lliure que cercava» (FOLGUERA, 1919:79). Aquesta influència és diàfana en el cal·ligrama «Art Poètica», construït a partir dels diàlegs nunistes sobre la idea que «l'art poètica es basa en la recerca que té sempre present el deute amb la seva tradició i les seves bases»

(VALLCORBA, 1974: CXV-XCVIII). L'escriptor francès també estigué present en l'obra de Joan Salvat-Papasseit. En són un bon exemple la primera de les *Réflexions* d'Albert-Birot, extreta de la revista *SIC* (1, I-1916:3): «L'Art commence où fini l'imitation», paratext que encapçala *Poemes en ondes hertzianes* (1918), o la seva identificació amb l'escriptor francès en autodefinir-se «incendiari de mots adolescents» al poema «Canto a la lliuta» de *L'Irradiador del port i les gavines* (MOLAS 1962; E. BALAGUER, 2003:231-243), imatge recuperada del vers «Pierre Albert-Birot est une sorte de pyrogène» que Apollinaire va escriure en el prefaci de *Trente et un poèmes de poche* (1917).¹⁷⁷

Pérez-Jorba fou el gran propagador, sense cap de mena de dubte, de l'obra d'Albert-Birot. Els dos escriptors van entrar en contacte al final de l'any 1917, una trobada que donarà peu a una amistat que es perllongarà fins el 1928, com testimonien les gairebé noranta cartes intercanviades, encara que l'un i l'altre emprenguin, després del 1920, camins diferents (ROUSSEAU 2012:29-41; PRUDON 2017:32-40; Arlette ALBERT-BIROT, 2010:57-64). Les tres primeres cartes del mes de desembre del 1917 ens confirmen que Albert-Birot li facilità algunes notes sobre nunisme, els 22 números fins aleshores publicats de *SIC*, el poemari *Trente et un poèmes de poche* (1917) i les adreces de Blaise Cendrars i Philippe Soupault, informació i materials que foren agraïts per Pérez-Jorba: «l'empressement que vous avez mis à m'envoyer votre livre et la collection de *Sic*. La lecture de *Sic* m'a ouvert de grands horizons et m'a même acquis à vos idées» (carta del 31-XII-1917).

La Gran Guerra i el seu context és un dels trets de sortida de *SIC* (1916-1919) i un factor determinant en la formulació artística d'Albert-Birot, ja que, malgrat que no hi va participar com a soldat actiu per una insuficiència cardíaca diagnosticada en els primers anys d'infantesa, el conflicte bèl·lic va suposar el pas de l'artista visual al d'escriptor. Des del primer número, la publicació estableix un posicionament ideològic de caire nacionalista antigermànic: «Prendre des initiatives ne pas attendre quelles nous reviennent d'Outre-Rhin», afirmació que quallava amb el posicionament del crític català

¹⁷⁷ Guillaume APOLLINAIRE: «Poème préface prophétie», dins *Œuvres poétiques*, préface par A. BILLY, texte établi et annoté par M. ADÉMA et M. DÉCAUDIN, París: Gallimard [«Bibliothèque de la Pléiade»], 684. El poemari esmentat d'Albert-Birot està inclòs a Arlette ALBERT-BIROT (ed.) (1987): *Poésie I, 1916-1920*, Mortemart: Rougerie.

ja definit abans de la guerra en les seves cròniques d'art a *Mundial Magazine*, quan *Ulrico Brendel* [Pérez-Jorba], en comentar el *Salon d'Automne*, constatava que «Los bárbaros han entrado en el salón con las abominaciones del orientalismo sensual y del mal gusto germánico» (*MM* 33, I-1914:215), i en el seu viratge cap a la vindicació de la recuperació de la tradició francesa a l'empara del llatínisme, defensat durant tot el conflicte en les cròniques partidistes d'*El Poble Català* i que els artistes avantguardistes havien preconitzat des de l'esclat de guerra assolint un compromís ideològic que cercava «*les bienfaits de la guerre*» (SILVER, 1989:23). És significativa la petita nota a peu de plana en què Albert-Birot anunciava la voluntat de fer una enquesta sobre la influència que el nou art en temps de guerra podia exercir entre els lectors mobilitzats al front francès (*SIC* 1, I-1916). Des del punt de vista estètic, Albert-Birot sostenia la modernitat des del vitalisme bergsonià i percebia la guerra com un alliberament artístic, molt proper a les fórmules marinetianes (LISTA, 1979:27-49; 2017:26-31), si bé el nunisme plantejava tímides divergències amb el moviment italià en la manera de formular el rebuig a la tradició, perquè, mentre els italians proclamaven el trencament per fer una clara aposta pel futur, Albert-Birot atenuava els seus judicis amb la proposta d'un present immediat (*l'intemps*) sense oposar-se violentament a l'art del passat:

Certes l'artiste ne doit pas perdre de vue les chefs d'oeuvre du passé, mais ils ne doivent être pour lui qu'un point de départ; il doit savoir rejeter ce qui, en eux, tient aux temps, à l'époque au milieu dans lequel il vit, le maître ne imite pas ses maîtres il le continue.¹⁷⁸

D'aquell intercanvi epistolar inicial l'hivern del 1917, de l'estudi de la col·lecció parcial de *SIC* –en aquell moment se n'havien publicat vint-i-quatre números– i de la primera trobada personal amb el poeta, en naixerà una comunitat estètica que donarà pas a una exegesi articulista del nunisme i a un procés d'assimilació per part de Pérez-Jorba en moltes de les seves cròniques escrites entre el 1918 i el 1919 i fins i tot en la praxi poètica.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Es manleva la citació de l'estudi de Debra KELLY (1997): *Pierre Albert-Birot: A Poetics in Movement, a Poetics of Movement*, Londres: Associate University Press, Inc., 26.

¹⁷⁹ En aquest estudi, concretament, al capítol XI, s'aporta una aproximació a la seva poesia.

El mes de febrer, en l'article «Pierre Albert-Birot, poeta nunista»,¹⁸⁰ farà pública a *Messidor* (3:1-II-1918, 37-39)¹⁸¹ l'entrevista que va mantenir al despatx del poeta francès amb l'objectiu de «glossar les idees essencials» del nunisme, text que no es publicarà sense la prèvia lectura del seu interlocutor: «En effet, l'avoue qu'il y a eu une certaine méprise dans mon esprit, à propos du nunisme. Je imaginai que le subjectif se subordonnait au tournoiement de l'objectif. De là mon essai» (PAB, carta del 4-I-1918), una interpretació que hauria donat com a resultat una valoració esbiaixada del nunisme i que Pérez-Jorba rectifica en la versió publicada. L'article s'obre amb el següent prec al lector: «Cal desfer-se d'esperit universitari d'alta facultat per judicar un dels poetes més nous del gènere d'avui a França, en Pierre Albert-Birot, qui ha vingut a revolucionar l'art poètica amb els seus *Trenta-un poemes de butxaca*». Pérez-Jorba construeix l'article a partir de tres eixos: la ressenya inicial del poemari, les respostes d'Albert-Birot a quatre preguntes formulades durant la seva visita, omeses en el text i que segurament obeeixen a una selecció feta per l'entrevistador, i un resum teòric de l'estètica birotiana. Sobre el poemari, la primera de les apreciacions destacables aclareix la significació del nunisme en el marc de la modernitat com un moviment subversiu que trenca amb el romanticisme:

L'art poètic d'Albert-Birot és l'art de la suprema audàcia en servir-se de tots els materials que el món ofrena. És, per tal que romp amb les limitacions i amb els exclusivismes de les velles escoles, un art profundament revolucionari i fins desagradable com tot acte revolucionari. No hi ha entortolligament de conceptes a l'entorn de la imatge principal o de la idea principal o de l'emoció principal com és de concebut en els poetes de les velles escoles. (*Id.*, 37)

Del mateix poemari assenyala la concepció esquematitzada de la visió a partir de la selecció de versos finals del poema XXVé: «J'ai la forme de la salle et je contiens les yeux

¹⁸⁰ Aquest article va ser una referència per a Alfons Maseras, que el va reconèixer com a divulgador del nunisme: «L'altra branca del futurisme que, com el cubisme literari, ha brotat en ple París en mig del trasbals de la tragèdia, és l'apel·lat nunisme o art d'actualitat. El nunisme, segons ens afirma En Pérez-Jorba, pren sos components de la natura, no per a reproduir-los disfressats segons el lirisme amb què el poeta els orna, sinó per a utilitzar-los directament en l'obra a fer», Alfons MASERAS: «Escoles i tendències estrangeres», *Quaderns d'Estudis* III:2, VI-1918, 93-98 [reprod. amb variants a *Interpretacions i motius*, Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1919, 27-37].

¹⁸¹ Pérez-Jorba donarà la versió francesa amb el títol «Un livre et une interview», dins J. PÉREZ-JORBA (1920): *Pierre Albert-Birot*, París: Bibliothèque L'Instant, 11-13.

/ les voix les chapeaux la lumière les cris», als quals els atribueix una «concentració que és de fora a dintre i ensem de dintre a fora, per tal que l'objecte es compenetra i es transforma en el subjecte» i, per tant, finalment, aconsegueix de formular que la poètica birotiana no nia en una concepció de l'art objectiva sinó subjectiva. Abans d'oferir al lector l'entrevista, Pérez-Jorba es deté en la descripció d'un espai fosc, el despatx d'Albert-Birot, com si volgués conduir-nos a l'inici d'una representació teatral amb una escenografia de regust fi de segle, molt orientalista (otomanes, cortinatges sedosos, mobles de laca), que es trenca amb els quadres cubistes (no diu els autors) i la descripció geomètrica de l'estança en una clara al·lusió a la nova estètica. Un desplegament d'imatges, comparacions, metonímies, enumeracions i adjectivació colorista dibuixen la fesomia exterior i psíquica gairebé hiperbòlica del seu interlocutor, inclosa Mme. Albert-Birot, la compositora Germaine Surville¹⁸² (MARAS, 2017:91-105). Un *jo* actiu ens comunica les sensacions que li produeix aquell gairebé escenari: «I jo, Pérez-Jorba, sembla que estiga perdut entre els quadres penjats a les parets, entre les portes de la biblioteca de laca, entre els plecs dels cortinatges sedosos, com si tot, giravoltant amb ritme, transformat per llei geomètrica, volgués caure damunt de l'otomana on sec. La visió rectangular de l'estança entra encara en el meu esperit tot i escrivint aquestes línies» (*id.*, 38).

En tota la descripció prèvia a la veu d'Albert-Birot es conjuguen com a mínim dues sensacions: la visual, «perxò sovint ho veig tot embolcallat de fosca xinesa. Pampellugues», «els meus ulls oberts com finestrals de bat a bat», els «ulls d'òliba» d'Albert-Birot i «els ulls de fosca i de llum» de Madama Albert-Birot, i l'auditiva, a través de la «veu metàl·lica com la música cubista», al·lusió que remet a la dona del poeta; una representació en què els objectes ballen com en els *Poèmes à crier et danser* al compàs d'un Albert-Birot inquiet, bellugadís, una realitat en moviment: «l'Albert-Birot se mou, se regira i es balanceja rera la seva taula de treball, nirviós. Nirviós parla»; «els papers, els llibres, de què és la curulla, sembla que vagin en doina, sembla que saltin i que ballin». Tot un desplegament cubista:

¹⁸² Germaine SURVILLE (1877 - 1931) [Germaine Albert-Birot]. Compositora adscrita a la música avantguardista, juntament amb Alberto Savinio, Francesco Balilla Pratella i George Antheil. Tingué una participació activa a SIC.

Era precisament en el seu despatx de treball, en la rue –fosc, neu, soletat, silenci decembrals– de la Tombe-Issoire, on Albert-Birot em parlava d'aquesta guisa amb la seva veu metàl·lica com la música cubista. El seu rostre d'una rojor verament volcànica era en els meus ulls oberts com finestres de bat a bat. [...] Tot i enraonant, l'Albert-Birot parpelleja damunt dels seus petits ulls d'oliva, sota les seves ben arquejades i ben poblades celles. Hom sent una mena d'angúnia davant la vena que passa, vertical, pel mig del seu front. Carallarg, rasurat, llavis prims, cabells de coure, petitó, magre, amb un nas del qual totes se les empesca, l'Albert-Birot se mou, se regira i es balanceja rera la seva taula de treball, nirviós. Nirviós parla. La pantalla de la llàntia és més pròdiga d'ombra que de llum, en l'estança. Però sovint ho veig tot embolcallat de fosca xinesa. Pampellugues. Els papers, els llibres, de què és la curulla, sembla que vagin en doina, sembla que saltin i que ballin a l'entorn de l'Albert-Birot i de Madama Albert-Birot, feliça ella, diries, d'esser com la protectiu de l'art nou, feliça de la seva alta esveltesa clàssica, feliça del seu somriure ple de salut i de pervindre, feliça seient en positura natural en el fons de l'estança, on escolta les nostres paraules, on copça el nostre pensament, on discreta i ponderatiu intervé. (*Id.*, 38)

Els preceptes del nunisme els planteja el mateix Albert-Birot sintetitzats en les respostes a les quatre preguntes formulades: un art centrat en la realitat pensada i no en la realitat aparent; la defensa d'un art no imitatiu, un art subjectiu que s'allunya de l'objectivisme cubista, un art sense doctrina, sense lleis, que encara té molt camí per recórrer; el nunisme es projecta com la porta oberta a un art de futur, lluny de concretar la manifestació d'una nova estètica que comença i fineix, ans al contrari: «ens trobem en un període de tanteig, de recerca i de lenta gestació, però, a mida que s'aixeca el vel de la boira, descobrim, un a un, els meravellosos edificis de la ciutat novella» i, afegeix «volem cantar i no gemegar, volem viure i no vegetar» (*id.*, 39). El text es tanca amb unes valoracions de Pérez-Jorba que insisteixen d'allunyar el nunisme del futurisme des d'una perspectiva formal: «Els nunistes no són sempre esclaus de les regles sintàctiques, però no els hi declaren la guerra com els futuristes, amb els quals, i això és importantíssim, no se'ls ha de confondre». Efectivament, el nunisme comparteix molts dels elements formals de la literatura futurista, des del trencament de les normes sintàctiques fins a la disposició tipogràfica del vers, però

també s'obrirà al cubisme plàstic, al cal·ligrama d'Apollinaire, en què es deixa veure la seva experiència com a artista plàstic i impressor.

Pel que fa a les coordenades de pensament que regeixen la creació nunista, destacarà que es tracta d'un moviment construït sobre la base de la voluntat –d'inspiració nietzscheana–, mitjançant la qual la sensibilitat moderna ha d'arribar a una estètica mundialista «guiada per les lluïssors d'una intel·ligència més penetrant, més escorcolladora i més subtil que les intel·ligències corrompudes per la cultura tradicional» (*id.*, 39); un altre dels elements que incardina és el paper de la ciència a partir de la renovació tecnològica i «dels materials que l'home té al seu abast» i un art concebut des del present. Tanmateix posa en relleu la visió sacralitzada de l'artista com feien els simbolistes: «els nunistes entenen que el poeta és un déu que té la virtut i el poder de materialitzar allò que és immaterial» (*id.*, 39). Un dels trets més significatius d'aquest primer article tant per l'estil com per les observacions és la interpretació de l'estètica nunista sota el prisma del vitalisme:

S'insinua, de fet, una inconeguda manera de concebre i s'obren espais immensos, fins ara tancats, a l'art del nostre temps, quan certes ments porugues s'imaginaven que no es podien seguir altres dreceres i que calia el retorn als exemples antics. Vaja una manera més inconvenient de recomanar el suïcidi a la joventut curiosa de novetat! (*Id.*, 39)

Aquests «exemples antics» al·ludeixen als preceptes del classicisme promogut per l'*École Romane*, a la qual contraposa el nunisme de PAB: «audaces realizaciones, con profundo latido de vitalidad, no con grandilocuencia, ese azote de las literaturas meridionales» (*LP*, 7-IX-1919). L'encaix de la tradició és una de les grans preocupacions que Pérez-Jorba va manifestar en la seva interlocució amb les avantguardes, però serà el mateix PAB qui li resoldrà el problema en plantejar el binomi tradició / art nova al *Dialogue nunique* «Vos papiers?» (número VII), en què el poeta francès dona resposta al poeta retrògrad sobre el rol que l'hel·lenisme ha tingut i té en la nova poesia francesa i, en concret, en el nunisme, que rebutja el classicisme grecolatí per considerar-lo fictici, ja que concep l'art des de la imitació i, per tant, es correspon amb els erudits i no pas amb els artistes, deia el poeta Z (PAB):

A – Mais il y a pourtant une influence hellénique en France, vous le disiez vous-même tout à l’heure.

Z – Oui, il y a eu en effet en France deux courants: l’un qui est sous le joug de l’hellénisme, qui est formé par la masse des imitateurs qui marche sur les bas-côtés et en réalité ne compte pas, et l’autre qui suit la grande route nationale et qui est formé par les créateurs c’est-à-dire le vrais conservateurs du feu, les nunistes. Nous sommes tout simplement aujourd’hui les vrais défenseurs de la plus pure tradition. (SIC 16, IV-1917:127)

Pérez-Jorba reprendrà aquest punt de vista un any després en el segon article, «De la avanzada literaria. Las últimas obras de Pierre Albert-Birot», publicat a *La Publicidad* (7-IX-1919), amb l’objectiu de ressenyar tres llibres escrits en temps de guerra i editats alhora el 1919: *Poèmes quotidiens, composés en 1917-1917*; *La joie des sept couleurs, poème orné de cinq poèmes-paysages hors-texte, le tout composé en 1918*; *Larountala. Polydrame en deux parties, composé en 1917-1918*.¹⁸³

En aquest text, l’exaltació gairebé panegírica presenta un Albert-Birot superior a Apollinaire –mort el novembre de 1918– i com el gran renovador de la tradició francesa. Pérez-Jorba trasllada el camp bèl·lic al camp literari amb l’ús d’un llenguatge inherent a la mateixa avantguarda, manllevat, sobretot, del futurisme, amb tot un reguitzell de connotacions pròpies del vocabulari militar: «capitán general», «estratega», «batallas», «avanzada» i, alhora, presenta la filosofia del nunisme empeltada de l’evolucionisme, allò que Albert-Birot havia definit com l’art vertebrat:

El capitán general de la literatura de vanguardia es, hoy por hoy, de estar a los motivos que más adelante expondremos, si mordiente destructor, el encendido constructor Pierre Albert-Birot, cuyo espíritu ancestral, dada su manera de

¹⁸³ Pérez-Jorba oferirà un resum d’aquest article a la secció «Llibres. Lletres Franceses», *Terramar* 3-4: 30-VIII-1919,15. Al mateix número es publicà el poema «Les invectives contre l’automne», de l’autor francès, enviat per Pérez-Jorba.

concebir y su manera de observar, le dejó formas de avechicho en herencia, Lamarck y Darwin, palmorearían a su sabor, cual chiquillos. Gusta Birot de librar, como buen estratega que es, varias batallas a un tiempo. Tres libros reconcentrados acaba de publicar de un golpe, tres pedradas, fuertes, duras, en el pantano de las letras. [...] Birot es un gran poeta que alcanza alturas donde el genio brillante de Apollinaire, brillante como las estrellas del firmamento, no llegó.¹⁸⁴

Si en el primer article el considerava un revolucionari i un *pyrogène* –des de la intertextualitat d'Apollinaire–, ara s'hi uneix el «constructor de edificios», en una clara simbiosi entre el poeta i l'arquitecte. El sentit de la construcció és un dels trets que més defineixen, segons Pérez-Jorba, l'elaboració poètica del nunisme i del «cubisme literari». Aquesta analogia (STEINER, 2000:28) entre poema i edifici s'anirà repetint al llarg tots els seus articles; així, en destacar *Trente et un poèmes de poche*, parla d'«una arquitectura literària»; de *Matoum et Tévibar*, elogia «le sens de la construction [...] en vue d'une architecture»; de *Poèmes quotidiens* i de *La joie des sept couleurs*, de «su voluntad arquitectural, sin quebranto», un paral·lelisme que ja havia emprat en qüestionar el procés d'elaboració de la poètica de Maragall en la recepció de l'*Elogi de la poesia*, en què Pérez-Jorba qüestionava l'espontaneisme:

No m'explico bé la seva timidesa, la seva falta d'afició a la construcció d'un monument literari, encara que no vulgui complir amb el desig d'aquell poeta persa que volia, precisament amb un monument literari, resistir a la influència destructora del vent i dels raigs de sol. No tindrà el sentit de l'arquitectura? No se sentirà arquitecte? (*EPC*, 19-IV-1910)

Pérez-Jorba fonamenta la seva interpretació a partir d'un dels preceptes essencials del

¹⁸⁴ Aquest article fou destacat en una nota anònima uns quants dies després a *L'Intransigeant* (14-IX-1919): «*La Publicidad* de Barcelone consacre un long article –deux colonnes et demie sans feuilleton– aux dernières œuvres de Pierre Albert-Birot, que Pérez-Jorba appelle: “el capitán general” de la littérature d'avant-garde». El mateix dia que es publicava la nota al diari francès, Albert-Birot va agrair la tasca del crític: «J'ai eu énormément de plaisir à voir cette longue étude consacrée à mes trois derniers livres, si bien publiée dans un quotidien qui me paraît très côté à Barcelone. A l'heure qu'il est, Barcelone, grâce à vous, me connaît beaucoup mieux que la France, c'est d'ailleurs la règle», carta autògrafa de PAB a JPJ, datada a París el 14-IX-1919.

cinquè diàleg nunista, «Constituent», aparegut al número de novembre del 1916:

Z.- Et c'est alors que va concevoir l'œuvre d'art, car avec ces éléments de connaissance l'artiste va construire une œuvre comme un architecte fait une maison avec des pierres, des fers, des bois; de ses multiples émotions pétries, amalgamées, distillées, ordonnées, il va créer un tout, un ensemble, une forme, non pas représentation visuelle de l'objet cause de modification du sujet, mais représentation en quelque sorte de cette modification elle-même; vous voyez donc qu'ici comme ailleurs, l'analyse mène à la synthèse et que ce faisant l'artiste, en toute liberté, devient plus que jamais le créateur qu'il doit être. (*SIC* 11, XI-1916:87-87)

Com l'arquitecte, el poeta nunista, en el seu procés d'elaboració, considera que totes dues disciplines tenen un fonament humanista, una finalitat comunicativa i una vocació estructural que implica un domini de les regles que es trasllueixen en el ritme; en un procés que transcendeix els objectes (materials) que intervenen en la construcció del poema, l'objecte no té valor en si mateix, sinó en l'esperit de contemplació i en la mirada que li imprimeix el poeta d'acord amb la seva concepció del món.

Als ítems assenyalats del seu primer article, tant en aquest segon text com en l'avenir, Pérez-Jorba insistirà en moltes de les consideracions ja desenvolupades sobre els preceptes del moviment amb un discurs a voltes entortolligat, construït sobre la base d'una iteració dels fonaments estètics en què es reforça en la idea de construcció des de l'aplicació de l'esquematisme i la fragmentació visual, el rebuig de l'art imitatiu en què la natura deixa de ser una font d'inspiració i en un aspecte essencial de la filosofia nunista com és la voluntat, per això Pérez-Jorba parteix de la formulació matemàtica nunista «(Style = Ordre) = Volonté», que es clou amb la proclamació de «la prochaine renaissance française» (*SIC* 5, V-1917:26). El terme, «style», està lligat a l'assumpció per part del poeta d'una concepció mental de la creació en què s'amalgamen una multiplicitat de conceptes basats en la preeminència del subjecte enfront de l'objecte des d'una concepció del present, de «l'intemps» com diu Albert-Birot reiteradament a *SIC*. Amb la formulació matemàtica, Albert-Birot concentra una visió evolutiva de l'art a través de la

voluntat i de l'ordre, com observa Rousseau (2019:18): «la volonté structure la pensée rétablit un ordre rationnel et sensible de la composition, impose une lecture hiérarchisée des valeurs d'écriture dans un effort de synthèse où s'accompli simultanément l'esprit du créateur et celui du peuple auquel il appartient».

Un altre dels textos que condensa la recepció de la poètica nunista és la ressenya de *La Triloterie* (1920), un poemari il·lustrat per Léopold Survage que recull composicions del 1918 i que serà exclòs del volum *Pierre Albert-Birot* (1920) de Pérez-Jorba.¹⁸⁵ Precedeix la ressenya una nota d'advertiment, en què es qüestiona el moment que viuen les avantguardes: «Els devorats per la febre de l'inèdit, avui, van esperitats d'un cantó a l'altre del camp d'avant-guarda; però, quants venen amb la descoberta d'algun tresor poètic? La resposta li dona la lectura del poemari de PAB en què Pérez-Jorba apel·la a la construcció de les imatges des de l'arbitrarisme posat en raó de poesia», a *Terramar* (19-20, IV-1920:10), una afirmació que rau en la integració que el nunisme fa de la subjectivitat, en la qual el món s'interpreta sobre una realitat pensada i així és com entén Pérez-Jorba l'arbitrarisme del nunisme:

En Pierre Albert-Birot ens ho ensenya encara en *La Triloterie*, recentment aparescuda a la llum, explora l'univers poètic amb profit per ell i per a nosaltres; l'explora com una mena de fura que sap on s'entafura; i, amb més delicadesa d'art, esdevé cada jorn més poeta. Ja no sols la manera que té de construir les imatges amb elements d'un arbitrarisme posat en raó de poesia, sinó per l'inspirat enginy que li fa ornar, quan no revelar, aquesta poesia amb detalls imprevistos i antipoètics, mercès als quals ella es mostra amb una nova gràcia, però detalls que prenen sovint la importància, el relleu de una síntesi. El poeta canta i raona alhora amb embaladiment i amb irònic optimisme tot fent passar per nosaltres una alenada d'aire que ens duu a sentir, com a ple pulmó, la poesia. (*Id.*, 10)

Pérez-Jorba, en el primer article dedicat a PAB, havia anunciat que, en propers textos,

¹⁸⁵ És possible que, quan va sortir al mercat la nova obra d'Albert-Birot, el volum de Pérez-Jorba ja estigués compaginat o en procés d'impressió o distribució. Aquest fet es pot tenir en consideració perquè el tercer capítol del llibre porta per títol «Quatre nouveaux ouvrages» i, en canvi, es tracta de la traducció al francès de l'article «De la avanzada literaria. Las últimas obras de Pierre Albert-Birot», publicat a *La Publicidad* (7-IX-1919), en què Pérez-Jorba només parlava de tres obres.

parlaria dels assajos nunistes en el camp teatral:

Per finir; tantost ens vagui, ens entretindrem en exposar algunes de les idees que els nunistes tenen també sobre la transformació de l'art teatral, idees que ja volgueren posar en pràctica, en un local de Montmartre, ara fa uns set mesos, amb l'esbalaïdora obra d'en Guillaume Apollinaire, *Les mamelles de Tirésias*. (*Messidor* 3, 1-II-1918:39)

Efectivament, Albert-Birot havia assajat la renovació teatral avantguardista amb la posada en escena de l'obra d'Apollinaire; els antecedents d'aquesta aposta cal cercar-los en el text «A propos d'un théâtre nunique», publicat al número triple de *SIC*, corresponent a l'octubre del 1916, en què havia donat a conèixer una primera proposta, lligada al manifest *Teatro sintético futurista* (1916), perquè el nunisme pogués també fer la seva incursió en el gènere: «le théâtre nunique doit être un grand tout simultané, contenant tous les moyens et toutes les émotions capables de communiquer une vie intense et enivrante aux spectateurs» (*Id.*, 64). En la proposta de renovació teatral *birottienne*, l'escriptor francès proposava la recuperació d'una tradició teatral de llarg recorregut que es pot esporgar en la *Commedia dell'arte* fins a la tradició francesa, a partir de la inclusió del «comediant de fusta», és a dir, de les marionetes (putxinel·lis), que estaran presents en *Les fêtes galantes* (1869) de Verlaine o en *Les complaints* (1885) de Jules Laforgue, *L'homme de neige* (1864) de Georges Sand, *La vie de Polichinelle et ses nombreuses aventures* (1892) d'Octave Feuillet i *La femme et le pantin* (1898) de Pierre Louys (MORIN, 2005:165). La marioneta serà un element consubstancial de la renovació teatral, heretada de tota una tradició simbolista, no en debades la trobarem dins l'espai peninsular, per exemple, en algunes propostes de Valle Inclán o Rusiñol fins al teatre d'avantguarda d'Alberti o García Lorca.

Pérez-Jorba recollirà el guant del seu anunci i farà una primera valoració sobre l'explotació de la renovació teatral en l'article «De l'inédit de l'art dramatique», publicat en el número triple de *Terramar* (7-9; VII-1919:10-12), en què recepciona *Matoum et Tévibar, ou histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète. Drame pour marionettes*, que PAB havia donat a conèixer a mode de folletó, en successius números a *SIC*, entre octubre del

1918 i febrer-març del 1919, com a avançament de la seva primera peça teatral per a marionetes que veurà la llum sota el segell Éditions SIC l'abril del 1919;¹⁸⁶ es tracta d'una peça teatral en què intervenen alternativament marionetes i actors i en què les primeres representen el pensament del poeta, perquè, segons PAB, la interpretació dels actors «humans» juga a favor de la persona en detriment del personatge. Amb un clar paral·lelisme amb els diàlegs nunistes, Albert-Birot substitueix el poeta A (de la vella escola) i el poeta Z (nova escola) per Matoum, que representa el poeta nou, el poeta del riure que recita versos de la nova escola, mentre que Tévibar, el fals poeta, el de la tristot, canta versos de poetes simbolistes. Aquest és un dels elements que més valora de l'obra:

«Pierre Albert-Birot a touché là, sans en avoir l'air, un des sujets le plus importants qui soient dans le domaine de la vie littéraire: le vrai et les faux poète» i, en aquesta apreciació creu reconèixer en el personatge de Matoum a Apollinaire i la petjada de «l'esperit nouveau: A-t-il en vue la destinée glorieuse du poète qui composita la *Chanson du Mal Aimé* et l'attitude d'un de ses opposants? (Terramar, *id.*, 10)

Un altre dels elements que destaca és el trencament amb les regles d'unitat del teatre «tradicional», el vitalisme oposat al «pessimisme vieux de plus d'un siècle», la vida moderna i la força de l'emoció. Pérez-Jorba tornarà a destacar el sentit de la construcció, de l'arquitectura de l'obra que defuig de la dispersió simbolista per presentar un «ordre nouveau», és a dir, un nou classicisme.

Amb aquesta obra teatral, PAB va adquirir un ressò important en l'espai avantguardista, ja que Prampolini no dubtà de representar-la a Roma i així ho anuncia a Pérez-Jorba:

À ce propos j'ai le plaisir de vous annoncer que Matoum a été traduit en italien

¹⁸⁶ Reeditada el 1977, dins Ariette ALBERT-BIROT (ed.): *Théâtre de Pierre Albert-Birot*, vol. I, Rougerie: Mortemart, 19-51. Sobre aquesta temàtica i, en concret, sobre el teatre de marionetes de l'autor, és d'obligada consulta l'estudi crític de Germana ORLANDI CERENZA (1980): *Matoum et Tévibar ou Histoire édifiante et récréative du vrai et du faux poète: drame pour marionnettes composé en 1918*, introduction et notes avec des documents inédits, París-Milà: Nizet - Instituto Editoriale Cisalpino.

et monté à Rome, la première représentation a eu lieu le 15 Juin à 9h du soir. Prampolini m'écrit: «Tout Rome est couvert d'affiches annonçant Matoum et Tévibar, tout Rome aujourd'hui sait votre nom et la [il·legible] de Matoum a été saluée par les applaudissements de l'élite et de la presse. Les représentations continuent». (PAB, carta del 22-VI-1919)

El mateix Pérez-Jorba es va encarregar de difondre la notícia de l'estrena al Teatro dei Piccoli de Roma (CERENZA, 1980:11-29) a les planes de *L'Instant* (7-8, I-II-1919), reprenent una nota manllevada de *Noi*, de Prampolini. Segons Pérez-Jorba, «ce drame est l'un des plus originaux qui soient nés de nos jours. La fantaisie tout en se prévalant de moyens simples y ouvre les ailes de la liberté –elle survole vertigineusement les pauvres cœurs– elle pourfend les nuages de la pensée tout en semant des étoiles autour d'elle, derrière elle, non par pure polyphonie» (*Id.*, 14).

9.1.1. Pérez-Jorba a la revista SIC

La seva participació activa en la revista birotinana és un dels signes més explícits de la seva integració i de l'assimilació de la literatura francesa produïda en un període concret de renovació estètica i consolida Pérez-Jorba com a crític en l'espai francès (PRUDON, 1988:389-396; 2017:33-40) entre el 1918 i el 1919. Endemés, és una mostra de la intercomunicació que s'observa entre la recepció de l'avantguarda francesa en la premsa catalana i en la revista *SIC*, una de les fonts primàries i essencials perquè Pérez-Jorba pugui desenvolupar una interpretació de la nova estètica. La base dels seus articles i ressenyes s'emmiralla en molts casos en els continguts de la revista francesa. El mateix es pot observar, com ja s'ha anticipat, de la xarxa de relacions teixida amb altres escriptors avantguardistes i del conreu en llengua francesa dels nous models poètics que no poden restar al marge d'aquesta revista francesa a la qual es va incorporar al número 26 de febrer de 1918.

Els successius encontres entre els dos escriptors van desvetllar la confiança del líder nunista en les qualitats intel·lectuals de Pérez-Jorba, per la qual cosa no dubtà de reclutar-lo per a la seva revista i li proposa «faire des compte rendus de revues

catalanes, italiennes et anglaises a partir du numéro d'Octobre de *SIC*» (carta del 19-VI-1917). Albert-Birot, després dels escàndols que havia produït l'estrena de *Les mamelles de Tirésias* d'Apollinaire –amb música de Germaine Albert-Birot–, sota l'auspici de les «Manifestations SIC», va obrir les planes de la seva tribuna a noves plomes; acompanyaran el crític català les signatures de Louis Aragon i Louis de Gonzague Frick, que s'ocuparan també de ressenyar els llibres suggerits pel director. En total s'han comptabilitzat quatre cròniques: «Colonnes en pensée» (dedicades a Blaise Cendrars i Gonzague Frick); «Des feuilles sur le temps» (dedicada a *Valori Plastici*); «Pensées à coupe-papier» (dedicada a Tristan Tzara); «Sur le rideau, des scènes derrière des Tumultes» (dedicades a Erik Satie, Blaise Cendrars i Jean Cocteau), una narració, «Nénoul», i vuit poemes.

El text sobre la revista italiana *Valori Plastici* li valgué els elogis de PAB, que li proposa donar continuïtat a la valoració de les revistes «amigues»: «Très bonne votre idée “Des feuilles sur le temps”. Vous pourriez me faire le plus souvent possible, sous ce titre heureux, de la critique ainsi présentée, critique des revues étrangères et autres» (PAB, carta del 9 de gener de 1919), per la qual cosa és possible que des d'aquesta data fins al cessament de la revista, el desembre del 1919, Pérez-Jorba contribuís a completar algunes informacions, si més no de les publicacions catalanes, perquè Albert-Birot pogués referenciar-les en l'espai «ETC», ja que el mateix director reconeixia que no parlava català. En el catàleg de capçaleres catalanes, apareix *Troços, La Revista, Ibèria, L'Instant, El Camí, Vell i Nou, El Camí i Terramar*.

9.1.2. Un projecte editorial

Una pràctica habitual de moltes revistes d'avantguarda o al marge de la seva òrbita fou la creació de segells editorials. A Catalunya, en aquest anys, van tenir molt de relleu les «Publicacions de La Revista» i, en el cas francès, fou notable la tasca del *Mercure de France*, que va editar obres d'Apollinaire o Reverdy, entre altres. Albert-Birot va llançar les Edicions SIC i Pérez-Jorba va seguir aquest estel amb la creació a París de la marca «Bibliothèque L'Instant», com a branca de la revista homònima arran d'una

proposta d'Albert-Birot. El projecte es va començar a gestar l'estiu del 1919, segons una carta elogiosa d'Albert-Birot adreçada a Pérez-Jorba el mes de juny:

Je pense même que vous êtes le seul esprit compréhensif et artiste susceptible de faire une étude approfondie de ces premières pierres posées par moi tant dans Sic que par mes 5 livres publiés, et puisque la France vient toujours après, vous trouveriez peut-être un éditeur Catalan qu'une étude comme celle-ci intéresserait. (PAB, carta del 29-VI-1919)

El comentari d'Albert-Birot constituïa un reforç del nunisme, que, com a moviment, no fou un dels *ismes* que més reeixí. Albert-Birot n'era conscient i en tot moment considerava que la tasca de Pérez-Jorba era essencial per projectar la seva producció artística. La publicació en llengua francesa afavoria la difusió del moviment no tan sols en un context nacional en clau interna, sinó que internacionalitzava el nunisme i, en el cas de Pérez-Jorba, una projecció en el camp cultural francès. Davant del suggeriment, l'escriptor català va iniciar les negociacions corresponents perquè el llibre fos una realitat. El 27 d'octubre de 1919 es va posar en contacte amb Millàs-Raurell, que encara era el redactor en cap de *L'Instant* barceloní, que agonitzava:

A propòsit d'En Birot, uns amics seus volen que es publiquin en francès els meus articles sobre la seva obra. Jo penso que, encara que els faci imprimir aquí, podrien dur la capçalera de «Biblioteca de L'Instant». Suposo que no hi veureu cap inconvenient. (JPJ, carta del 27-X-1919)

Uns quants dies després, va tornar a insistir-hi:

Els amics den Birot, com us vaig dir, volen publicar els meus articles sobre ell en un fulletó i els plauria que l'Horta en fes la impressió per llur compte, però amb la indicació de «Biblioteca de L'Instant». Pregunta també a l'Horta quines seran les seves condicions de preu. (JPJ, carta de l'1-XI-1919)

Dissortadament, la correspondència que parla del procés d'edició del llibre s'interromp amb aquesta darrera carta i la correspondència amb l'impressor Joaquim Horta, un dels renovadors de les arts gràfiques a Catalunya, molt lligat al Noucentisme –impressor de l'*Almanach del Noucentisme* (1911) i editor de *L'Instant* barceloní–, no ha estat conservada. El recull va veure la llum a París l'any 1920 sota el segell «Bibliothèque L'Instant», amb el peu d'impressió següent: «Imprimerie de L'Instant. Deux exemplaire ont été tirés sur chine, l'un marqué au nom de J. Pérez-Jorba, l'autre marqué au nom de Pierre Albert-Birot». En el text de presentació, Pérez-Jorba expressava una clara advocació novoclassicista:¹⁸⁷

De l'instantané au permanent, on l'a déjà dit, la distance est à peu près nulle, l'un conditionnant l'autre surtout dans le domaine de la littérature. Nous pensons même qu'il n'y a pas de distance qui les sépare du tout. Pour honorer un écrivain qui honore la génération actuelle par son originalité, par son indépendance et par son honnêteté littéraire.

El llibre, de quaranta-quatre pàgines, s'articula en quatre capítols: 1) «Un livre et une interview» (Pierre Albert-Birot, poeta nunista), entrevista que Pérez-Jorba li va fer per a la revista *Messidor* 3 (1-II-1918); 2) «Matoum et Tévibar» («De l'inédit de l'art dramatique», *Terramar* 7-9, VII-1919); 3) «Quatre nouveaux ouvrages» («De la avanzada literaria. Las últimas obras de Pierre Albert-Birot», *La Publicidad*, 7-IX-1919) i 4) «*La Légende, Grabinoulor, Matoum en Matoumoisie*»; la primera obra s'analitza a partir del text aparegut a *SIC* (53-54, 1919:450-460), la segona, *Grabinoulor*, feia referència a la gran epopeia futurista d'Albert-Birot, de la qual la revista havia avançat els primers capítols a *SIC* (30, VI-1918:228); en el cas de la tercera, comenta una peça teatral inèdita per a la qual Serge Ferat (1881 - 1958) havia fet el projecte de decorats.

¹⁸⁷ El mateix concepte va adoptar J.V. Foix en parlar de Joan Miró: «a les Galeries Dalmau. Senyalem només la data: del 16 de febrer al 3 març. Amb aquells qui adressen lus esforços a desvetllat una nova sensibilitat i inicien una marxa triomfal devers un nou classicisme –nervi del noucents i sang de futur–. *Troços* hi troba la seva companyia», *Troços* 4, III-1918, 2.

9.2. Pierre Reverdy

Pierre Reverdy (1889 - 1960) havia nascut a Narbona. Des de la seva arribada a París l'any 1910, en ple fervor cubista, va mantenir contacte amb el cubisme a través de les relacions establertes en el Bateau-Lavoir, cenacle de pintors i escriptors on trobarà Picasso, Gris i Braque al costat d'Apollinaire i Max Jacob, entre altres, lliurats de ple, en aquell moment, a la concreció del nou llenguatge pictòric (E-A. HUBERT, 2010, XXV-XXX). L'any 1917, tot coincidint amb el retorn d'alguns pintors i poetes del front, i, un cop represa l'activitat artística, Reverdy va entendre que calia canalitzar una producció literària i pictòrica que havia quedat orfe de difusió i que tenia en comú la concepció d'un art que no prenia com a referència la representació de la realitat, sinó els materials que aquesta realitat oferia.

Quan Pérez-Jorba aborda l'obra de Reverdy, la seva figura no era pas desconeguda a Catalunya, com estableix Serra i Casals (1992:31-62).¹⁸⁸ Les sis cartes del poeta francès adreçades a l'escriptor català obren una escletxa per tal de fixar l'intercanvi intel·lectual i la relació cordial que mantingueren des dels inicis de l'any 1918, cartes en què sovinteja el nom de Mme. Pérez-Jorba, cosa que ens indueix a pensar que les trobades foren més freqüents del que revela aquesta correspondència unidireccional que gira, majoritàriament, al voltant de la revista *L'Instant* i del seu interès per sistematitzar els lligams del cubisme amb la literatura.

Entre gener o febrer del 1918, Pérez-Jorba va visitar Reverdy amb l'objectiu de fer-li una entrevista,¹⁸⁹ que donà com a resultat l'article «De la vieja Lutecia. La poesia y la novela en nupcias con el cubismo», aparegut estranyament a *La Vanguardia* (7-V-1918), possiblement perquè no va trobar un altre mitjà interessat en la seva publicació, ja que el

¹⁸⁸ La recepció crítica de Reverdy per part de Pérez-Jorba ha estat abordada en un estudi d'Enric SERRA I CASALS (1992), a hores d'ara de consulta obligada: «L'obra de Pierre Reverdy a Catalunya», *Els Marges* 47, XII, 31-62. Es tracta d'un estudi que recull la presència de Reverdy en les publicacions catalanes. De Pérez-Jorba s'hi inclou l'entrevista de *La Vanguardia*, però no la correspondència ni la transcripció de l'article de *Messidor* 18, 31-V-1919:, 305-307, inclòs en l'Apèndix I d'aquest treball.

¹⁸⁹ Es deu a la ploma de Pérez-Jorba la primera entrevista a Reverdy apareguda en mitjans peninsulars. Enric SERRA I CASALS (1992, nota 27:37) rectifica Etienne-Alain Hubert (1976:111), que atribueix una primera entrevista a Reverdy per part d'Enrique Gómez Carrillo apareguda sota el títol «París. El cubisme y su estética», *El Liberal*, Madrid, 30-VI-1920.

text està datat el 23 de febrer de 1918, quan ja no col·laborava a *El Poble Català*, *Messidor* acumulava materials seus i encara no havia lligat les seves col·laboracions a *La Publicidad* i l'obra del poeta francès havia estat molt referenciada mediàticament a través de la lectura i la importació de textos per part de Folguera, sobretot, provinents de *Nord-Sud*. Altrament, Reverdy havia estat considerat com a corresponsal a París de *Revista Nova* (CASALS, 1992:33-35).

La crònica d'aquesta trobada pren un tarannà molt diferent a l'experimentat amb Albert-Birot. Si en aquella havia certificat l'estudi aprofundit del moviment nunista en clau d'ordre i harmonia, ara, de bon antuvi, vol parlar d'una producció artística a través del sedàs de «*la escuela cubista*», uns mots que poden sobtar en la ploma de Pérez-Jorba, que fins aleshores s'havia manifestat molt allunyat del moviment pictòric, però cal tenir en compte que Reverdy no va trobar un qualificatiu per definir el seu art i que el primer número de la seva revista *Nord-Sud*, fundada el març del 1917, s'obre amb el text *Sur le cubisme* i, per tant, Pérez-Jorba és conscient dels lligams del poeta francès amb el moviment pictòric, per la qual cosa, en la presentació de la seva crònica, el primer que fa és autojustificar-se per la utilització del mot:

La denominación de «cubismo» proviene históricamente de una frase que chanceando pronunció el pintor Matisse, en momentos en que el jurado de admisión del Salón de Otoño de 1906 examinaba algunos lienzos de Braque. Matisse, viendo esos lienzos, dijo: «Assez de cubes». Tal y no otro fue el origen de esa expresión sin propiedad que va corriendo por el mundo con el indeleble sello de la espontaneidad de la vida presta a cuanto toca. Basta esa circunstancia para dar justificación y derechos de existencia a una palabra genérica. Nosotros no vacilamos en admitirla.

El títol triat ens anticipa la dicotomia de dos conceptes recurrents en la teorització estètica avantguardista: «el vell i el nou»; Pérez-Jorba recorre a l'ús de l'antic topònim llatí per anomenar París, centre que focalitza l'expansió d'uns dels *ismes* més consolidats dels nous llenguatges pictòrics aterrats al camp de les lletres. L'entrevista s'obre amb la intenció de situar-nos en el moment històric en què la pintura i la literatura han consumat el maridatge:

Bajo el viento huracanado que parece desatarse por el intercambio de las artes y las letras, al mismo tiempo que el cataclismo mundial sacude la independencia de las naciones, es de interés, para los espíritus amantes de vivir al día intelectual, toda aportación fresca de elementos de juicio sobre toda mudanza estética, mayormente cuando, como en el presente caso, se trata de una tan trascendental como el «cubismo», tendencia que aspira a constituir un arte nuevo con elementos nuevos. (LV, 8-V-1918)

Tot seguit convida el lector a acompanyar-lo per aquella gairebé aventura que poc té d'urbana: «Que el lector nos dé la mano y se anime a seguimos por las empinadas cuestas de la sagrada colina de Montmartre, bien que esta de sagrada no tenga siquiera la apariencia». A partir de la simultaneïtat cubista, dibuixa el paisatge exterior (esglésies, cases, monuments) on s'assenta el «vell casalot», domicili del poeta per donar pas al paisatge interior (finestres, escales), elements, millor dit, objectes inherents a la poètica avantguardista i, sobretot, a la poesia reverdiana, si bé en aquesta ocasió no es tracta d'un itinerari urbà, sinó d'un entorn ancestral representat pel tossal en què se situa el barri coronat per la cúpula del Sacré-Cœur que el presideix:

Poco después de volver por una esquina donde los ojos son asaltados por la violenta rojez de una casa construida en forma de cuadrilátero como las que sirvieron a Braque para lanzar su pintura pre-cubista, poco después de parpadear sobre el verde también llamativo de las ventanas y de las puertas de esa revolucionaria casa, nos hallamos enfrente del caserón viejo de varios siglos donde el insigne Pierre Reverdy habita. Silencio y soledad que sólo turba el toque religioso de unas en aquella altura. Entramos. Nos injerimos por una escalerilla cuyo acceso se hace difícil al paso como una operación compleja para el actuario que ha de preparar el lanzamiento de un empréstito. (*Id.*)

La fesomia del poeta i el paisatge interior contrasten amb la claror primaverenca del maig; a la imatge d'un Reverdy saludable i vital contraposa l'austeritat d'un espai multifuncional que condensa la quotidianitat i la intimitat del poeta presidida per «unos

bellos cuadros cubistas» (omet els autors) i «libros», dos elements que connoten la fusió entre la pintura i la literatura. Pérez-Jorba sembla presagiar el destí de Reverdy, reclòs voluntàriament a l'abadia benedictina de Solesmes l'any 1926:

Redonda y rechoncha, como la luna de estas noches, es la cara con que nos recibió el eminente poeta; redonda y rechoncha, bonachona y llena de luz como la faz sonriente del cielo de estos días. Cara de beneditino rebosante de salud por demás. La estancia que ocupa el poeta es austera y baja de techo; pero desde su ventana se dominan inmensos espacios que el sol, en aquellas horas, fustigaba con los rayos rubios de la rubia cabellera. Unos muy bellos cuadros cubistas ponen una nota de arte sincero, inaudito en la desnudez del cuarto, que hace las veces de salón, de gabinete de trabajo y de dormitorio, al parecer. En un ángulo divisase una amplia cama blanca. Dos mesas, una estufa y una estantería atiborrada de libros. Y mil ensueños y su espíritu agudo cuya actividad de mago es dueña de la hora. (*Id.*)

Pérez-Jorba —que defineix Reverdy com a «ideòleg estètic», és a dir, com el creador que es mou en el camp de les idees— li formula onze preguntes focalitzades a oferir les directrius d'una estètica basada en el principi no imitatiu ni interpretatiu de l'art, d'un art constructiu enfront del descriptiu; un art que defuig l'ornamentació en favor de la recerca de l'essencialitat amb el reconeixement explícit que el cubisme no era un art a l'abast del gran públic, perquè el sentimentalisme no tenia cap paper en la construcció d'una obra d'art en què l'emoció s'adreça directament a l'obra creada (SERRA I CASALS, 1992:39) i que Reverdy concentra en aquesta resposta:

El cubismo es lo contrario del arte de imitación, de reproducción o de interpretación, insisto en decirlo. Es un arte sinceramente plástico. Imitar lo más posible es crear lo menos posible. El cubismo pide a la vida los elementos de realidad de que ha menester para sus obras. Con estos elementos y otros nuevos y puramente artísticos llega, sin copiar nada, sin imitar nada, a crear una obra de arte en forma que parezca haber nacido por si misma; obra que debe de contener en realidad propia su utilidad artística, su vida independiente; obra, en suma, que

no deberá evocar otra cosa que sí misma.

Aquesta crònica li valgué els elogis de Pierre Albert-Birot: «Votre étude sur Reverdy me paraît très bien, vous me semblez avoir très nettement le sens critique» (PAB, carta del 9-VIII-1918). Junoy s'adheria als mots de l'escriptor francès: «A señalar el albor de unos entusiastas e inteligentes estudios de J. Pérez-Jorba, “La poesía y la novela en nupcias con el cubismo”. A plena luz se nos presenta la interesante personalidad del poeta y teorizador M. Pierre Reverdy» (*La Publicidad*, 17-V-1918). Aquesta primera aproximació de Pérez-Jorba a Reverdy es tanca amb el compromís d'oferir un proper article sobre «la esencia de la obra de Pierre Reverdy». Al cap d'un any, Pérez-Jorba publicarà l'article promès amb el títol «Pierre Reverdy, poeta i novel·lista d'avant-guarda» (*Messidor* 18, 31-V-1919:305-307).¹⁹⁰ Mentre que en l'entrevista havia fixat en seu interès en l'abordatge teòric a través de les respostes del mateix Reverdy, ara ofereix un recorregut per la producció de l'escriptor, a qui qualifica com «un dels poetes cubistes que ha aconseguit amb major mestria associar la clàssica eurítmia amb la subtileza moderna de la percepció a ultrança». (*Id.*, 305)

Pérez-Jorba reprèn moltes de les observacions que Reverdy li havia explicat en l'entrevista de l'any anterior i, sobretot, fonamenta la recepció del poeta a partir dels principis establerts a «Essai d'esthétique littéraire» aparegut a *Nord-Sud* (5, VI-1917), un dels textos més emblemàtics en què desglossa els procediments que cal assolir per arribar a la construcció d'un art essencialitzador que defugui de la descripció, l'evocació i la interpretació; un art que té com nucli vertebrador l'ús de la imatge, eina en què s'ha de sustentar la creació poètica i que Reverdy havia anticipat sintèticament en el text «Le image» (*Nord-Sud* 12-13, III-1917):

L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

¹⁹⁰ Aquest article fou reproduït a les planes de la revista colombiana *Voces* 48, 30-VII-1919: 318-326, una de les publicacions de referència de les avantguardes hispanoamericanes, fundada a Barranquilla (Colòmbia) sota l'òrbita de Ramon Vinyes, un dels amics de Pérez-Jorba durant els anys d'obediència modernista, que, com Pérez-Jorba, va treballar en l'àmbit de la mediació transterritorial de les avantguardes.

Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains e justes, plus l'image sera forte –plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique.¹⁹¹

Com observa Pérez-Jorba en el seu article:

Les imatges constitueixen els medis per construir el poema, medis considerats com elements, no –tinguis això ben present– com punts de vista anecdòtics. Per precisar la diferència que existeix entre la imatge i l'assumpte. El poeta cubista cerca en veritat nous elements en l'amalgama de sentiments oposats per la creació d'emocions purament poètiques. (*Id.*, 306)

Pérez-Jorba insistirà novament, com ho havia fet en parlar d'Albert-Birot, en la vindicació del concepte «construcció» aplicat al procés de creació d'un poema:

El poeta cubista compleix més aviat una labor arquitectònica, no es preocupa si el seu vers és de lliure cadència o de clàssica estructura; el total equilibri en la construcció del poema. Per això apareixen en el seu poema versos sense ritme simètric, talment que no semblen versos, fan més aviat l'efecte de frases tretes d'una pàgina de prosa, sense lligam aparent entre elles.

A l'empara del novoclassicisme, Pérez-Jorba identifica el poeta amb la tradició francesa d'un autor clàssic com Racine i referma la idea de la independència del poema que mai no pot tenir com base la realitat empírica, i, per tant, la descripció no té cabuda en la creació poètica, perquè el poema és concebut com un objecte en el qual cada una de les seves parts, versos o estrofes, funcionen de manera independent més enllà de les lleis que pugui imposar la realitat:

Els poemes d'En Reverdy, que semblen construïts, entre incoherents ventades, per

¹⁹¹Aquest text fou el més traduït per l'avantguarda peninsular. A Catalunya se'n van fer ressò *El Camí* 4, IV-1918, *L'Instant* 3, IX-1918, i *La Revista* 63, 1-V-1918, 156. Fou un text cabdal per a Folguera i J.V. Foix (SERRA I CASALS, 1992:41; BOU, 1988:89).

elements de dissociació, es distingeixen, al contrari, per l'equilibri de llur conjunt i per la «puresa» de línies. L'art clàssic en la seva essència elevada, que és una llum, gairebé inassolible, d'alta intel·ligència, es defon damunt d'ells amb imprecís però efectiu encís, com en les estrofes d'En Racine; sols alguns electes poden penetrar en el misteri d'aqueix encís, avui com avui.

Els judicis emesos sobre la creació poètica els aplica a *Le voleur de Talan*, novel·la autobiogràfica de Reverdy que no va reeixir, però que Pérez-Jorba vol rescatar, si bé s'adona que la lectura del gènere a partir dels paràmetres cubistes presenta una gran dificultat per al públic, posava de relleu l'emoció i la voluntat essencialitzadora que defugia de subordinar l'art a la realitat:

El novel·lista cubista, no hi ha dubte, és més observador i més escrutador que el novel·lista realista. Sobretot, propè a pensar en allò que a son juí no ha sigut pensat encara, en l'impensat, fixant-se molt atentament en els detalls i en els fets que passen generalment desapercebuts per als altres mortals. El novell narrador prova així que és un gran artista en potència.

La revista parisenca de Pérez-Jorba inclourà la ressenya de *Les ardoises du toit* (1918): «Les vers frappent tout d'abord l'oreille par leur apparence lapidaire, par leur assemblage hétéroclite, mais lisez-les et relisez-les bien, ils vous laisseront pendant longtemps une impression de calme harmonieux» (*LI* 1, VII-1918:12).¹⁹² El text va merèixer l'elogi de l'escriptor en carta de l'estiu del 1918: «Je vous félicite de votre revue et vous remercie de votre article sur les “ardoises”. Là-dessus j'aimerais bien parler un peu avec vous, et si je reviens à Paris le mois prochain il faudra tâcher de se voir» (PR, carta del juliol del 1918). Un agraïment que va lligat al poc ressò que va tenir el llibre per part de la crítica francesa, fins al punt que el mateix Reverdy, sota el pseudònim S. Laforêt, es va fer ell mateix una

¹⁹² S'observa un paral·lelisme entre la valoració que fa de Reverdy i la que havia fet, uns anys abans, de Verhaeren: «Escrivint sobre el poeta belga Émile Verhaeren, condensà per als lectors de *Catalònia* què entenia per Simbolisme: “Aqueixa insinuació emotiva, que és una de les subconscients tendències de la poesia d'ara, quan és ben franca, produeix un llim simbòlic que, esclarint l'interior de l'ànima, la fa gaudir en una ideal contemplació poètica. D'aquí vénen les emocions simbòliques, que, eixamplant el cor, el fan com aquell qui diu meditar, portant-lo a sentir i descobrir en les coses un doble-fons misteriós. El Simbolisme modern és l'expressió i representació emotives de lo subconscient que hi ha en el món i en l'existència”», Joan Pérez-Jorba: «Émile Verhaeren», *Catalònia*, 10-III-1898, 24.

ressenya a *Nord-Sud* (15, V-1918); en el darrer número de *L'Instant* publicat a París va referir-se novament a «*Les Jockeys camouflés et période hors texte*» (1918), en què torna a lloar l'obra del poeta: «Reverdy est un des plus forts, des plus probes novateurs de la générations actuelle. La construction est plus claire. L'anecdote passe par le philtre de la simplification synthétique la plus outrée; il reste qu'une minime essence» (LI 7-8, I-II-1919). En aquest intercanvi intel·lectual, Reverdy va celebrar la publicació de *L'Instant* en la seva revista (*Nord-Sud* 15, V-1918) i per carta:

Merci et félicitations pour votre n° 2 que vous avez su différencier du premier. Il me semble avoir compris que c'est ce que vous vouliez. Si cela vous agrée je tiens à votre disposition un assez grand nombre d'adresses qui pourraient vous servir à répandre *L'Instant*. (Pierre Reverdy, carta del 7-VIII-1918)

La mediació de Pérez-Jorba sobre l'obra de Reverdy la trobarem en altres capçaleres catalanes. Al número d'abril del 1918, *El Camí* publicava en versió original el poema «Le toit s'incline», precedit pel davantal següent: «Publiquem avui aquest poema inèdit, enviat expressament per a EL CAMÍ, original de Pierre Reverdy, director del confrare *Nord-Sud*, i el més "pur" poeta cubista, gairebé racinià, segons frase d'En Pérez-Jorba»; també *Terramar* acollí el poema «Encore», que comparteix plana amb «Les invectives contre l'automne» d'Albert-Birot, i «A.^a 7 – Carnage abracadabrant» de Tristan Tzara, tots tres publicats en versió original (3-4, VIII-1919:14). És possible que la tramesa d'aquest poemes fos una iniciativa de Pérez-Jorba.

9.3. Guillaume Apollinaire

La penetració del cubisme pictòric a Catalunya va lligada a l'Exposició d'Art Cubista (1912) celebrada a les Galeries Dalmau i a la publicació del llibre *Arte & Artistes* (1912), de Josep Maria Junoy, assaig que desvetllà l'interès de la premsa catalana per les formulacions teòriques del moviment pictòric amb el desplegament d'un aparell crític, no exempt de tensions entre detractors i defensors dels nous llenguatges (VALLCORBA, 1986; ANDERSON, 2019:79). A partir de la guerra, el cubisme guanyà terreny associat a les manifestacions literàries centralitzades a París, un interès que anirà augmentant entre el

1916 i el 1919 a l'entorn del nom d'Apollinaire i a la gestació de la poesia visual, en especial, la cal·ligramàtica.¹⁹³ Revistes i diaris com *Revista Nova*, *Iberia*, *Troços*, *Un Enemic del Poble* o *La Revista* s'ompliren de citacions, ressenyes i traduccions adreçades a enaltir la seva producció (PRUDON, 1997:229), alhora que era reconegut com la gran autoritat de l'experimentació avantguardista, sobretot durant els darrers anys de la Gran Guerra, en què es posa de relleu el seu valor com a soldat al front i la proclamació de *l'esprit nouveau*. La primera aproximació de Pérez-Jorba a la seva obra és la traducció del poema «Le Pont Mirabeau» (*Alcools*, 1913), apareguda en l'únic número de *Plançons* (III-1918), signada amb el pseudònim *Litus*.¹⁹⁴ Per a Caizergues (1974; 1980; 1984), sens dubte, Pérez-Jorba fou el «propagateur de cet esprit nouveau qui fut le dernier mot de l'esthétique apollinarienne».¹⁹⁵ Certament, Pérez-Jorba és va interrelacionar amb el poeta des de la traducció i la ressenya, li va dedicar dos poemes, una necrològica, hi va mantenir correspondència i, com en el cas d'Albert-Birot i Reverdy, serà el primer a oferir una entrevista amb ell a la premsa catalana. La iniciativa d'un *encontre* parteix de Pérez-Jorba, que, en una primera carta, del 24 de març de 1918, li manifesta l'interès de tenir-hi una conversa personal i conèixer la totalitat de la seva obra publicada fins

¹⁹³ Sobre l'evolució del procés de penetració del «cubisme literari», en l'àmbit de les investigacions catalanes tenim els estudis de Joaquim Molas (1976), Jaume VALLCORBA PLANA (1974; 1975), Enric BALAGUER (1997:29-44), Josep M. BALAGUER (1997:45-67), PRUDON (1997:229-247), adreçats, sobretot, a fixar el pes d'Apollinaire en la gestació de les avantguardes catalanes, tant en el camp pictòric com en el literari, en l'obra de Joaquim Folguera, Joan Salvat-Papasseit, Josep Maria Junoy i J.V. Foix.

¹⁹⁴ En l'àmbit internacional, el treball crític de Pérez-Jorba, pel que fa a la divulgació de Guillaume Apollinaire a Catalunya, ha estat fixat en un estudi pioner de Willard BÖHN (1979): «Guillaume Apollinaire: Homage from Catalonia», *Symposium* 33, 10-17, recollit dins *Apollinaire and the International Avant-Garde*, Nova York: State University of New York, 1997, 145-157. Per a una visió diacrònica, vegeu Andrew A. ANDERSON (2018): «La recepció del cubisme en Barcelona, 1911-1918», dins *La recepción de las vanguardias extranjeras en España. Cubismo, futurismo, dadá*, Sevilla: Renacimiento, 79-100.

¹⁹⁵ Pierre Caizergues, editor de les obres d'Apollinaire, fou un dels primers investigadors que va fixar el paper de Pérez-Jorba com a divulgador de l'obra del poeta francès, com testimonia una carta adreçada a Jacques Julien Pérez y Jorba (primogènit de l'escriptor), datada el 13 de juliol de 1980, en què es reconeixen els mèrits del crític català: «Un récent voyage à Barcelone, en juin, m'a permis de constater l'importance de l'avant-garde catalane et les liens tout à fait privilégiés qu'elle a tissés avec l'avant-garde française dans les années qui ont précédé la première guerre mondiale. J. Pérez-Jorba à cet égard fait figure de véritable cheville ouvrière dans l'établissement et l'extension de ces rapports d'amitié et de collaboration. Propagateur de cet "esprit nouveau" qui fut le dernier mot de l'esthétique apollinarienne, il s'est tenu avec une remarquable intuition aux avant-postes, si je puis dire, alliant un sens très sûr de la modernité à une efficacité jamais prise en défaut, autant dans son œuvre de critique que dans ses créations plus spécifiquement poétiques». Agraieixo a Jean Paul Pérez y Jorba (1930 - 2013), net de Pérez-Jorba, que em facilités una còpia d'aquest document. Sobre la recepció d'Apollinaire a Catalunya, vegeu Pierre CAIZERGUES (1984): «Apollinaire et l'avant-garde catalane (1912-1918)», dins *Apollinaire e l'Avanguardia*, Quaderni del Noventa Francese 1, Roma: Bulzoni / París: Nizet, 144-170.

aleshores. Pérez-Jorba no coneix el poeta personalment i fa ús d'aquella *politesse* que caracteritza el tarannà francès, en apel·lar Albert-Birot i Reverdy com a garants de la seva trajectòria:

Il y a déjà quelques années que je désire consacrer un article à votre personnalité et à vos ouvrages. Jusqu'ici le loisir m'en a manqué. Mais il y a une difficulté à cela. Vos livres, dont seulement figurent dans les bibliothèques sont introuvables et je n'aurai pas la ressource d'aller à la Bibliothèque Nationale, étant loin de Paris. Auriez-vous quelque inconvénient à me prêter ou à me faire prêter un ex.[emplaire] de chacun de vos ouvrages, sauf Hérésiarque et C^{ie} et Les Mamelles de Tirésias, qui sont déjà en ma possession? Je m'engage à vous les rendre dans trois mois au plus tard.

MM Pierre Albert-Birot et Pierre Reverdy peuvent vous donner des références sur moi. Je vous serai an oblig[é] à l'extrême si vous voulez bien faciliter ma tâche comme proposé. (JPJ, carta del 24-VII-1918)

Apollinaire, a més de comunicar-li quins eren els llibres essencials de la seva producció, es mostrà receptiu a la petició i l'emplaçà a visitar-lo al cafè de Flore, situat al districte de Saint-Germain-des-Prés, cenacle d'intercanvis intel·lectuals amb els habituals Serge Férat, Max Jacob o Louis Aragon, entre altres:

Je n'ai plus de mes livres. Je les ai donnés ou prêtés, mais Reverdy vous prêtera Alcools que je n'ai plus et en demandant Le poète assassiné à l'Edition, 4 rue de Furstenberg vous recevrez sans doute le livre si vous indiquez que c'est pour en rendre compte. *L'Enchanteur* pourrissant se trouve à la Bib. Nationale et le Bestiaire, Dufy 5 impasse de Guelma vous le prêtera.

Voilà le principal de mon œuvre avec l'Hérésiarque et Les mamelles de Tirésias que vous avez. Mais venez me voir un mardi soir au café de Flore où je suis ce jour-là vers 6 h soir chez moi si je ne suis pas au café.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Carta autògrafa d'Apollinaire a JPJ, sense data. «Fons Pérez-Jorba». Bibliothèque Jacques Doucet (Paris). Reproduïda a Pierre CAIZERGUES (1984:168), El crític francès fixa la data a la segona quinzena del març de 1918.

La trobada es va produir el mes de juliol després d'una estada de Pérez-Jorba a Barcelona de dos mesos,¹⁹⁷ un viatge que ja li anunciava en una carta del 24 de març de 1918: «Devant prendre samedi prochain 30 courent un repos pour une durée assez longue en Espagne, je pense que je serai à même de mener à bien mon projet». Abans de marxar li adreça una altra carta, datada el 27 de març, en què li torna a insistir: «Dès que je rentrerai à Paris, ce sera pour moi un plaisir et tout à la fois un honneur que d'aller faire votre connaissance & vous exprimer oralement mon admiration pour vous, qui êtes le premier, à l'heure actuelle, des poètes français». Com havia confirmat a Apollinaire, tornat a París, reprèn el contacte amb el poeta i li referma el seu interès de fer una coneixença personal i entrevistar-lo:

En qualité de correspondant de *La Publicidad* de Barcelone, je viens vous prier de vouloir bien m'accorder une interview, au moyen de laquelle je désirerais faire connaître aux lecteurs de mon journal vos vues générales sur l'art &, en particulier, sur votre esthétique.

Si cette interview pouvez avoir lieu demain, j'en serais d'autant plus ravi que, dans la semaine, je suis occupé tous les jours jusqu'à 5 ¼ du soir. Dans le cas contraire, vous pouvez me fixer un rendez-vous pour un jour ouvrable quelconque mais à partir de cette heure-là. (JPJ, carta del 6-VII-1918).

Apollinaire, que havia estat evacuat del front el març del 1917, amb greus seqüeles físiques, no va dubtar a fixar data i hora i a assenyalar el seu cap trepanat com a tret distintiu per tal que Pérez-Jorba el pugui reconèixer i com a símbol de la seva lleialtat al servei de França durant la guerra:

Je vous attendrai demain mardi de 6 h à 7 h à la terrasse du café de Flore Bd St

¹⁹⁷ Sobre la visita a la redacció del diari, Josep M. Junoy en va donar notícia: «Hemos tenido el gusto de saludar a nuestro compatriota Pérez-Jorba, el cual, procedente de París, viene a pasar una temporada entre nosotros. Nos ha hablado de sus proyectos de relación intelectual franco-catalana patrocinados por la revista bilingüe *Plançons*», J.M.J. [Josep M. Junoy]: «Al Margen», *La Publicidad*, 16-IV-1918. Les gestions sobre la revista no van prosperar, com es veurà en el proper capítol d'aquest treball. Entre les possibles gestions fetes a Barcelona, és possible que concretés les col·laboracions a *La Publicidad*, diari en el qual no havia col·laborat des de l'octubre del 1898.

Germain coin de la rue St Benoît. Vous me reconnaitrez facilement car je porte sur la tête un appareil en cuir noir spécial à ceux qui ont été trépané.
(Apollinaire, carta del 8-VII-1918)

Entre anades i vingudes, finalment, Pérez-Jorba es va entrevistar amb el poeta el 9 de juliol, tot coincidint amb la publicació de *Caligrammes* (1918). En aquesta ocasió, ens ofereix una entrevista que s'esdevé en un espai exterior, plantejada, de fet, com la crònica d'un diàleg mantingut durant una passejada pels carrers de París: «Paseando con Guillaume Apollinaire» (*La Publicidad*, 24-VII-1918),¹⁹⁸ que s'obre amb una primera valoració reveladora del moment receptiu en què està situat el crític vers el cubisme.

Pérez-Jorba conjuga des del present els valors del poeta-soldat i el presenta com una figura gairebé patriarcal: «Guillaume Apollinaire, el poeta de los resplandores del tiro de artillería y de los proyectiles color de luna, ejerce hoy una fascinación casi irresistible en el espíritu de la nueva generación literaria como ni en la juventud de Italia lo ejercía hace veinte años Gabriel D'Annunzio» (*LP*, 24-VII-1918), i no dubta a assenyalar que «ningún libro de poemas ha producido tanta impresión en nuestro ánimo de muchos años a este parte como *Alcools*, libro del cual proceden, a no dudarlo, esas recientes manifestaciones poéticas» (*id.*). Escrit encara en temps de la foscor bèl·lica, Pérez-Jorba estructura l'article en dos moments concrets: la descripció de la visita al cafè amb la conseqüent valoració de la poètica avantguardista i la *promenade* (entrevista) conjunta pels carrers de París. En un primer moment, l'articulista defuig de la crònica informativa per construir una narració que dibuixa, a partir de diferents recursos literaris, el retrat del poeta amb l'ús de la prosopografia i l'etopeia, amb el desplegament d'una prosa carregada de lirisme a voltes enfarfegada i hiperbòlica, a voltes esquemàtica i molt novoclàssica d'un Apollinaire emperador d'una gesta grecoromana: «rostro cesáreo», «atlético torso», «ojos de águila», «testa imperial», a la qual se suma el poeta soldat i el de la modernitat amb el «bigote recortado a la americana», sense oblidar els orígens jueus¹⁹⁹ del poeta a partir d'un

¹⁹⁸ Inclosa en versió francesa amb el títol «Interview par Pérez-Jorba», dins Guillaume APOLLINAIRE: *Œuvres en prose complètes*, París: Gallimard, II:991-995.

¹⁹⁹ També Josep M. Junoy, amb més subtilesa, destaca els orígens d'Apollinaire en la seva necrològica: «Aunque no de sangre pura francesa... consiguió, por intuición especial o por su voluntad expresa de su intelecto, contacto permanente con la tradición espiritual de Francia», *La Publicidad*, 17-XI-1918.

estereotip històric sobre “nas” de la raça jueva:

El martes último, al caer de la tarde, nos dirigimos al café de Flore, sito en el bulevar Saint Germain, esquina de la rue Sant Benoit, para decir nuestra impresión a Guillaume Apollinaire sobre su libro. Vierge y Serge Férat estaban dando allí de alfilerazos irónicos a cuanta futilidad la conversación sugería. Allí vimos venir a Guillaume Apollinaire avanzando lentamente del lado de Sant Germain-des-Prés. Parecía, como el sol de aquel momento, hiriendo la mirada móvil de sus ojos de águila, tales como los que pintan de Goethe sus retratistas, quisiera cederle el paso con sus miles de sectas luminosas. Lucha entre el cuerpo vestido de uniforme azul de teniente de artillería y la luz. [...] ;Qué contraste entre la frialdad de su aspecto y la llama ardiente de sus versos que el soplo del viento aviva! El rostro de poeta tiene algo de cesáreo, algo de cruel que subyuga el espíritu de quien lo contempla. Por debajo del kepi rojo vese un cuero negro que cubre el cráneo trepanado a raíz de una herida que no ha mucho recibió el poeta en el frente de guerra. La rubicundez de su bigote recortado a la americana atenúa el perfil de su nariz judaica. Su testa imperial vive intensamente encima de su atlético torso cuyos movimientos tienen algo de pesados. (*LP*, 24-VII-1918)²⁰⁰

²⁰⁰ Traduït al francès i recollit a Guillaume Apollinaire: «Chroniques et articles. Théories et polémiques», dins Pierre CAIZERGUES et Michel DECAUDIN (ed.) (1991): *Oeuvres complètes*, París: Éditions Gallimard Éditions, II:991-995.



Figura 5. Fotografia de Guillaume Apollinaire [Google. Alamy stock]

El següent moment d'aquesta «promenade» transcorre per una geografia urbana amb la finalitat de «dar un paseo y respirar por el bulevar, las calles vecinas y el Luxemburgo». Pérez-Jorba s'interessa per l'intel·lectual compromès amb la guerra, per la relació d'Apollinaire amb l'hebraisme, atesa la seva condició de jueu, i per l'Apollinaire abocat a combatre la identificació entre el cubisme pictòric i el fals cubisme literari, un debat que també havia introduït en l'entrevista de Reverdy i que s'arrosegava des de la publicació de l'antologia *La Jeune Poésie Française (Hommes et Tendances)* (1917), de Frédéric Lefèvre, que va aplegar la nova poesia sota el rètol *cubisme littéraire*, terme que havia enutjat Apollinaire, d'aquí l'interès d'aclarir les relacions entre l'art i les lletres en una de les respostes a Pérez-Jorba:

Las relaciones entre el cubismo y la nueva orientación literaria no existen. Los pintores cubistas se valen de elementos accesorios, de elementos exteriores, para construir sus obras. Sus obras van principalmente dirigidas a la mirada de los expectadores ante las cuales, por decirlo así, exhiben el secreto de los volúmenes y el juego de las dimensiones. ... Las nuestras, por el contrario, se encaminan derechamente hacia el espíritu, ante el cual cumplen más bien una misión sintética; por algo son líricas. (*Id.*)

La teoria de l'art no imitatiu i de l'art sintètic és un altre dels focus important de la conversa, així com el pes del pensament bergsonianà que Apollinaire no dubta d'aclarir:

Soy, sí, partidario de imitar la naturaleza con solo la fantasía, no con la fotografía. Creación es por esencia y por potencia lo contrario de imitación; la primera corresponde a los talentos directivos y la segunda a los entes subalternos. Mi estética propende ante todo a ser sencillo y a ser verdadero. Soy partidario acérrimo de excluir la intervención de la inteligencia, esto es, de la filosofía y de la lógica, en las manifestaciones del arte. [...]. El arte ha de tener por fundamento la sinceridad emotiva y la espontaneidad expresiva; ambas tienen relación directa con la vida a cuya magnificación estética van. La inteligencia suele sacar el arte de quicio hasta tornarlo alucinador; el verdadero arte nace sólo al impulso de la intuición y no, reténgalo bien, como resultado de la reflexión.

Un altre dels temes tractats fou el paper de la tradició en el marc del nou classicisme i que Apollinaire ja havia formulat en «L'Esprit nouveau et les poètes» en un afany d'allunyar-se del futurisme, ja que, a diferència de Marinetti, que proclamava un refús del passat, Apollinaire havia posat les bases per establir una comunió entre tradició i modernitat en la seva conferència del 26 novembre de 1917 al Vieux-Colombier de París:

Je ne crois pas que les événements sociaux aillent si loin un jour qu'on ne puisse plus parler de littérature nationale. Au contraire, si loin qu'on aille dans la voie des libertés, celles-ci ne feront que renforcer la plupart des anciennes disciplines et il en surgira de nouvelles qui n'auront pas moins d'exigences que les anciennes. C'est pourquoi je pense que, quoi qu'il arrive, l'art, de plus en plus, aura une patrie.²⁰¹

Pérez-Jorba també valora el coneixement que el poeta francès té de la literatura catalana en un intent d'aproximació de les dues cultures:

Las horas, durante nuestra agradable plática, habían pasado más rápidas que los

²⁰¹ Guillaume APOLLINAIRE : «L'Esprit nouveau et les poètes», citació adduïda de Marcel ADEMA i Michel DECAUDIN (ed.) (1965): *Apollinaire. Œuvres en prose complètes*, París: Éditions Gallimard, II:946.

aviones impacientes por adelantarse a ellas con su zumbido de abejas. Y cuando Apollinaire hubo ponderado las bellezas de *La Atlántida* de Verdaguer, y celebrado el espíritu abierto de los catalanes, nos despedimos de él para volvernos a encontrar y platicar otro día sobre «esas cosas». (LP, 24-VII-1918)

No era la primera vegada que Apollinaire manifestava sensibilitat per les lletres catalanes, un interès que no era només del camp estrictament cultural, sinó també ideològic en el marc del llatinisme (DÉCAUDIN, 1965:97-102), un sentiment que es va aguditzar durant els anys de la guerra, tot i entenent que Catalunya i França haurien d'integrar la confederació de les races llatines, tal com havia escrit l'any 1917 en «Le Bloc latin. Doit-on créer une confédérations latine» o «L'Union des Alliés», publicats al *Paris-Midi* el 17 i el 20 de febrer de 1917, respectivament.

El poeta coneixia l'interès que la nova poesia francesa havia desvetllat en els escriptors catalans i així ho va constatar en un paràgraf de «L'Esprit nouveau et les poètes» (1917): «Surtout dans la Catalogne, où toute une jeunesse ardente, qui a déjà produit des peintres qui honorent les deux nations, suit avec attention les productions de nos poètes».²⁰² Pel desembre, Josep Maria Junoy va donar a conèixer a *La Publicidad* la traducció de la carta que Apollinaire li va adreçar amb motiu de l'«Oda a Guynemer», reproduïda com a prefaci de *Poemes & Cal·ligrames* (1920). A *L'Europe nouvelle*, el poeta francès va agrair «à M. Joan Capdevilla Rovira l'intention de publier en français une anthologie de poètes catalans modernes» (*id.*, 20-VII-1918), antologia que volia compilar poemes de J.M. Junoy, Joaquim Folguera, J. Pérez-Jorba, López-Picó, Granger, Draper i Trinitat Catasus, però que mai no va arribar a publicar-se, la mateixa frustració segurament que va patir Joaquim Folguera, que tampoc no va veure editada la seva antologia de poesia francesa d'avantguarda, un projecte que va ser el punt de partença de les relacions entre el poeta sabadellenc i els creadors francesos. Tampoc no s'està de lloar en la mateixa publicació les traduccions d'autors francesos de Maria Antònia Salvà: «La poétesse majorquine Maria Antonia Salvà a trair en catalan les *Géorgiques chrétiennes* de Francis Jammes et les

²⁰² G. APOLLINAIRE (1991): «L'Esprit nouveau et les poètes» (1917), *Œuvres en prose complètes*, París: Éditions Gallimard, II:943-954; traduït al català, dins Joaquim MOLAS (1995): *Manifestos d'avantguarda. Antologia*, Barcelona: Edicions 62, 73-93.

poèmes du grand poète qu'est l'abbé Le Cardonnell» (21-IX-1918).²⁰³

El diàleg epistolar i presencial entre els escriptors va coincidir amb la publicació de *L'Instant*, revista que Pérez-Jorba li envià regularment: «Je vous remercie de m'avoir envoyé *L'Instant*, où j'ai trouvé des choses intéressantes» (Apollinaire, carta del 8-VII-1918). A les planes de la revista, Pérez-Jorba parlarà novament de *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre (1913-1917)*²⁰⁴ en una petita nota en què sacralitza i destaca el lideratge del poeta i interpreta la seva poesia des del subjectivisme:

Voici un livre grâce auquel la poésie d'avant-garde atteint les plus hautes cimes de l'inspiration moderne. On pourrait se hasarder même à dire que son lyrisme est marqué d'un sceau d'ultra-modernité. Guillaume Apollinaire es un véritable, un grand poète qui n'obéit qu'à la force de son rayonnement intérieur et dont la voix –o privilège sacré– pénètre au plus profond du lecteur. (*LI 3, IX-1918:18*)

Guillaume Apollinaire va morir el 9 de novembre de 1918. El seu decés va provocar un ressò mediàtic important durant els dies posteriors amb una successió de necrològiques: J.M. Junoy, a *La Publicidad*, li va dedicar la seva columna «Al Margen», publicada el tongades els dies 27 i 28 de novembre de 1918; arran de la mort de Joaquim Folguera, *Un Enemic del Poble*, al número 16, del març del 1919, recupera el poema visual «Músics cegs de carrer», dedicat a Apollinaire, que fou inclòs, pòstumament, a *Traduccions i fragments* (1921).²⁰⁵

Per honorar la memòria del poeta, Pérez-Jorba escriu «Los albañiles del ensueño» (*La Publicidad*, 28-XI-1918), crònica sobre les exèquies fúnebres celebrades a París el 13 de novembre, en què concentra dos sentiments contraposats amb una discurs narratiu on

²⁰³ Guillaume APOLLINAIRE: *Œuvres en prose complètes*, II:1457; 1476. Sobre les traduccions de la poetessa mallorquina, vegeu *Les Georgiques chrétiennes*, Barcelona: Publicacions de «La Revista», 1918. Prefaci de Josep M. de Sagarra.

²⁰⁴ Guillaume APOLLINAIRE (1918): *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. París: Mercure de France, dins Marcel ADÉMA i Michel DÉCAUDIN (ed.) (1965) : *Apollinaire. Œuvres poétiques*, París: Éditions Gallimard, 167-313.

²⁰⁵ Recollit a M. Lluïsa JULIÀ (1993) (ed.); introducció de Vinyet PANYELLA: *Joaquim Folguera. Poesia*, Barcelona: Fundació La Mirada, 247.

desplega diferents recursos d'arrel cubista en què sintetitza dolor i joia; al dol per la pèrdua del poeta, contraposa la significació de la signatura de l'Armistici de Compiègne, tractat de pau signat l'11 de novembre, que donava per acabada la Primera Guerra Mundial:

Por la atmósfera del día 13 de noviembre flotaban jirones de luto delante de las pestañas de los poetas. Los poetas miraban el suelo de soslayo con cavilosidad. Las otras gentes, sacudidas por la electricidad de la alegría, se gozaban en el multicolor encabezamiento, en la pirámide de la victoria. La sangre era ritmo y los labios, en su felicidad purpúrea, por encima del trompeteo, brindaban:

¡Viva la inmortal Francia! (LP, 28-XI-1918)

A més de l'experiència personal, en un afany de compenetració emotiva i estilística, Pérez-Jorba traça un mosaic d'analogies futuristes com el fusell, la baioneta o la metralla, que es fusionen amb el silenci que presideix l'acte i la sacralització d'Apollinaire, d'aquell poeta que va promulgar el cubisme òrfic de Robert i Sonia Delaunay, per tal d'afegir al moviment pictòric un cert lirisme, sobretot a través del color amb l'objectiu d'allunyar-lo de la primera embranzida cubista excessivament geomètrica i intel·lectualitzada. Un altre dels recursos és la intertextualitat de l'oxímoron inicial del sonet «L'enterrament», de Paul Verlaine, recollit a *Poèmes saturniens* (1866), amb un afany de compenetració i estilística en correspondència amb el simbolisme i l'expressionisme:

Fuimos a las exequias de Guillaume Apollinaire. Unos pájaros piaban por la luz del sol. Diez días hacía que habíamos hablado con el gran poeta. Ahora tenía a su ataúd delante de nosotros, con el kepis de teniente de infantería encima, entre una irisada cascada de flores. Las flores de sus poemas dejaban caer sus pétalos en nuestro espíritu.

El cortejo fúnebre seguía por el bulevar Saint-Germain. Picasso, con su cara de maíz, presidía el duelo en unión de Max Jacob y de Férat. Picasso tenía algo de risueño. ¿No era la mejor manera de acompañar, con una tierna sonrisa, el sepelio de su amigo? ¿No dijo otro gran poeta moderno, con sentido profundo, en medio

de una aparente consciència: «je ne sais rien de gai comme un enterrement»?

En el séquito estava Birot, con su cara mitad; iba preocupado con eso de la muerte. Claro. Se trae tanto, tanto libro entre ceja y ceja. Allí estaba Reverdy, tiritando de frío, redondo el gesto, suave en el hablar. Allí estaba Blaise Cendrars, con solo un brazo entero; el otro se las hubo con la metralla, en la guerra. Allí estaba Madame Aurel y cuanto en París, en las avanzadas del arte, lleva bien calada la bayoneta. Allí estaban, a cada lado de la carroza mortuoria, con el fusil debajo del brazo, con sus túnicas tristes como nosotros, unos territoriales. [...].

No se leyeron versos del través. Los restos mortales del poeta fueron inhumados en silencio. Esa sencillez era una nota de exquisito gusto que se debía en homenaje al primero, actualmente, de los poetas franceses. Primero, por la novedad de su fantasía; primero por su órfico lirismo; primero por su emoción sagrada y penetrante. (*LP*, 27-XI-1918)

Aquesta necrològica es completa amb *L'Instant*, que, en el seu número 6 (desembre del 1918), va dedicar un homenatge col·lectiu a la seva memòria que inclou el poema visual en llengua francesa «Victoire × Gloire», de *Litus* [Pérez-Jorba]. Dos mesos després, el febrer del 1919, *SIC* editava un número triple amb un homenatge que duia l'epígraf següent: «un número composé en mémoire de Guillaume Apollinaire» (*SIC* 37-38-39, II-1919:288-310) amb poemes, cartes i cròniques de vint-i-quatre autors francesos i aportacions del mateix Pérez-Jorba («Arme sous le bras»), de J. M. Junoy («Guillaume Apollinaire») i J.V. Foix («De tant brunyir el cel», aquests dos últims suggerits a PAB per Pérez-Jorba, el qual, a més a més, s'ocupà de traduir al francès els poemes dels seus compatriotes.

L'ombra, millor dit, la llum d'Apollinaire es perllonga en la producció crítica de Pérez-Jorba fins l'any 1919, amb petites referències incloses en algunes cròniques de temàtica ben diversa: «¿La Guerra? Per cantar-la és necessita una veu que es fongui en la llum. És difícil cantar-la en veritat. Sols ne sabem un, un poeta cubista que l'hagi rublerta de belles flors: l'Apollinaire, el del coll de taur ja mort» (*Foment*, 7-V-1919), i una «Nótula» a *Terramar* (3-4, 31-VIII-1919:15), en què fa gala de l'aforisme jurídic llatí per donar pas a la recomanació del recull d'articles dispersos *La Flaneur des deux rives* (1918), una de les obres d'Apollinaire de referència del surrealisme publicada

pòstumament per Éditions de la Sirène:

Nosaltres voldríem que, *sub lege libertas*, parlessin més del
gran Apollinaire

que tenia un cap alt com una catedral, prop de l'atzur. Era august i amant de la literatura llibertina. La poesia més pura s'abeurava a voltes, per flaqueza, em penso, en les obscenitats. Les obscenitats brillaven com gemmes, però, pures, aleshores.

Llegiu, rellegiu, avui com a model de prosa clara, d'observació pròpia d'antillloc-comú,

«LA FLANEUR DES DEUX RIVES»

de que en parlava a *Excelsior*, el mateix Apollinaire, movent la seva nuca de taur, deu dies abans de prendre un bitllet per a un altre Planeta: el de l'adeusiau.

9.4. Altres veus avantguardistes

A les entrevistes i cròniques dedicades als tres noms més rellevants de la renovació poètica com són Albert-Birot, Reverdy i Apollinaire, els dos primers, en tant que impulsors de les dues revistes més emblemàtiques de l'avantguarda francesa i còmplices de la tasca de la mediació exercida per Pérez-Jorba, cal sumar-hi la tria d'altres veus, indubtablement, provinents del cercle dels poetes esmentats. Noms de relleu que va incorporar a la recepció de l'avantguarda desplegada a *L'Instant* i *Terramar*, que evidencia el lloc de prestigi d'aquestes dues publicacions en l'espai avantguardista. Aquestes col·laboracions de Pérez-Jorba van donar peu a relacions epistolars que s'integren en la microxarxa intel·lectual establerta per l'escriptor; cartes lligades sovint a la tramesa de poemes i, en alguns casos, a la recepció d'obres concretes.²⁰⁶

²⁰⁶ Es prenen com a referència els contactes en el marc del període sistematitzat que té en consideració la correspondència establerta amb aquests escriptors. S'ha optat per fer-ne una ordenació no diacrònica, sinó pel relleu que presenten en la producció de Pérez-Jorba, que moltes vegades no evidencia les fronteres estètiques –més d'una vegada s'hi encavalquen– que es van produir en el procés evolutiu de les avantguardes d'acord amb la classificació dels estudis canònics del fenomen, com pot ser el dadaisme o el surrealisme.

9.4.1. Blaise Cendrars

Blaise Cendrars [Frédéric-Louis Sauser] (1887 - 1961) va construir el seu nom de ploma amb una clara al·lusió a les brases i les cendres, suís de naixement i francès per la llengua. Viatger incombustible durant els anys de joventut, va ser venedor de rellotges a Rússia, mariner i estibador (al port de Dakar i al de Constantinoble), rentaplats, venedor de quincalla... Traduí, entre altres, Rilke i Dostoievski. Una vida de pel·lícula, mai millor dit, ja que en un dels seus viatges va conèixer Charles Chaplin, un dels referents que el va lligar al món cinematogràfic. L'any 1912 es va instal·lar a París, on desplegà una intensa activitat intel·lectual com a poeta, novel·lista i guionista de cinema. Des dels inicis de la Primera Guerra, es va allistar a la Legió Estrangera, i, com Apollinaire, va patir conseqüències físiques arran de la seva participació en la batalla de Champagne, amb l'amputació d'un braç, fet que Pérez-Jorba refereix en la crònica de l'enterrament d'Apollinaire: «Allí estaba Blaise Cendrars, con solo un brazo entero; el otro se las hubo con la metralla, en la guerra» (*LP*, 27-XI-1918).

El testimoni personal que es conserva d'aquest interès per Blaise Cendrars²⁰⁷ és la crònica sobre l'assistència a la sessió *Poesia Moderna*, celebrada al Teatre Imperial de París el 15 de novembre de 1918 en honor del poeta, on va tenir l'oportunitat d'escoltar la lectura del llibre de l'autor francès, *J'ai tué* (1918), poema en prosa basat en l'experiència de la guerra, il·lustrat amb coberta cubista de Fernand Léger. En aquesta crònica, Pérez-Jorba torna a recórrer a la prosopografia per caracteritzar Cendrars com «un gato montés que no mete la alarma por las calles de París sino por sus salones» (*LP*, 27-11-1918), en una clara al·lusió a l'afecció del poeta pels felins, presenta una descripció física del personatge digna d'un quadre simultaneïsta en què es fusionen imatges cubistes amb tòpics futuristes (locomotores, bombetes elèctriques, el dinamisme del circ i la fesomia «luenga», que es remet al mític retrat expressionista que li va fer Modigliani l'any 1917):

Con su luenga cara, con su luenga nariz, con sus luengos labios, en medio de su mirada turbia, bajo su frente prominente, leyó Blaise Cendrars, desde el estuche

²⁰⁷ Com s'ha observat, ha estat impossible consultar els arxius de Blaise Cendrars ni les sis cartes de Blaise Cendrars adreçades a Pérez-Jorba conservades al «Fons Joan Pérez-Jorba» de la Bibliothèque Jacques Doucet (París).

des Théâtre Imperial, ante un selecto público, *J'ai tué*, su próxima obra, donde sigue, con su sola mano, tirando la cuerda del Profund aujourd'hui y donde, por delante de los ojos, hace pasar retazos de realidad, y por dentro de los oídos, cosquillar oceánicos rumores. La locomotora es allí un propulsor de ideal y el bar un templo. Luego leyó un sentido y original homenaje a Guillaume Apollinaire, en el que trituró los rayos de la luz de las bombillas eléctricas, para que apareciese, en su propia luz, el poeta.

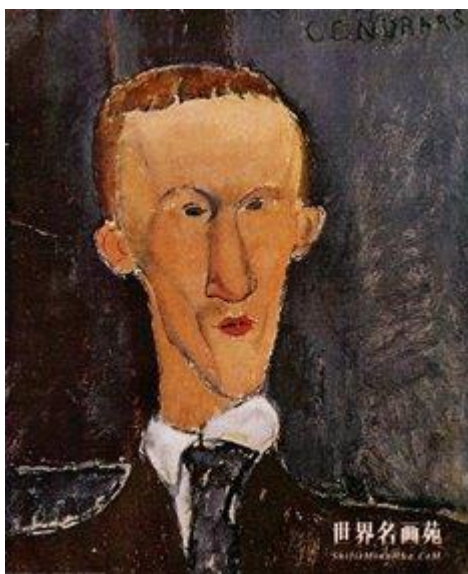


Figura 6. Retrat de Blaise Cendrars (1917), d'Amedeo Modigliani

Wiki-art (Wikimedia Commons)

En aquest llibre, el poeta elabora una poesia maquinista, optimista i científista en què es meravella per la tasca d'investigació que fan els laboratoris. La seva poètica es basa en la descripció simultaneista del món modern i del paisatge, molt proper a la fusió dels tòpics futuristes amb la praxi cubista. En la mateixa crònica, Pérez-Jorba traça la personalitat del poeta viatger a través de la lectura de *Le Panamá ou les aventures de mes sept oncles*, escrit l'any 1914, un temps després de l'experiència americana de l'escriptor:

Allí la poesía resulta de un trágico lirismo entre jocosidades de expresión y alusiones mordaces. Allí domina un artístico, pero muy nuevo, americanismo y allí se tiene, a veces, la impresión de un circo literario. Los hechos vienen en tropel, sin unidad de tiempo, sin unidad de espacio. Es un arte despojado de los

latiguillos de la lógica; es un arte de cueros.

La mateixa sessió la va recuperar quasi un any després a *SIC* (44, 30-IV-1919:347) amb un text –buit de retoricismes– empeltat de futurisme, «Cendrars est trop fier de la poésie invertébrée», farcit d'enumeracions i successions d'imatges en què l'emoció és donada a partir de la construcció d'uns instants que s'escolen:

Cendrars de la voix aux multiples appels a lu son J'ai tué et le poème était le poète lui-même. Tragique, énergique, Cendrars a pris l'horreur par les cheveux et l'a – a ses pieds – sans prendre garde – terrassée. Gladiateur. Applaudissements. Frissons. Joie. Le cosmos, tout le cosmos dans J'ai tué s'agitait, dansais, sursautait, éclatait en mille morceaux, que le poète ne se donnait pas la peine de ramasser. Pouah! Cendrars est trop fier de la poésie invertébrée, n'aime pas les entraves et lance à coup d'éclairs ce qu'il crée. (*Id.*, 347)

A *L'Instant* (1-2, VIII-1918), recepciona dues obres: *Profond aujourd'hui* (1917) i *Le panama ou les aventures de mes sept oncles* (1918), un llibre editat amb format de fulletó de turisme de butxaca per les Éditions de la Sirène. El mateix procediment emprà en aquesta «píndola» de *Terramar* (19-20, IV-1920:11), un exercici literari en què posa de relleu l'eix neuràlgic de Cendrars a través de l'escriptura i els viatges, les dues coordenades que marquen la producció del poeta francès, basada en el joc entre imatge i text:

En Blaise Cendrars, del contingut humà –estranyes passions, anormals instints, inspiracions, aspiracions ultra mundials, ardències i alcoholismes mentals– es resisteix a fer-ne miques de poemes, en els seus poemes. La geografia li dona instints d'inspiració, però hi passa a través de la telegrafia sense fil, no sense paraula; que la seva paraula ix sempre farcida de coses, no de caires de coses.

Blaise Cendrars va ser un dels poetes que es va adherir al número d'homenatge a Apollinaire publicat per *L'Instant* (6, XII-1918) amb un poema titulat «Guillaume Apollinaire», datat al desembre del 1913. En realitat no es tracta d'un poema escrit

expressament per a l'ocasió, però sí d'un poema encara inèdit que, amb títol «Hamac», inclourà a *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919), un recull de poemes escrits entre el 1912 i el 1914. El poema vindica la transcendència cosmopolita d'Apollinaire, «Rome Prague Londres Nice Paris», a qui considera «Apollinaire 1900-1911 / Durant 12 ans seul poète de France», el lliga al futurisme –en aquest sentit, és important la data del poema– i recorda que va ser retratat per Henri Rousseau (1844 - 1910),²⁰⁸ conegut com *le Douanier*, un dels artistes més preuats pels cubistes, tot i la seva pintura figurativa de caire impressionista amb una visió gairebé onírica, precursora del surrealisme i considerat un dels pintors poetes. El quadre al·ludit en el poema «La Muse inspirant le poète» (1909) és un doble retrat del poeta amb la seva musa que es va poder veure al Saló dels Independents d'aquell any.

9.4.2. Paul Dermée

Nascut a Bèlgica, Paul Dermée (1886 - 1951) va emigrar a París l'any 1910, on va conèixer Apollinaire i els cercles de l'avantguarda francesa. Casat amb l'escriptora romanesa Céline Arnaud (1885 - 1952), fou col·laborador de *SIC* i de *Nord-Sud*; va ser un dels autors que Folguera traduï per a la seva l'antologia «Poetes estrangers d'avui» per a *La Revista* i per a *Un Enemic del Poble*.²⁰⁹

Juntament amb Apollinaire, va ser un dels pioners a teoritzar sobre els nous llenguatges artístics i un dels primers a afirmar que el simbolisme estava finiquitat en el text «Quand le Symbolisme fut mort...» (1,15-III-1917), que obre el primer número de *Nord-Sud*. Entre el 1918 i el 1919 va mantenir discrepàncies personals i estètiques amb Max Jacob i Reverdy, fet que Albert-Birot va constatar en una carta del 22 de maig de 1919 adreçada a Pérez-Jorba: «Vous êtes au courant de l'affaire Dermée-Max Jacob-Reverdy. Il y a eu

²⁰⁸ Sobre aquest pintor, és de consulta obligada el catàleg de la mostra «Henri Rousseau, Il candore arcaico», que va acollir el Palau Ducal de Venècia entre el 06.03.2015 i el 06.09.2015, comissariada per Gabriella Belli i Guy Cogeval. Fondazione Musei Civici di Venezia.

²⁰⁹ Folguera fou un dels grans admiradors de Dermée, de qui va traduir «Radiador», *Un Enemic del Poble* 10, I-1918, 2; «Joc», «Nit laça», «Autobús», «Poema», «Altres poemes», «Salta a la corda», *La Revista* 59, I-III-1918, 74-75. També *Vell i Nou* 60, I-II-1918, 45, va acollir la prosa [«Si ens fiem de les apariències...»]. Sobre la seva biografia i la seva obra, vegeu Victor MARTIN-SCHMETS (ed.) (2015): *Paul Dermée: Œuvres complètes*, París: Garnier.

rupture violente et des lettres interminables ont été échangées entre eux et moi». Dermée, entre altres consideracions, havia estat nomenat redactor de *Dada*, un fet que entjà Reverdy, que el considerava un imitador de la seva obra, com posa de manifest la correspondència intercanviada entre Tzara i Reverdy durant el 1918 i el 1919 (SANQUILLET, 1965; SERRA 1992:46).

Pérez-Jorba s'havia posat en contacte amb Dermée a través d'Albert-Birot, que, en carta del 27 de desembre de 1917, li havia facilitat la seva adreça (4 rue de Savoie, París). Les cinc cartes de Dermée adreçades a Pérez-Jorba confirmen l'interès del poeta a projectar la seva obra, com es desprèn d'aquesta carta en què li confirma l'enviament del seu últim llibre:

Je me suis fait un vrai plaisir de vous offrir un exemplaire de mes *Spirales*, que vous devez avoir reçu à l'heure actuelle. Je vous remercie de l'intérêt que vous me portez et je serais heureux de faire votre connaissance un prochain jour.
(Paul Dermée, carta del 27-III-1918)

Al número doble 4-5 de *L'Instant*, corresponent a l'octubre i el novembre del 1918, el crític català va ressenyar el llibre amb una mena d'aiguabarreig entre la velocitat futurista i la petjada cubista, tot insistint reiteradament en l'experimentació del poeta en el marc d'una literatura que s'inscriu en la modernitat:

Pour ceux qui désirent lorgner attentivement les bords de la poésie d'avant-garde, il est un livre aux splendeurs multicolores et aux sonorités claironnantes qu'il faut connaître. [...]. On les dirait écrits près du volant d'une automobile et très en vitesse.

La fantaisie de Dermée se développe avec autant d'agilité et d'aisance que de variété: les thèmes semblent inédits. Certes, l'apparition d'Apollinaire et de Reverdy sont pour quelque chose dans la manière de ce poète. Mais ces influences ne lui enlèvent pas le sceptre de sa personnalité. (*Id.*, 14)²¹⁰

²¹⁰ El mateix llibre havia estat ressenyat a *Troços*: «De Paul Dermée acotxat pel cel de juny i afanyós de lliberar-se d'un ofec iniciat, Dermée, d'un esgarip líric en espiral metal·litzada, fa un esboranc en el firmament i ens inunda d'un nèctar mil·lenari. Per primera vegada la sabor dels estels és gustada dels homens

Aquest segon paràgraf no va plaure Dermée, que, amb data 11 de març de 1919, escriu a Pérez-Jorba per tal de fer-li algunes consideracions sobre la seva poètica. La carta és un bon exemple de les suspicàcies dins les mateixes files avantguardistes:

Mais je veux aussi relever une erreur de fait qui se répète trop depuis quelque temps. Je ne suis ni de la suite ni de Birot ni surtout de Reverdy. Je revendique hautement mon individualité et mon indépendance.

Si j'ai eu un «révélateur», ce fut le même que tous mes confrères du nouveau mouvement, quoi qu'ils disent, le grand, le merveilleux Apollinaire!

La disposition des poèmes? Mais vous connaissez «Un coup de dés» de Mallarmé aussi bien que moi...

Il y a déjà toute une légende mensongère qui doit être détruite par les vrais amoureux du vrai et du beau dont vous êtes.

La segona ressenya sobre Dermée és una petició d'Albert-Birot en carta del 15 d'abril de 1919, en què queda molt clara l'opinió del director de *SIC* sobre el poeta, tot i matisar una certa *politesse* amb Gonzague Frick:

Voulez-vous me faire et m'envoyer dès que vous le pourrez, une note sur le livre de Gonzague Frick (*Girandes*) et une autre sur le livre de Dermée (*Beautés* de 1917). Pour le 1er, il est bon je crois de faire un peu d'ésotérisme volontaire, son esthétique n'est point la nôtre, pourtant on ne peut le condamner trop ouvertement en raison de son amitié pour nous. Tant qu'au [*sic.* ¿= Quant au?] livre de Dermée je ne l'ai pas lu. J'espère qu'il est suffisamment bon pour permettre de dire sincèrement le bien et le mal.

En resposta a la demanda del director de *SIC*, Pérez-Jorba va agrupar a «Colonne en pensée» (42-43, IV-1919:335) dos textos sobre els autors suggerits. Sobre el primer autor esmentat per Albert-Birot, el poeta Louis de Gonzague Frick (1873 - 1957), si bé no fou un autor d'obediència estrictament avantguardista, es va moure en els cercles d'Apollinaire, a qui va dedicar el poema «En l'honneur de Guillaume Apollinaire»,

i l'inefable offert al palp com una sina adolescent» (4, III-1918).

inclòs al número d'homenatge publicat per *L'Instant* (6, XII-1918). Fou col·laborador esporàdic de *Nord-Sud*, proper a *SIC* i es va apropar al moviment surrealista.²¹¹ L'any 1919 va publicar *Girandes*, llibre que, segons Pérez-Jorba, s'inscriu en l'òrbita del simbolisme i s'interroga sobre si el poeta aconseguirà d'alliberar-se de «la tradition funeste à tout art libre?». Li aconsella que emprengui el camí de l'art pur, l'únic possible. Tot plegat, una ressenya tèbia que atenua amb el judici: «délicieuses émotions où la poésie s'offre parfois avec des attraits ultramodernes». De *Beautés* (1918), de Dermée, escriu:

Pour le renversement des valeurs consacrées par la myopie des faux lettrés, ce poète brandit le fouet de son sarcasme avec une force dont la hardiesse d'esprit est le principal élément. Elle fait en vérité demander grâce. Les beautés avouons-le, sont prises ici ci dans leur sens péjoratif. Ses idées, ses saillies s'étalent sur une prose vive; harmonieuse comme le sujet d'un bas-relief. Le poète scintillé aussi. Ce n'est pas là évidemment de l'écriture amène pour les foules de Bécotie, mais c'est de la saine, noble haute littérature pour les amateurs avertis. (*SIC*, 42-43, IV-1919:335).

Dermée es mostrà satisfet d'aquesta segona apreciació, que va agrair en carta del 27-V-1919: «Mes deux mais pour vous remercier des lignes que vous consacrez à *Beautés* de 1918 dans *SIC*». Un mes després li demana si pot parlar de la darrera obra de la seva dona, la novel·lista Céline Arnaud, única dona que va militar en les files dadaistes i que va arribar a dirigir dues revistes:

Je vous remercie de la revue catalane que vous avez eu la gentillesse de m'envoyer et où mes poèmes font ma foi très bonne figure.

Vous avez dû recevoir le *Tournevire* que vient de publier ma femme Céline Arnaud. Si vous pouviez en parler dans *Sic*, cela nous ferait grand plaisir. (Paul Dermée, carta del 20-III-1919)

²¹¹ Sobre la seva biografia i la seva obra cal consultar, de Stephen STEELE i Anne-Françoise BOURREAU-STEELE (2017): *Louis de Gonzague Frick dans tous ses états - poète, soldat, courriériste, ami*, París: Classique Garniers.

Pérez-Jorba optà per encabir una nota a *Terramar* (3-4, 31-VIII-1919:15)²¹² en una composició tipogràfica que s'apropa al format de les «Reflexions» d'Albet-Birot, amb un davantal que gairebé arriba a la composició visual del nuniisme i, en què l'obra d'art és equiparable a una construcció arquitectònica. Tanmateix reprenia el clam antiacadèmic que ja havia proclamat uns anys abans a *Messidor* (3, II-1918) i vindicava la novel·la com a gènere d'acord amb la defensa que havia fet a *L'Instant* (7-8, I/II-1919) en parlar de Maseras:

Ja no és sols

En Reverdy

Qui fa novel·les d'avantguarda, d'aquelles que
la mediocritat enlletrada, segons els programes
de

l'Universitat,

titlla de parauleria sense seny. Ah! que poc

s'han fixat en l'esforç de creació i en els soterranis que en sustenten l'edifici.

L'edifici s'aixeca i ja és alt.

La Celine Arnould surt per un finestral i ens fa ofrena de

TOURNEVIRE

Al número d'abril de la mateixa revista (19-20, IV-1920:15), va parlar del llibre *Film* (1919), de Dermée, un llibre que testimonia l'interès que l'avantguarda va manifestar per la incorporació del llenguatge cinematogràfic en la creació literària, tant en l'expressió com en els continguts, amb la presentació d'imatges fragmentades que trobarem tant en la pintura com en el cinema. Dissortadament, Pérez-Jorba no observa aquesta relació i la seva lectura no parla de la interrelació entre el llenguatge literari i el cinematogràfic, una línia que també és comuna a Reverdy, Huidobro i Raynal. Pérez-Jorba es limita a oferir un text

²¹² Pierre Albert-Birot havia signat a la seva revista la nota següent: «*Tournavire* Roman. Céline Arnould. Au moment de donner le bon à tirer nous recevons ce livre. L'auteur a mis sous le titre: roman. Cela est très bien porté depuis quelques temps. L'auteur devrait s'orienter peut-être vers la féerie et le ballet: La Bouté mystérieuse et de jardin», P.A.B.: «ETC...», *SIC* 47 & 48, 15-VI / 30-VI-1919, 375.

estrictament des d'una lectura literària que posa de relleu el dinamisme, la velocitat i la simultaneïtat:

No us cregueu que això de *Films*, els brillants contes, sense anècdota, d'en Paul Dermée, representi el culte de la frase per la frase, considerada, ella, com unitat independent. Ens fa, a Troços, davant dels ulls, giravoltar el món dels terratrèmols dramàtics, folletinescs gaire bé, l'espectacle trastocat del que veiem a cada pas; i la visió d'art, subtil, subtil, subtil, damunt la solució de les impossibilitats morals i físiques, llumena [*sic*]. La dislocació, la transposició i la contracció s'ofrenen, mercès al dir, amb la coqueteria del sentit d'harmonia. El contista és aquí un àrbitre. (*Id.*, 15)

La reciprocitat de l'escriptor francès vers la tasca de Pérez-Jorba es va fer palesa en l'únic número de la revista dadaïsta parisenc Z (III-1920:2), fundada i dirigida per Dermée, que va publicar una breu lloança que ressalta la integració de Pérez-Jorba en l'avantguarda parisenc i en què s'intueix el proselitisme nacionalista practicat pel crític català amb els seus interlocutors:

Catalogne –Vive la Catalogne libre et indépendante! Et que tous les Catalans parlent et écrivent en Catalan! –Vive Pérez-Jorba pour qui Birot est un grand home. (*Id.*, III-1920:2).²¹³

9.5. Tristan Tzara i el dadaïsm parisenc

En plena Guerra Mundial, dos anys abans de signar-se l'Armistici, emergeix el dadaïsm en un país neutral com Suïssa, concretament a la ciutat de Zuric, l'any 1916, amb la fundació del Cabaret Voltaire, de la mà del poeta Hugo Ball i la seva dona Emmy Hennings. Era un local multifuncional dedicat a la celebració de sessions artístiques, vetllades de poesia i musicals. L'arribada a la ciutat dels romanesos Marcel

²¹³ Z, París: Au Sans Pareil, 1920. Editada per Paul Dermée. Només en va sortir un número el març del 1920. S'ha consultat l'edició facsimilar, Milà: Gabrielle Mazzotta Editore, 1970.

Janco, pintor, i Tristan Tzara, escriptor, va imprimir a les activitats del local un esperit de rebel·lió amb activitats adreçades a la provocació del públic; el poeta romanès esdevingué la veu més sorollosa, més provocadora, que donà peu al naixement del nou *isme*, que, amb una certa virulència i agressivitat des de la veu de Tzara, en una conferència a la sala Waag de Zuric, un 14 de juliol de 1916, proclamava: «Dada est la vie sans pantoufles ni parallèles; qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur; nous savons sagement que nos cervaux deviendront des coussins douillets, que notre anti-dogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire et que nous ne sommes pas libres et crions liberté; nécessité sévère sans discipline ni morale et crachons sur l'humanité», al *Manifeste de Monsieur Antipyrine* (1916), en una clara oposició a la guerra i a l'art oficial, però el públic, tot i la neutralitat del país enfront del conflicte bèl·lic, no mostrà sensibilitat vers aquelles accions i aviat el local va tancar les seves portes. No obstant això, el germen dadaista havia quallat en diferents cercles artístics de ciutats alemanyes com Berlín, Hannover i Colònia, amb alguns matisos sobre el nihilisme i la visió destructiva que es plantejava inicialment (BÉHAR; DUFOUR, 2005:195-204).²¹⁴

Un dels precedents més significatius de l'aterratge del dadaisme a París cal fixar-lo en el focus de Colònia, integrat per Max Ernst i Hans Arp, i en la fundació, el febrer del 1920, de la revista bilingüe *Die Schammade* (1920)²¹⁵ –només va arribar a publicar un sol número–, en què, juntament amb «Proclamation sans prétension» (1919) de Tristan Tzara, van aparèixer les col·laboracions d'André Breton, Louis Aragon i Philippe Soupault i havia mantingut correspondència amb Max Jacob, Apollinaire, Dermée i els tres escriptors esmentats. Per tant, quan Tzara arriba a París el mes de maig d'aquell any, els contactes amb París ja havien fructificat. Endemés, Albert-Birot i la seva revista –amb aquell afany d'obertura a totes les manifestacions avantguardistes– havien acollit

²¹⁴ El dadaisme havia arribat a Catalunya ben aviat de la mà de Francis Picabia, que residí a Barcelona entre el 1916 i el 1917 arran de la Guerra Europea. De Barcelona estant, va crear la revista *391*, la redacció de la qual s'establí a les Galeries Dalmau i que va arribar a publicar quatre números entre gener i març del 1917, tots en llengua francesa. Si bé la revista no tingué uns canals de difusió i distribució en el mercat català, la seva presència, en un moment puntual, va accelerar la penetració dels nous llenguatges estètics que de bon antuvi foren identificats amb el futurisme i el cubisme i centrats en Picabia i no pas en Tzara (GALLEGO, 1989:25-27).

²¹⁵ S'ha consultat l'edició digital: [<https://archive.org/details>].

successius poemes del poeta romanès des de l'octubre del 1918.

Al fons del líder dadaista es conserven tres cartes de Pérez-Jorba adreçades a Hôtel Seehof | Schifflande de Zürich.²¹⁶ La primera, datada el 12 de gener de 1919, és la resposta a una carta prèvia de Tzara, no localitzada:

Voici, mon confrère, le poème que vous avez bien voulu me demander.
J'ai bien reçu votre beau livre. Mes plus grands mercis.
J'en parlerai dans *Sic* & à *L'Instant*.
Votre revue ne m'est pas encore parvenue.
Salutations empressées. (JPJ, carta del 12-I-1919)

Pérez-Jorba es refereix al volum *Vingt-cinq poèmes* (1918), publicat a Zuric amb il·lustracions de Hans Arp. Sobre la promesa de ressenyar-lo en les dues revistes esmentades en la carta, només en va parlar a *SIC*²¹⁷ amb el títol del tot dadaista «Pensées à coupe-papier» (40-41, III-1919:320). En cap moment Pérez-Jorba no aplicarà el qualificatiu «dadaista», parlarà d'estructura lírica en destacar la relació interna d'elements irreconciliables, de la desarticulació gramatical, i l'associa «au dynamisme à aoutrance et du futurisme où le poète a lancer tous les éclaires de sa subconscient».

La visió de Pérez-Jorba no era del tot supèrflua, ja que alguns dels poemes havien estat escrits l'any 1915, quan Tzara havia mantingut relacions amb Marinetti, però el maquinisme i les onomatopeies dadaistes no responien exactament al futurisme de l'italià; també li atribueix un gran sentit musical «symphoniquement, accompagnés du son d'un gong oriental», apreciació que es deriva del vers: «beng bong beng, bang / ou vas-tu iiiiiiiupft», del poema «Pélamide», en què farà la seva aproximació a la poesia fònica. Exaltarà sovint la condició de poeta com un do gairebé diví, «Il a eu vraiment la chance l'extraordinaire chance d'être poète il en porte le signe étolié sur son front», i

²¹⁶ «Fons Tristan Tzara». Bibliothèque Jacques Doucet (París). En el mateix fons hi ha retalls del llibre de PÉREZ-JORBA (1920): *Pierre Albert-Birot*, París: Bibliothèque L'Instant.

²¹⁷ El llibre havia estat ressenyat a la columna «Al margen» per Junoy, sota el prisma d'Albert-Birot, amb la qualificació d'«herbario núnico...» i l'associa a Rimbaud, *La Publicidad*, 13-X-1918. Abans de la ressenya esmentada, Junoy havia inclòs en traducció de Folguera «Vas travessar apacible» / «Verre traverser paisible» a *Troços* 5, IV-1918, extret de *Nord-Sud* 5, VI-1917, 28.

considera el volum elaborat per un arquitecte, per un constructor en què els poemes llegits independentment són «colonnes en spirale» que sustenten l'edifici. Tanca el text una apreciació sobre les il·lustracions del llibre: «Les bois de Arp sont très remarquables par leur vivante assimilation des polypes des calamares et des crabes à des gestes humains et à des figures humaines», per les quals el pintor alemany es va inspirar en el poema esmentat que recrea el món.

Pel que fa al poema esmentat en la carta, Pérez-Jorba li havia tramès «Elle a deux têtes», que es va publicar a *Dada* (4-5, V-1919) sobre fons blau, il·lustrat amb una reproducció en blanc i negre de «Vue d'une forêt, de Paul Klee». La revista del poeta romanès fou una de les «publicacions amigues» destacada a *L'Instant* parisenc que ressenyà *Dada* 3, en què Pérez-Jorba omet el terme «dadaisme» substituït per l'expressió «estètica caòtica»:

Numéro très substantiel où la poésie d'avant-garde, après les paroles de Tzara sur l'esthétique chaotique, s'en donne à cœur joie. Viennent, à la lile, accompagnés de très beaux bois d'Arp et de Segal, les porte-bannières Pierre Reverdy et Pierre Albert-Birot, avec leur suite; Philippe Soupault, Paul Dermée, sans compter les beaux vers, à la beauté très saturée d'images inédites, signés Tristan Tzara, un poème de Picabia, un article de Savinio.

La tercera carta, datada a París el 29 de maig de 1919, és la resposta a una carta prèvia de Tzara a Pérez-Jorba no localitzada:

J'ai eu le plaisir de vous envoyer les n^{os} de *L'Instant* que vous m'avez demandés. Ils sont partis sous bande, recommandés.

Je vous serais très obligé si vous vouliez m'envoyer un de vos poèmes pour *L'Instant*, qui paraîtra maintenant très amélioré et qui s'honorera de vous compter parmi ses collaborateurs.

Tzara va atendre la petició amb la tramesa dels poemes *Boxe III* i *Calendrier*,²¹⁸ que aparegueren en versió original tres mesos després en l'edició barcelonina de *L'Instant* (II:2, 31-VIII-1919), quan Pérez-Jorba havia perdut les regnes de la revista i, per tant, la publicació d'aquests poemes eren un deute pendent. La recepció del poemari de Tzara, el primer text en què Pérez-Jorba reconeix explícitament el moviment dadaïsta en la premsa catalana, arriba en la crònica «Picabia i el dadaisme»,²¹⁹ publicada a *El Día Gráfico* (12-VI-1920), quan Tzara ja s'ha instal·lat a París. Tot i el nihilisme que observa en el moviment, Pérez-Jorba s'interroga sobre la seva viabilitat:

Tal vez pronto se desvanezca. ¿Será una moda pasajera, como todas las modas? Su ducha de agua fría, ¿no hará circular nuestra sangre más rápida y holgadamente por nuestras venas? Las obras y el tiempo han de decirlo mejor que los conceptos. ¿Podemos honradamente sostener que no tienen sentido alguno las manifestaciones del Dadaísmo, que no tienen valor alguno? No.

Contraposa l'art vertebrat, «orgànic», del nudisme a la «poesia inorgànica» de Tzara i repeteix algunes valoracions emprades en la primera ressenya dedicada al poeta, amb una prosa farcida d'analogies que ens remetent a les imatges del Tzara de *Vingt-cinq poèmes* (1918) i a la lectura del dadaisme des de la suggestió:

El trabajo poético se ejerce activamente e intensamente en el espíritu del lector, si éste es apto para comprender. Esto sucede con las obras del autor de *La*

²¹⁸ A *L'Instant* fou publicat encapçalat amb el número 16. Inclòs al volum *Cinéma Calendrier Cœur abstrait, Maisons* (1920), il·lustrat per Hans Arp, encapçalat amb el número 19. Altres poemes recollits en el volum esmentat foren publicats a *SIC* 44, 30-IV-1919. Vegeu Henri BÉHAR (ed.) (2001): *Tristan TZARA: Poésies complètes*, París: Flammarion.

²¹⁹ Sobre la recepció del dadaisme a Catalunya, vegeu Anderson (2019:422-454). Pel que fa a la relació de Francis Picabia amb Catalunya, es recomana l'estudi de Maria Lluïsa BORRÀS (1975): *Picabia*, Barcelona: La Polígrafa, i l'article de Rafael SANTOS TORROELLA: «Francis Picabia y Barcelona», inclòs al catàleg de l'exposició celebrada a la sala Pablo Ruiz Picasso de Madrid, l'any 1975. L'any 2014 (del març al juliol), la Fundació Apel·les Fenosa (el Vendrell) va celebrar l'exposició «Les vacances catalanes de Tristan Tzara», amb un itinerari de les estades, fins al moment desconegudes, de l'escriptor a Catalunya al final dels anys cinquanta. Entre l'octubre del 2017 i el gener del 2019, la Fundació Mapfre de Barcelona va oferir l'exposició «Picasso-Picabia. La pintura en qüestió», en què es destacava la història de la revista *391*, editada a Barcelona l'any 1917.

Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine. A martillazos, la ironía. A martillazos, la indiscreción. A martillazos, el descaro. Poesía inorgánica. Esta su poesía, no obstante se complace a veces en navegar por regiones submarinas, donde surgen, a millares, las maravillas inexploradas. La palabra se hace independiente de todo ligamento gramatical; ella por si sola lo es todo: la idea, el sentimiento, el objeto, el paisaje, no están descritos en ninguna frase; están sugeridos en la dispersión a manera de chispas, cuando no parecen perderse como nebulosas por el éter.

Pérez-Jorba retornava des del present al passat, amb una certa ironia, per constatar que les diverses manifestacions de l'art no deixaven espai a la seva maduresa, i que aquella immediata de l'experimentació comportava més de superficial que de consolidació:

En París, de treinta años acá, cada nueva promoción de jóvenes quiere imponer su estilo propio, antes que el tiempo permita asimilar las obras ajenas y recoger los frutos de la propia cosecha. Y las corrientes artísticas se inician, viven más o menos y desaparecen como las modas de sombreros, de joyas o de «toilettes», pero con menos encanto muchas veces.²²⁰

A l'entorn de Tzara es considera adient agrupar tres escriptors que van conformar el «grup dadaista de París» (SANOUILLET, 2009). Tzara arribarà a la capital parisenca el maig del 1920, però, com s'ha explicat abans, des de Suïssa havia fet un treball previ de divulgació i captació de poetes per al moviment que quallà a la revista francesa *Littérature* (1919-1924), la primera sèrie de la qual va aparèixer el març del 1919 i s'estendrà fins l'agost del 1921, en una col·lecció que inclou vint números amb una direcció tricèfala integrada per Louis Aragon, Philippe Soupault i André Breton, i que, entre anades i vingudes, desapareixerà l'any 1924 per donar pas a la proclamació del surrealisme. La revista serà l'encarregada de reproduir *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine* (1916) en el seu número de maig del 1919.

²²⁰ Molts anys després, J.V. Foix recollirà un resum del moviment dadaista en un número monogràfic dedicat a l'art del segle XX, en un text que parla de la transitorietat i justifica per què és una poètica destinada a morir, ja que oposa la poesia com a activitat de l'esperit a la poesia com a mitjà d'expressió, «Dada», *D'Ací i d'Allà* 179, XII-1934.

Els contactes de Pérez-Jorba amb Louis Aragon (1897 - 1982) són previs a la creació de *Littérature*. És possible que fos Albert-Birot qui els posés en contacte, ja que en aquells dies, el març del 1918, com Pérez-Jorba, Aragon experimentava les seves primeres passes literàries com a col·laborador de *SIC*, en transició dadaista, lluny encara de la seva futura adhesió al surrealisme, juntament amb Philippe Saupault i Breton.

Aragon va debutar a la revista francesa amb la crònica «Le 24 de juin 1917», sobre *Les mamelles de Tirésias* (*SIC* 27, III-1918:206-207), i va donar a conèixer els seus primers poemes a *Nord-Sud*, de Reverdy. Malgrat la seva incorporació al front, un 24 de juny de 1918 (SOLÀ 2014:30), com a metge auxiliar, no va deixar de col·laborar en aquestes publicacions, en les quals va ressenyar *Calligrammes* (*SIC* 31, X-1918:235) i *Les Ardoises du toit*, de Reverdy (*SIC* 29, V-1918:222-223). Les dues cartes enviades a Pérez-Jorba confirmen que Aragon coneixia *L'Instant*, de ben segur que Reverdy l'havia informat que la revista, en parlar del número 13 de *Nord-Sud* (III-1918),²²¹ recomanava «un tres beau poème de Louis Aragon intitulé “Sofis de l'Ouest”», comentari que degué motivar-lo per manifestar l'interès de publicar en la revista de Pérez-Jorba, com testimonia una carta de l'estiu del 1918: «L'INSTANT ayant eu quelques amabilités pour ma prose et mes vers, je puis espérer ne vous être pas tout à fait inconnu. Aussi, je prends la liberté de vous envoyer le poème ci-joint à l'intention de cette Revue, comme m'y a engagé un ami dont je suis l'admirateur très humble. En voulez-vous ?». El poema al·ludit inclòs en la carta era «Vie de Jean-Baptiste A» (*L'Instant* 4-5, XI-1918:3). La revista encara acollirà un segon poema d'Aragon, «Cours de danse», en el seu número de desembre del 1918, publicat en el número corresponent a l'homenatge d'Apollinaire, si bé no fou escrit per a l'ocasió, com li manifesta Aragon en carta del 29 de novembre de 1918.

L'intercanvi epistolar de Philippe Soupault (1897 - 1990) amb Pérez-Jorba està lligat a la publicació de *L'Instant*, però cal tenir en compte que, si el novembre del 1918 encara no s'havien conegut, compartien l'amistat de Reverdy. En aquells dies, Soupault va passar un temps hospitalitzat i encara estava mobilitzat. De la seva obra, Pérez-Jorba en va ressenyar

²²¹ A més del poema de Louis Aragon, en aquest mateix número es publiquen poemes dels dadaistes parisencs: «Marche» i «Poème», de Philippe Soupault, i «Petite ville en Sibérie», de Tzara.

el poemari *Aquarium* (1917) i publicà «Horizon» a *L'Instant* (2, VIII-1918:15) i del mateix autor va enviar «Une heure ou deux»²²² per al primer número de la revista editat a Barcelona (15-VIII-1919). Soupault serà d'un altre dels gran absents en el número de *L'Instant* dedicat a Apollinaire, tot que en carta del 21 de novembre s'havia compromès a participar-hi. No obstant això, en carta del 25 de novembre de 1918, li presenta les seves disculpes i declina la invitació:

Quelques-uns de mes amis et moi avons décidé de réunir en un volume les poèmes et les articles que nous avons consacré à notre cher Guillaume Apollinaire. Je m'excuse donc de ne rien vous envoyer, ne voulant pas manquer à ma promesse.

Per iniciativa de Saupault, Pérez-Jorba entrarà en contacte amb André Breton (1896 – 1966), com testimonia el *postscriptum* d'una carta del primer adreçada el juliol del 1918 arran de l'aparició de *L'Instant*: «Envoyez je vous prie le n° 1 de L'Instant à mon ami le poète André Breton». A la revista francocatalana, no apareix el nom del pare del surrealisme, de qui va ressenyar *Les champs magnétiques* en la revista peninsular *Grecia* (1918-1920).

9.6. Irradiacions amb l'avantguarda catalana

Malgrat el posicionament neutral d'Espanya davant la Gran Guerra, el context històric va afavorir un trencament estètic amb el passat i la penetració en el camp de les lletres del fenomen avantguardista en el marc d'un Noucentisme que vers el 1917 començava a manifestar uns «primers símptomes de crisi» (J.M.BALAGUER, 1997b:131).

En el terreny literari, el fervor avantguardista es va canalitzar en la traducció dels principals escriptors que proposaven la «nova poesia», inclosos els seus textos teòrics, però, sobretot, en la fundació de diverses capçaleres que van néixer –com algunes

²²² Els originals d'aquests dos poemes autògrafs es conserven al «Fons Pérez-Jorba» de la Bibliothèque Jacques Doucet (París).

franceses– d’iniciatives personals com *Troços* [Trossos] (1916-1918), *Un Enemic del Poble*, *Art-voltaic* (1918) o *La Columna de Foc: fulla de subversió espiritual* (1918-1920), nascuda a Reus a l’empara de Salvador Torrell.

El mateix que va succeir amb el llançament de proclames, textos programàtics i dels manifestos fruit exclusiu del seu signant, com és el cas d’*Art Evolució (a manera de manifest)* (1917), de J. Torres-García, publicat a *Un Enemic del Poble* (8:1-11-1917) i traduït al francès i a l’italià en l’únic número del mes de febrer de la revista *Arc-voltaic* (1918); *Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista* (1920), de Joan Salvat-Papasseit, aparegut en la mateixa revista salvatiana i, el ressagat *Segon manifest català futurista. Contra l’extensió del Tifisme en literatura* (1922), un full en què Sebastià Sánchez-Juan –sota el pseudònim *David Cristià*– va reivindicar Salvat-Papasseit des de l’atac al classicisme noucentista.

A Catalunya, no va existir un moviment col·lectiu capaç d’integrar sota una mateixa etiqueta la producció literària (RESINA, 1997:5-47) i, en especial, la poesia d’avantguarda produïda sota l’epítet «cubo-futurisme» entre el 1916 i el 1924, d’acord amb la periodització que estableix MOLAS (1983; 1986; 1992).²²³ No serà fins el 1926, amb l’aparició de la revista *L’Amic de les Arts* (1926-1929) i el llançament del *Manifest Groc*, inclosa la celebració de l’acte «Els set davant el Centaure», a Sitges, que es pot parlar d’un grup aglutinador i significatiu en el marc de l’estètica avantguardista, en concret del surrealisme, si bé la revista incidí més en el camp de les arts plàstiques que en el literari (MOLAS, 1983; 2005).

Pérez-Jorba va compartir amb Josep M. Junoy (1887 - 1955), Joaquim Folguera (1893 - 1919) i J.V. Foix (1893 - 1987) la recepció del fenomen avantguardista i, en menor grau, amb Joan Salvat-Papasseit (1894 - 1924). Tots els escriptors esmentats gaudiren d’un òrgan de difusió propi o afí que aglutinava la seva producció literària, com va ser el cas de

²²³ Molas fixa el 1916 com a data de partença, perquè és quan J. M. Junoy publica el primer número de *Troços*. Arran de la celebració, l’any 1992, de la primera exposició dedicada al fenomen avantguardista, aquesta sistematització cronològica i històrica s’amplia per tal d’incloure els antecedents i les darreres manifestacions que afecten tots els llenguatges artístics que encara es poden observar durant el període de la Guerra Civil. Vegeu AC. *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*. Catàleg de l’exposició celebrada a La Pedrera (Barcelona) del 16 de juliol al 30 de setembre de 1992. Comissaris J. CORREDOR-MATHEOS; Daniel GIRALT-MIRACLE i Joaquim MOLAS.

Josep M. Junoy, J.V. Foix, Joaquim Folguera i Joan i Salvat-Papasseit, i d'un mitjà extern que els identifica amb un lector i amb una línia editorial concreta. Els tres primers van difondre els moviments d'avantguarda a *Troços* [Trossos] i a *La Revista*, alhora que col·laboraven a *La Publicitat* i *La Veu de Catalunya*; Joan Salvat-Papasseit creà els seus propis mitjans amb la fundació de tres revistes (MAS, 1994) i estigué obert a col·laborar en altres publicacions.

Tot i que la mediació de Pérez-Jorba se centrà en l'avantguarda literària que operava fonamentalment a París, no podem ometre els intercanvis intel·lectuals que mantingué amb les «primeres espases» del mapa avantguardista català, a les quals no dubtà de divulgar.²²⁴ Pérez-Jorba actua com a mediador dels postulats avantguardistes des de la perifèria, per la qual cosa difícilment assolirà el paper dels escriptors catalans esmentats que treballen des de l'interior i per als quals, sobretot, el «tandem Joaquim Folguera-J.V.Foix» –nascuts literàriament en el marc noucentista– que des del compromís nacionalista fusionen estètica i política, una aliança que es veurà trencada arran de la mort prematura de Folguera (23-II-1919), però a la qual Foix donarà continuïtat, tot i entenent que la lectura avantguardista no era l'única via per reconstruir «un projecte de redreçament cultural i polític» (MARRUGAT, 2009:220).

En el cas de Junoy s'observa una ferma voluntat d'uropeïtzar la poesia catalana amb l'objectiu d'equipar-la a la producció dels nous llenguatges artístics, sobretot a partir dels preceptes del cubisme pictòric amb la formulació de «l'escola mediterrània» des dels postulats estètics de *l'École Romane* (VALLCORBA, 1984),²²⁵ en el cas de Salvat-Papasseit, més proper a l'acràcia i compromès ideològicament amb els sectors contraris

²²⁴ Fora del camp literari, Pérez-Jorba tingué un segon moment d'aproximació a l'avantguarda pictòrica a través de l'arribada a París de Joan Miró, que coincideix amb la seva etapa a *El Día Gráfico*, que escapa dels objectius d'aquest estudi. El cartell «Aviat L'Instant» que Miró va dissenyar per a la «segona època» de la revista no és un encàrrec de Pérez-Jorba. Vegeu el capítol X dedicat a la revista inclòs en aquest estudi.

²²⁵ En l'àmbit peninsular, l'escriptor basc Ramón de Basterra (1888-1928) –com havia proposat Junoy–, pels vols dels anys vint va formular La Escuela Romana del Pirineo, un moviment que es va alimentar també de l'École Romane de Jean Moréas, Frederic Mistral i Charles Maurras, per promoure el retorn al classicisme, al llatí i a la tradició, entre altres postulats. Vegeu el pròleg de José-Carlos MAINER (2001:XIII-LVII): «Para leer a Ramón de Basterra (Instrucciones de uso)», dins Manuel ASÍN; J.C. MAINER (ed.) (2001): *Ramón de Basterra. Poesía [I]*, Madrid: Fundación Santander.

a la guerra i a la ideologia dominant, l'opció avantguardista es va concretar en l'assumpció de l'avantguarda des d'una visió individualista, molt empeltada de futurisme (ABELLÓ, 1987: 65-83; 2015), en què conflueix Torres-García amb el seu manifest *Art-Evolució* i, la sèrie «Evolucionismo», cinc textos programàtics apareguts a *La Publicidad* (12-XII-1917; 11-I, 4-II, 19-II, 14-III-1918), que concretaven un nou *isme*, l'evolucionisme (GARCIA-SEDAS, 1994:57) que pretén no ser una escola o moviment pictòric sinó la proclama de la independència de l'artista i la universalitat de l'art.

Per tal d'establir els lligams que Pérez-Jorba mantingué amb els escriptors esmentats, la correspondència és un dels suports vàlids juntament amb la recuperació dels textos adreçats a la recepció d'aquests autors, a fi d'establir la seva interlocució i la participació en les publicacions dites d'avançada. Sobre aquest darrer aspecte, s'observa que Pérez-Jorba no va fer cap aportació a les revistes estrictament avantguardistes com *Troços* o *Columna de foc. Fulla de subversió espiritual* (1917-1920); en la fornada salvatiana només és present amb el poema «La pols del camí» a *Un Enemic del Poble* (14, X-1917:2), però la seva signatura no apareix ni a *Arc-voltaic* ni a *Proa*; només el lliga al poeta una nota sobre *Poemes en ondes hertzianes* (1919)²²⁶ publicada a *La Revue de l'Époque* (1919-1923). Aquesta nota a la revista francesa és un exercici d'aproximació a la construcció d'una prosa de caire avantguardista a partir de la plasmació d'imatges pròpies del futurisme, però Pérez-Jorba s'estima més oferir una lectura més propera a la simultaneïtat nunista, tècnica emprada també per Salvat-Papasseit, però, en realitat, la lectura del llibre és una excusa al servei del mateix crític per projectar una sensibilitat estètica dins un «monde nouveau de poésie». El segell nunista és present amb aquest lirisme evocador de la música, la forma, l'emoció o «la veu interior» que invalidarien l'objectivisme cubista en favor del subjectivisme *birotienne* i del mateix Pérez-Jorba:

Cette poésie se profile comme l'enchevêtrement d'une succession de toitures pointues à une descente en gare, alors que l'oreille est prise par les modulations

²²⁶ A l'epistolari de Salvat-Papasseit (SOBERANAS, (ed.) (1974), no es recull cap carta ni s'esmeneta Pérez-Jorba en la correspondència recollida d'altres corresponents o adreçada per Salvat-Papasseit als amics des de París, arran de la seva visita a la ciutat el març del 1920.

stridentes de mille bruits. La suie tombant des cheminées comme un deuil sur l'innombrable misère sert à tisser des poèmes par d'aucuns; ici, elle est pilée à outrance et employée à une mixture poétique sans laquelle ne peuvent apparaître, sous peine d'être bafoués, le lyrisme couleur de lune ou l'émotion au cœur de rose, mais, et c'est là le but, l'électricité en paroles qui vous secoue tout entier et qui vous laisse entrevoir, entre mille étincelles, mais informe, un monde nouveau de poésie. Le dépouillement littéraire est si excessif, que l'âme de la mécanique s'évade souvent à la recherche d'une voix intérieure. Réussit-elle enfin à y entendre le bruissement de l'eau qui coule du robinet? Non point; pas plus que la raison où s'exerce la facétie de vouloir connaître la connaissance par des moyens propres au clinicien.²²⁷

Sobre la vinculació de Pérez-Jorba amb Joaquim Folguera, cal assenyalar que si bé en certa manera tots dos esdevingueren competidors pel que fa a la mediació i la difusió de l'art d'avantguarda europeu a Catalunya, la recepció crítica que van fer l'un de l'altre demostra que es llegien mútuament. Tots dos van ser acollits, puntualment, per Salvat-Papasseit a *Un Enemic del Poble* i van assajar la poesia visual. La mediació de Folguera es va moure en el camp de la traducció, com demostra el primer intent d'elaboració d'una mostra de poesia cubista i futurista en llengua catalana amb poemes de Paul Dermée, Pierre Drieu la Rochelle, Luciano Folgore, Guillaume Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Lucien Margoton, Philippe Souplault, Tristan Tzara, Vicente Huidobro i Max Jacob, alguns del quals ja havia traduït per a *La Revista*. Per a aquest projecte va recórrer a Pérez-Jorba a través de López-Picó:

L'amic i excel·lent poeta Joaquim Folguera m'escrivi per demanar-me, en nom de vostè, les traduccions que tingui de poesies d'en Max Jacob. Li contesto per aquest mateix correu que no he fet cap traducció d'aqueixes fins ara, car el temps em falta malauradament per aqueixos agradables entreteniments literaris. En canvi, puc enviar-li el retall del meu article sobre en Max Jacob, en el qual, ja

²²⁷ J. PÉREZ-JORBA: «Lettres catalanes», *Revue de l'Époque* 11, París, XI-1920, 251-254. Sobre la recepció de la poesia de Joan Salvat-Papasseit en diverses revistes estrangeres, vegeu: Pilar GARCIA-SEDAS: «Joan Salvat-Papasseit y las vanguardias históricas europeas», *El País* (Quadern), Barcelona, 15-V-1994.

ho veurà vostè, més que una exposició crítica de les seves obres, faig una glosa de les seves teories estètiques. Trobareu dit retall dins la present. Si alguna altra informació puc facilitar-li, tindrè molt de gust en què m'ho digui per complaure'l. A en Folguera li escric a l'adreça següent: Corts Catalanes, 663, 1è. 1a. (JPJ, carta del 7-XI-1917)

Com anuncia en la carta esmentada, Pérez-Jorba s'adreça directament a Folguera:

No tinc feta, no, cap traducció de poesies d'En Max Jacob. En aquest sentit no m'és possible malauradament complaure'l, amic. En canvi, li envio el retall de l'article que vaig consagrar a l'autor de Saint Matorel en *El Poble Català*. Sobre alguna altra informació que necessiteu, estic a la seva disposició per si depèn de mi, procurar-la-hi. Serà amb molt de gust, en tot cas. Mani en tot allò que puga ser-li. (JPJ, carta del 7-XI-1917)

Tot i que Pérez-Jorba, com s'ha comentat, no va participar en *La Revista*, oberta a les experimentacions avantguardistes amb traduccions d'alguns autors francesos de la mà de Joaquim Folguera, Pérez-Jorba estava al corrent del projecte folguerià: «Quan penseu poder publicar el llibre dels poetes francesos d'avantguarda?». ²²⁸ Dissortadament la mort prematura de Folguera va impedir que el volum –que també contemplava la inclusió de l'avantguarda italiana– veiés la llum, però una part de la feina feta la trobarem a les planes de la mateixa revista i al volum pòstum *Traduccions i fragments* (1921). ²²⁹

Aquest és un dels trets més diferenciadors que es pot destacar de la mediació exercida per Folguera, que entenia la traducció com una eina que incideix directament en la capacitat de renovació i de construcció d'una literatura nacional (AUBERT, 2002:25-40). En el cas de

²²⁸ Postal adreçada a Joaquim Folguera des de París, datada el 27-X-1917 (Arxiu Joaquim Folguera. Barcelona. AHB). Sobre la gestació d'aquesta antologia, vegeu J.M. LÓPEZ-PICÓ (1933): «Notes per a la biografia de Joaquim Folguera», dins *A mig aire del temps*, Barcelona: Publicacions de «La Revista», 40-47.

²²⁹ Joaquim FOLGUERA (1921): *Traduccions i fragments*, Barcelona: Publicacions de La Revista. Les traduccions conservades al seu fons documental, dipositat a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona – Casa de l'Ardiaca–, han estat recollides a Maria Lluïsa JULIÀ (ed.) (1993): *Joaquim Folguera: Poesia. Obra completa 1*, Sabadell: Fundació La Mirada. Edició de Maria Lluïsa JULIÀ. Introducció Vinyet PANYELLA.

Pérez-Jorba, la traducció és absent en la seva recepció crítica, una praxi que havia caracteritzat els seus inicis literaris en temps del Modernisme, en què la traducció era gairebé un acte militant; ara, tant a *L'Instant* com a *Terramar*, exclou aquesta tasca, perquè el seu públic se centra a l'entorn de l'avantguarda francesa.

Una altra de les característiques en la mediació exercida per tots dos és la tria d'autors i textos, mentre Folguera mostra una gran preocupació pels textos que sistematitzen l'estètica de la nova poesia, amb un èmfasi declarat per Reverdy a partir de la traducció de textos de *Nord-Sud* (1917-1919) i del fet que hi mantenia correspondència (SERRA, 1992:55-56).²³⁰ Pérez-Jorba es podria dir que focalitzà la seva recepció de manera complementària a la de Folguera, en el marc d'una praxi més mediàtica i menys «elitista», en la qual incideixen alguns factors a tenir en compte: el fet generacional que ja s'ha remarcat; el fet que Folguera arribi a l'avantguarda molt aviat des de la vehiculació de les revistes europees –el 1917 ja ha traduït poemes de Reverdy– i, per últim, la formació intel·lectual, que aboca Pérez-Jorba al subjectivisme vitalista nunist i, a Folguera, a l'objectivisme cubista. Paradoxalment, Pérez-Jorba havia estat l'introduïdor del terme «postsimbolisme» per justificar el deute que la poètica «cubista» tenia amb el simbolisme, fet que no li fou reconegut en cap text teòric de Folguera i que fins i tot li inspirà el títol «El postsimbolisme a Catalunya» per a un dels capítols de *Les noves valors de la poesia catalana* (1919).

És, justament, a *L'Instant*, adreçada a la projecció de la cultura catalana, que Pérez-Jorba oferirà un «compte rendu», molt encomiàstic, sobre *El Poema Espars* (1917), un dels llibres essencials que configuren la producció postsimbolista a Catalunya. En la lectura de l'obra, Pérez-Jorba li reclama «un peu plus de feu poétique» i un excés en la contenció de l'emoció, «on la sent à peine palpiter comme le bruissement des feuilles dans la forêt»; a més d'enaltir l'ús exquisit de la llengua, trobava en Folguera el pòsit de la tradició clàssica de les lletres catalanes:

Ce que nous prisons le plus dans ce poète, c'est la transprence des idées et le

²³⁰ Enric SERRA I CASALS (1992), en el seu estudi «L'obra de Pierre Reverdy a Catalunya», aporta dues cartes de Pierre Reverdy adreçades a Folguera i els poemes que directament Reverdy li va trametre, *Els Marges* 47, XII-1992, 31-62.

charme fluide des paroles, dont la beauté catalane, mêlée a des réminiscences grecques, resplendit notamment dans le poème, au sens el profond, qu'il intitule: «Volupté de la mort». (1,VII-1917:13-14).

Per la seva part, Folguera, que havia ressenyat *Poesies* (1913), el primer llibre de Pérez-Jorba al *Diari de Sabadell* (11-II-1914), en aquells dies es va ocupar de *Sang en rovell d'ou* (1918), amb uns judicis que anticipen l'exclusió de Pérez-Jorba en el seu assaig sobre la poesia postsimbolista: «nos duele ver a un literato como, Joan Pérez-Jorba, apto para las agilidades post-simbolistas, espíritu aireado que ha sabido vivir sin resfriarse en aquella encrucijada eólica de París, director de una excelente revista literaria, *L'Instant* (Boucicault, 2, París), mezclar cantos e imprecaciones guerreras y poemas Lavisse con sus Odas a Francia y a Britania» (*LP*, 22-VIII-1918).

La mort de Folguera colpí Pérez-Jorba, segons expressa en carta del 30 de març 1919 adreçada a Albert-Birot:

Je ne sais pas si vous êtes au courant de la mort de Joaquim Folguera, qui s'intéressait si vivement à l'art d'avant-garde. C'est une grosse perte pour la littérature catalane. Il était co-directeur de La Revista, où Foix le remplace maintenant. (JPJ, carta del 30-III-1919)

La primera dada significativa que acosta J.V. Foix a Pérez-Jorba està vinculada a la represa de *Troços* [Trossos], que havia deixat de publicar-se l'abril del 1918. En carta de Pérez-Jorba a Pierre Albert-Birot, del 13 de maig de 1918, li revela que la revista tornarà a aparèixer: «Foix va faire réapparaître *Troços*. Il n'a pas reçu *Matoum*. Voulez-vous lui envoyer à son nom? Il demande votre collaborations pour *Troços* ausssi». La relació de J.V. Foix amb Pérez-Jorba fou més aviat llunyana, si bé el seu nom també apareix en una carta adreçada per Pérez-Jorba a Tzara, en què el crític català intercedeix entre els dos escriptors arran d'una petició de Foix:

Mon ami J. V. Foix, écrivain catalan d'avant-garde de grand talent, directeur de *La Revista*, desir[er]ait que vous établissiez d'échange de Dada avec sa revue.

Adresse: Calle de Cortes 613 bajos Barcelona (Espagne). Si vous le pouvez, je vous en saurai infiniment gré. Bien votre J. Perez Jorba, Directeur de *L'Instant*. Voulez-vous intervenir auprès de 391 dans le même but? (JPJ, carta del 30-III-1919)

A l'arxiu del poeta de Sarrià, només es conserva una postal datada l'any 1919, en què es parla de la col·laboració de J.V. Foix a *SIC* arran de l'homenatge que la revista birotiana va dedicar a Apollinaire. Es tracta del poema «De tant brunyir el cel...», publicat en català i francès en traducció de Pérez-Jorba.

Les entrevistes de Pérez-Jorba als líders avantguardistes francesos acompliren una funció referencial per a J.V. Foix; així, per exemple, a la secció «Les revistes» de *La Revista* (61,1-IV-1918:115), inclou una notícia sobre el pensament d'Albert-Birot a partir d'un text construït sobre les respostes de l'escriptor francès extretes de l'article de Pérez-Jorba publicat a *Messidor* (3, 1-II-1918:37-39), però omet fer cap observació sobre les valoracions crítiques inicials de Pérez-Jorba i recomana la ressenya de Junoy sobre *Trente et un poèmes de poche* de PAB apareguda a *La Publicidad* el 18-III-1918,²³¹ en lloc de la recepció de Pérez-Jorba inclosa un temps abans en l'entrevista de *Messidor* (3, 1-II-1918:37-39).

Encara que Pérez-Jorba compartís amb Foix actuacions en el marc del compromís catalanista a través de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, als ulls del poeta, tant des del punt de vista ideològic com estètic, Pérez-Jorba no constituïa el perfil intel·lectual que calia per a la construcció del projecte politicocultural nacionalista que havia dissenyat per a *Monitor. Gasetta nacional de política, d'art i de literatura* (1921-1923), (PANYELLA, 1989:63). Pérez-Jorba era «un català de París», com deia Folguera, un francòfon convençut, associat al vitalisme modernista i nunista, i la seva producció literària no havia adoptat la competència lingüística ni estètica col·lectiva que proposava Foix.

Com en el cas de Joan Salvat-Papasseit, Pérez-Jorba podria representar per a J.V. Foix

²³¹ J.V. Foix: «De l'estudi que sobre l'obra de Pierre Albert-Birot publica en un nombre recent de *La Publicidad* el senyor J. M. Junoy. Cal fer esment», *La Revista* 64, 15-IV-1918, 136.

un «contramodel», atesa la seva condició d'escriptor d'altre temps, format «en uns nuclis ideològics i socials no assimilats als models noucentistes i que assumeix el fenomen avantguardista com una via d'adaptació de l'art al món contemporani des del vitalisme nunista» (MARRUGAT, 2009:219, 260).

El mateix podríem aplicar al rebuig de Torres-García, uruguaià, català d'adopció, exiliat del Noucentisme i emigrat als Estats Units l'any 1920 a la recerca d'un nou llenguatge pictòric –sense èxit– que ja havia assajat a Barcelona, juntament amb el seu compatriota Rafael Barradas i Joan Salvat-Papasseit, quan tots tres se submergien en la praxi avantguardista construïda al voltant d'*Un Enemic del Poble* i *Arc-voltaic* entre el 1917 i el 1919. En aquells anys, Foix va censurar tant la producció de Joan Salvat-Papasseit com la de Torres-Garcia i Pérez-Jorba, als quals va vetar com a futurs col·laboradors de *Monitor* (1921-1923), i així ho deixa palès en carta a Josep Obiols:

Perquè vegis com està la sensibilitat de molts companys, bastarà de dir-te que hi ha qui ha proposat de nomenar corresponsals a l'estranger de *Monitor* En Pérez-Jorba de París i En Torres-Garcia de Nova York. Això és enorme i et fan venir ganes de plegar. Sempre hi ha gent que confon les lleties amb els pèsols i les castanyes amb les faves.²³²

L'intercanvi intel·lectual entre Pérez-Jorba i Josep M. Junoy degué ser molt més estret del que revelen els materials compilats. Tant l'un com l'altre maldaven per establir el cànon mediterrani, tot i que, com en el cas de Folguera, entre tots dos es produïa una certa interferència i competència pel que fa a la mediació entre l'avantguarda catalana i francesa, ja que Junoy, a més de la seva pràctica avantguardista, viatjava sovint a París i mantenia lligams directes amb Apollinaire i Pierre Albert-Birot,²³³ i Folguera, arran del seu projecte d'antologia, va intercanviar algunes cartes amb Apollinaire, Reverdy i

²³² Carta de J.V. Foix a Josep Obiols, datada l'1-XII-1920, dins Agnès i Anna M. PONSATI (ed.) (1994): *Correspondència Foix-Obiols*. Barcelona: Quaderns Crema, 161. A la Biblioteca de J.V. Foix no es conserva cap llibre de Pérez-Jorba.

²³³ El mateix Albert-Birot ho confirma en una carta adreçada a Joan Pérez-Jorba, datada el 9 de gener de 1919: «J'ai vu Junoy mercredi. Il nous a été très sympathique et il m'est très agréable d'être apprécié et aimé par vous deux. J'espère que cette amitié ira s'affermissant et que mes œuvres à venir justifieront cette dilection».

Tzara (LÓPEZ-PICÓ, 1933:40-47; SERRA I CASALS, 1992:31-62).

Al primer número de *L'Instant* (juliol del 1918), Pérez-Jorba ressenyà, en la secció «Les llibres», el poema «Guynemer», inclòs a *Poemes & Calligrames* (1918): Junoy es presentava com un sentinella, com el «guetteur des temps nouveaux» en el marc de les lletres catalanes; la sacralització de l'heroisme de l'aviador francès i de la mateixa guerra, anomenada «divine tragédie», exalta la tècnica emprada pel poeta a l'hora de construir un poema en què la imatge substitueix qualsevol recurs retòric.

L'única carta localitzada, datada a París el 27 de setembre de 1919, desvela un apropament de Pérez-Jorba a Junoy, que en aquelles dates ja havia desertat de l'estètica avantgardista: «Avui envio a *La Publicitat* una carta desclosa dirigida a vos comentant, a la meua manera, la vostra formidable conferència sobre *Clar i català*. Dita carta va escrita en català. Ja em direu què us semblen els meus punts d'ovir, si us plau».²³⁴ L'esmentada conferència, «Del present i l'esdevenidor», fou pronunciada a l'Ateneu Barcelonès el 19 de juny de 1919; no tenim constància de l'assistència presencial de Pérez-Jorba a aquest acte, però suposem que la va llegir a *Terramar* (1-2, VII; 3-4, VIII-1919). La mediació entre els dos escriptors es palesa en la traducció al francès del poema «Guillaume Apollinaire», de Junoy, aparegut al número monogràfic que *SIC* (37,37,39, 1919) va dedicar a la memòria d'Apollinaire com ho havia fet amb J.V. Foix i el seu poema «De tant brunyir el cel». J. M. Junoy fou gairebé l'únic dels seus compatriotes que va reconèixer l'esforç de Pérez-Jorba en la interlocució avantgardista i cal destacar que la necrològica més extensa i completa dedicada a Pérez-Jorba, escrita per Alfons Maseras, fou acollida a les planes de *Revista Nova* (21, IX-1928:51-53), dirigida per Junoy.

9.7. «Ultraísmo» peninsular

L'ultraisme va iniciar les primeres passes l'any 1918 i es consolidà com a moviment literari l'any 1919, emmirallat en l'avantguarda francesa amb la consegüent exportació

²³⁴ Dissortadament no s'ha localitzat aquesta carta ni la seva reproducció al diari esmentat; tampoc en el fons Junoy de la Biblioteca de Catalunya, ni ha estat referenciada per VALLCORBA (1974; 2000).

d'activitats que inclouen la fundació de revistes –la més emblemàtica de totes va ser *Ultra* (1921-1922)–, el llançament de proclames i manifestos, així com la celebració de vetllades artístiques i la motivació de cercar un *isme* identificatiu i col·lectiu: «Ultraísmo» (TORRE, 1925 [reed. 2001]; VIDELA, 1971; BERNAL, 1988, BONET, 1996; ANDERSON, 2017; RÓDENAS, 2019). Si bé l'assimilació estètica, com en el cas del fenomen avantguardista català, bevia en algunes fonts comunes (Apollinaire, Reverdy, Albert-Birot, Marinetti), la interlocució entre una literatura i l'altra fou realment molt puntual.

Entre els motius que es poden destacar apareix, en primer lloc, el component polític d'ordre nacionalista i, seguidament, la configuració de la mateixa avantguarda catalana, producte d'iniciatives individuals, mentre que, en l'àmbit peninsular, l'esclat avantguardista neix de la cohesió d'un grup concret de creadors i pintors a l'empara d'un moviment col·lectiu que adoptà també el sufix *isme* (ismo) per aglutinar els nous llenguatges artístics i, a més a més, cal considerar un factor d'ordre històric com van ser els lligams entre Catalunya i França, un d'ordre cronològic, ja que la penetració de la innovació artística arriba al camp cultural català abans que al castellà, però, sobretot, un d'ordre ideològic pel que fa a llengua, com va certificar Guillermo de Torre (1900 - 1971) des de *Cervantes* (V-1920:85-97) en el seu article «El movimiento intelectual de Cataluña», que certifica la manca d'intercomunicació latent entre les dues cultures (RÓDENAS DE MOYA; GARCIA-SEDAS, 2020:161-174), amb una argumentació que un segle després obrirà un debat encara pendent d'aprofundir i resoldre.

No obstant això, paral·lelament a la tasca de mediació bilateral que Pérez-Jorba va desenvolupar entre l'avantguarda europea i les lletres catalanes no estrictament avantguardistes, Guillermo de Torre practicarà la mediació cultural des del camp cultural castellà (LAGET, 2019:14-18). Torre –que maldava per difondre i assolir totes manifestacions europees de nova fornada com testimonia el seu l'assaig *Literaturas europeas de vanguardia* (1925; reed. 2001) –va ser un dels primers crítics de l'ultraisme a reconèixer el potencial crític de Pérez-Jorba i, sobretot, no dubtà de prendre com a referència *L'Instant*– tot i que la revista ja estava finiquitada el 1919, de ben segur que gaudia d'una col·lecció amb aquell afany acumulatiu que havia manifestat per

l'intercanvi de llibres i revistes com a eines essencials de la transferència cultural. De la revista francocatalana n'extraurà referències per als seus articles, com per exemple quan ressenya *Spirals*, de Paul Dermée, al número 37 de *Grecia* (I-1922:45-54): «Como escribió Pérez Jorba en *L'Instant*, “se diría que están escritos sobre el volante de un automóvil y a gran velocidad. El ritmo es tan rápido y el verbo tan fácil que el lector ha de acelerar su marcha para captarlo”» (*Id.*, 53). L'entusiasme i el seu anhel d'establir llaços i concretar nous projectes el portà a creure que Pérez-Jorba podria sumar-se al seus objectius segons una carta enviada al pintor Joaquim Torres-García:

Bajo la modalidad ultraísta estamos instaurando en Madrid, múltiples gestos subversivos y ácratas teorizaciones estéticas. Lanzaremos en breve una revista multilingüe, totalmente cubista, literaria y pictóricamente, donde nuestros esfuerzos superadores se equiparan con los de las últimas generaciones francesas y catalanas. Salvat me ayudará eficazmente. Y otro catalán, Pérez Jorba, desde París, será con Cendrars, nuestro corresponsal allí. (GdT, carta del 19-X-1919)²³⁵

Torre es refereix a la hipotètica revista *Vertical*, que mai no va veure la llum, tot i que al final del 1920, sota la direcció del poeta Ciria y Escalante, va néixer *Reflector* (DÍEZ DE REVENGA, 2002:69-70), en què Torre ocuparà la secretaria de redacció, però Pérez-Jorba mai no hi va estampar la seva signatura i, evidentment, era molt lluny de l'ultraisme, i encara que Torre tingués la il·lusió de captar-lo per exercir una corresponsalia a París, el crític català considerava que la seva poesia no mereixia un espai a *L'Instant*, com posa de manifest en una carta del 27 d'octubre de 1919 a Millàs-Raurell: «Aquest de Torre me va pregar que els demanés la publicació de l'original seu en *L'Instant*, però no veig que entri en el nostre programa, la inserció de versos en castellà. I ¿quins versos?». Cal pensar que Pérez-Jorba està parlant de l'edició de la revista editada a Barcelona que va posar el focus en l'espai català en el marc d'un programa en què l'avantguarda europea deixava de tenir pes en la publicació.

Pérez-Jorba no es va interessar per divulgar l'ultraisme, sinó que, en aquest cas, es va

²³⁵ Carta inclosa a GRADOWCZYK, Mario H. (1991): «Correspondencia entre Joaquín Torres-García y Guillermo de Torre», dins *Barradas/Torres-García*, Madrid: Guillermo de Osma Galería, 68-88.

produir una inversió de rols, ja que fou el moviment peninsular, centrat sobretot a Madrid, el que divulgarà els seus textos. El seu nom es deixà sentir en l'avantguarda castellana com un referent en la difusió de l'estètica d'Albert-Birot, ja que, per als ultraistes, Pérez-Jorba era «el más entusiasta apologista del nunismo», com es pot llegir en el text que precedeix una antologia crítica dedicada a difondre el fenomen (*Ultra* 4,1-III-1921)²³⁶ que pren com a referència els articles que Pérez-Jorba va reunir al volum, editat en llengua francesa, *Pierre Albert-Birot* (1920). I, al número 21 (1-I-1922) de la mateixa revista, dona notícia de la participació de Pérez-Jorba en l'avantguarda belga a través de la revista *Le Libre Essor* (1921-?), fundada per Arthur Petronio (1897-1983).²³⁷

Uns quants anys més tard, Enrique Díaz Canedo, en les seves «Páginas Extranjeras», publicades regularment a la revista *España*, va oferir la crònica *Poemas cotidianos, de Pierre Albert-Birot* (372, 2-VI-1923:11-12) –amb la traducció al castellà d'una selecció de poemes del llibre²³⁸, a partir de les valoracions de Pérez-Jorba sobre l'autor francès extretes també del recull *Pierre Albert-Birot* (1920):

Ya en nuestras revistas llamadas de vanguardia se ha traducido algo de Birot. Más, sin embargo, en las de Cataluña que en las de lengua castellana. Un catalán, buen navegante y explorador de regiones literarias apenas conocidas, Pérez-Jorba, es el principal exégeta del autor de *Trente et un Poèmes de poche, Poèmes quotidiens, La Joie des Sept Couleurs, Matoum et Téviabar, Larountala, La Triloterie, Cinéma*, publicados en ediciones numeradas de tirada muy corta. (*Id.*, 11).

²³⁶ «Antología crítica de la Novísima Lírica Francesa. Pierre Albert-Birot. El nunismo», *Ultra* 4, 1-III-1921. L'article –sense signar– és de Guillermo de Torre. En el seu assaig *Literatura europea de Vanguardia* (1925; reed. 2001:202-205), el mateix text apareix reelaborat i omet qualsevol referència a Pérez-Jorba.

²³⁷ Segons una nota apareguda a la secció «Publicaciones recibidas», *Ultra* 21, 1-I-1922: «*Le Libre Essor*, Lieja. Director, Arturo Petronio. Números 5 y 6. Aparecen en esta notable y simpática revista de avanzada, bellas aportaciones de J. Pérez-Jorba, Nicolás Beauvain y nuestro colaborador Rafael Lasso de la Vega». No s'ha pogut consultar la revista belga.

²³⁸ Hi ha edició castellana del llibre traduït i editat per Emilio QUINTANA (2014): *Pierre Albert-Birot. Poemas cotidianos*, Sevilla: Renacimiento. Prólogo Juan Manuel BONET.

Pérez-Jorba no va arribar a participar en les publicacions ultraistes, a diferència de Salvat-Papasseit, que va establir una bona relació amb Isaac del Vando Villar a través de *Grecia* (1918-1920) i, posteriorment, amb el grup de la revista *Ultra*, com constata José Maria Barrera (1979). Es deu a la primera revista esmentada durant la seva etapa madrilenya, no estrictament ultraista, la difusió del Pérez-Jorba poeta amb la inclusió del poema «Ella tiene dos Cabezas» en la *Pequeña antología Dadá*, elaborada i traduïda per Rafael Lasso de la Vega que prenia com a referent *Dada. Antologhie* (4-5,15-V-1919), publicada encara a Zuric.

Una de les aportacions de Pérez-Jorba a l'avantguarda peninsular va aparèixer el setembre del 1920, justament, a *Grecia* (49:10-12), en una crònica sobre novetats literàries. Amb l'ús en el títol de la fórmula matemàtica «PARIS / BIBLIOTECA=CIRCUITO», Pérez-Jorba posava en relleu la irradiació literària, en realitat editorial, que significava la capital francesa, amb l'accent en dos volums publicats per Au Sans Pareil, nascuda al març del 1919, i, en un moment determinat, editora fidel dels dadaistes parisencs.

El primer llibre que destaca és *Les Champs magnétiques* (1920), del «duet» André Breton i Philippe Soupault, il·lustrat amb dos retrats dels autors per Picabia i escrit a quatre mans (Breton, Soupault). El volum –la majoria dels textos del llibre havien aparegut a *Littérature* entre setembre del 1919 i gener del 1920 (AUDOIN, 1971:9)– era la primera mostra embrionària de l'escriptura automàtica i del surrealisme, tot que la concreció del moviment arribarà l'any 1924 amb el llançament del manifest bretonià. En la seva crònica, Pérez-Jorba manllevava algunes imatges del dadadisme amb una prosa en què el joc dialèctic extremament irònic, a toc de trompeta, intentava definir aquella escriptura experimental que trencava amb tots els models poètics coneguts fins aquell moment:

El asno tira sin disnea del carretón de las ideologías. Ya no libros con ácido úrico lleva. Como el cielo ha perdido, por fin, el azogue de la sublimidad, deja de ser espejo de ramplonerías que atraigan las moscas de la anécdota vil, en perdón de crímenes con aleluyas. ¡Tararí, tararí!

Las palabras crean los pensamientos a su antojo y los destruyen, desencantadas y con hastío, para echarlos a las jaulas de los filósofos. Y las palabras cuidan de poner las imágenes encinta y cultivan, por contra, placeres de invertidos con la inteligencia. ¡Qué escándalo! (*Id.*, 10)

El segon llibre que ressenyava era *Feuilles de temperature*, de Paul Morand, a qui considerava, des del vitalisme («con todo el ardor del fuego en el vigor del cuerpo»), el precursor del conreu d'una nova poesia allunyada de «la vacua inodora verborrea» i extrema en l'ús de l'analogia, «indicio aun oculto del incendio constructor de la nueva mecánica que se avecina para el arte de las letras».

9.8. Espurnes italianes

No es pot fixar la data exacta de coneixença amb Enrico Prampolini,²³⁹ fundador de la revista bilingüe (italià i francès) *Noi. Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia* (1917-1925), que cal sumar a les revistes europees d'avantguarda d'abast internacional. Pérez-Jorba va ser un dels escriptors catalans que va tenir relacions amb aquesta publicació i amb el seu fundador. Joan ABELLÓ (2015)²⁴⁰ aporta en la seva tesi doctoral que a l'arxiu d'Enrico Prampolini només es conserva una carta-postal amb la imatge de La Pedrera, datada a Barcelona el 13 d'agost de 1919; si atenem a una carta adreçada a Millàs-Raurell, datada el 27 d'octubre, també podem deduir una certa fluïdesa epistolar i el compromís de Pérez-Jorba amb l'italià: «Original pendent – En Prampolini, de Roma, se dol perquè no surten les notes que d'ell us vaig enviar sobre la Casa d'Arte, sobre Matoum i els versos

²³⁹ Enrico PRAMPOLINI (Mòdena 1794 - Roma 1956). Pintor, escultor i escenògraf. És un dels artistes més representatius del Segon Futurisme italià. L'any 1917 va fundar *Noi. Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia*, mitjançant la qual va mantenir relacions amb pràcticament totes les avantguardes europees: cubistes, dadaistes, Bauhaus, De Stijl, el grup Abstraction et Création i els noms significatius d'aquests moviments: Apollinaire, Albert-Birot, Dermée, Salmon, Reverdy, Picasso, Mondrian, Kandinski i Cocteau, entre molts d'altres. L'any de la seva mort es va celebrar un homenatge a la Quadriennale di Roma.

²⁴⁰ Joan ABELLÓ JUANPERE (2015): *França o bé Itàlia? Avantguardes europees a Catalunya: percepció i transferències 1900-1924*: Edició crítica de les Lletres de l'estranger de Joan Salvat-Papasseit i projecte de mostra. Tesi doctoral llegida a la Universitat Pompeu Fabra. Consultable en línia: [B. 4132-2016<http://hdl.handle.net/10703/3477>].

de l'Orazi». O, com evidència aquesta nota publicada en el número triple de gener del 1919 a la secció «Noi all'estero», que anuncia el nomenament de Pérez-Jorba com a corresponsal de la revista per a Espanya:

Volendo intensificare i rapporti intellettuali fra l'arte d'avanguardia italiana e quella estera, pubblicherà in ogni numero rassegne d'arte é letteratura francese, inglese, americana, spagnola. [...] Il comitato redazionale per l'estero risulta così composto: per la Francia: Blaise Cendrars; Inghilterra: Arnudel del Re; America: Wallace; Spagna: Pérez-Jorba. (*Id.*, 25)

Malgrat aquest propòsit de l'italià, Pérez-Jorba no va exercir de corresponsal a la revista de Prampolini, si bé va establir vincles amb *L'Instant*, com queda justificat en una petita nota de la revista (7-8, I/II-1919): «Prampolini nous écrit de Rome pour nous annoncer la prochaine réapparition de sa revue dont les tours de force valent bien les tours d'adresse vis-à-vis de l'art nouveau». La revista italiana, molt irregular, havia publicat una primera sèrie de tres números el juny del 1917, el febrer del 1918 i el gener del 1919. En aquest darrer, *L'Instant* apareix en la llista de revistes recomanades: «Director J. Pérez-Jorba. Foglio agile redatto dai giovani piu representative de la letteratura francese e catalana» i recomanava el número de desembre del 1918 dedicat, en part, a Apollinaire (1, I-1919:28). El gener del 1920, en una temptativa de represa que només va arribar a publicar el número d'aquell mes, acollirà el poema de Pérez-Jorba, «Arpège (1, I-1920:4), juntament amb «Révolte d'Amiraux» de Reverdy, «Les saltimbanquis de Tzara, i un fragment de *Beautés* (1918) de Paul Dermée.

La sensibilitat vers la innovació literària italiana també es reflectirà a partir d'una demanda de Pierre Albert-Birot que correspon a una crònica sobre una altra revista italiana, concretament al text «Des feuilles sur le temps», dedicat a *Valori Plastici* (1917-1922), revista nascuda a Roma per iniciativa del pintor i col·leccionista d'art, Mario Broglio, amb l'objectiu de proclamar un retorn a l'ordre després de les embranzides futuristes (FOSSATI, 1981).

Sense capficar-se en el debat estètic que planteja la revista, Pérez-Jorba constitueix per a

SIC un veritable "retaule" futurista a partir del joc tipogràfic i visual en què sovintegen les imatges adients al moviment, com, per exemple, «locomotive sifflante trépidante» (*SIC* 40-41, III-1919: 321), i en aquest sentit no perfila la publicació dins el redreçament dels nous llenguatges poètics. De fet, el text no deixa de ser un reflex dels molts tòpics d'herència futuristes que Pérez-Jorba va adoptar en les seves cròniques passades pel sedàs nunista tant per l'assumpció formal com per l'empremta del subjectivisme.

Aquest capítol es tanca amb la ploma del mateix Pérez-Jorba i la seva crònica «En medio del vendaval literario de París» (*La Publicidad*, 18-V-1919); enumeracions, al·literacions, metàfores i imatges condensen els cercles literaris d'un París centre de l'experimentació avantguardista, en què, des de l'experiència personal, el crític ofereix un petit testimoni de les impressions d'aquells cenacles o sessions literàries per on desfilen els actius més significatius de la seva interlocució francesa:

En el rentado hotelito de Madame Lara, la ex actriz de la Comedia Francesa, el domingo último, velada literaria. En razón de los antecedentes e ideas de la insigne artista, mucha curiosidad y muchos curiosos. Bajo el bostezo sombrío del atardecer, en la reducida sala de fiestas, un sudorífico calor. Los versos ante nuestros ojos como mariposas y en nuestros oídos como címbalos. Aplausos. Emoción. Buen aperitivo, poesía de vanguardia, por cierto. Ningún susto. Rara, honda, penetrante, irónica, serena –uno, dos, tres, cuatro, cinco adjetivos– poesía.

Reverdy rompió el fuego y convirtiéndose en Adonis, sedujeron sus poemas como delicada mirada de enamorada. Cuánto, bajo su descarnado, severo aspecto, ¡cuánto arte! La belleza tira allí del pensamiento y del corazón, como de una campanilla. Fue una revelación. Quienes temían dar con sólo vacuidad en la nueva poesía vieron, con delicioso asombro, el relieve portentoso que adquiere la nueva poesía en la lectura. Pero hay que saber leerla. Ya los versos a la manera antigua no placen. Es natural. Nueva belleza. Nueva seducción, pese a los feroces defensores del alejandrino.

Pocos, si los hubo, son los que saben envolver la vaporosa ironía en tanto arte, inédito arte, como Max-Jacob. Algunos de sus poemitas, con especialidad los del «Cornet à dés», hicieron las delicias del auditorio. Ovación. Max Jacob

estaba encarnado como un campesino y algo socarrón, bajo su fuerte nariz, se sonreía. Le tocó el turno en el poético torneo a Pierre Albert Birot. Sus versos, donde el ingenio más audaz se concilia la gracia de la novedad más fina en el sentimiento, produjeron la impresión de verdaderas, artísticas masas arquitectónicas. En la misma, en la sola lectura. ¿Qué decir de las palabras en libertad de Cendrars en pos de las imágenes en libertad de Cendrars? Tremenda vida.

Punto interesante para Barcelona a señalar: leyóse, con aplauso, en el hotelito, la traducción del homenaje que con palabra muy suya, significación muy fuerte, ha consagrado el joven literato catalán J. V. Foix a Guillermo Apollinaire en el último número de la revista *SIC*. Barcelona goza de las mayores simpatías entre la gente inteligente de acá. No son desmerecidas. La manifestación poética que se ha celebrado en el hotelito de la señora Lara es, en París, una de tantas. Las veladas de poesía menudean en los salones literarios. Entre las más interesantes, cabe citar la de la galería Rosenberg, donde una concurrencia muy selecta pudo deleitarse días atrás en la audición de obras de Cendrars y de Erik Satie. La atrevida música de este último gustó, con especialidad, por su ironía, por su cerebralismo, por su sentimiento. Que de todo hay en ella. Tenemos, pues, que la poesía nueva está de moda en París. Se le rinde culto entre la sociedad cultivada.

10. *L'INSTANT* (1918-1919): antena de les avantguardes

La fundació d'una publicació com *L'Instant* de bon antuvi consolida Pérez-Jorba com a mediador bilateral, una funció fins ara marcada per la unilateralitat que operava de París cap a Barcelona i que, amb la creació de la revista, emprèn l'eix Barcelona-París en el marc d'un programa cultural nacionalista en l'encaix d'una confluència històrica de les dues cultures (la catalana i la francesa) que sortí reforçada durant els anys de la Primera Guerra Mundial.

Un dels signes d'identitat dels moviments d'avantguarda va ser la fundació de revistes, eines de comunicació adaptades a les noves tècniques d'impressió i de reproducció en sèrie en consonància amb les possibilitats que obrí la industrialització en el camp de l'edició. Aquestes publicacions foren espais de socialització cultural que facilitaren la circulació d'informació, d'idees i de models estètics, en què es pot copsar la veritable intercomunicació entre els diferents camps artístics. La cartografia avantguardista s'omplí de revistes que exerciren d'instrument de propaganda dels nous llenguatges artístics i, en especial, de la «nova poesia», gènere per antonomàsia dels nous corrents sense oblidar les accions individuals o col·lectives com el llançament de manifestos i pamflets, la celebració de vetllades artístiques i representacions teatrals que trencaven amb els models establerts pel sistema. Unes de més efímeres que d'altres, les revistes van donar nom o van identificar una generació, un moviment o una escola. Tot i que algunes són fruit d'iniciatives personals, per part dels seus impulsors hi hagué el desig de fixar en les portades o en els sumaris tot un reguitzell de noms d'escriptors, pintors i músics afins o refermar una voluntat d'intercanvi, per exemple, amb la creació d'una secció específica que sovint apareix sota l'epígraf «Revistes», per tal de destacar aquelles publicacions que combregaven amb el mateix ideari estètic sense que ni el lloc de publicació ni la llengua fossin un obstacle de comunicació, tret que ratifica el principi d'internacionalització defensat per la mateixa avantguarda, que implícitament va donar peu a la construcció de xarxes nacionals i transnacionals que se'n deriven.

Nascudes majoritàriament en un context bèl·lic, van ser el suport del molts «joves»

creadors adscrits als nous llenguatges poètics, que hi van trobar un espai de difusió d'una producció literària encara insuficient per conformar un volum; endemés, a la nova estètica li calia un editor que, d'acord amb les regles del mercat, fes una aposta per autors desconeguts, minoritaris o fora dels cànons dominants i fer-se un nom per aconseguir, per exemple, que aquella poesia visual i/o cal·ligramàtica que, forçosament, implicava el domini d'una tècnica tipogràfica, cridés l'atenció d'un públic potencial interessat en la lectura del gènere i, sobretot, d'un suport econòmic que pogués garantir una certa viabilitat. S'observa amb freqüència que, en molts casos, els llibres van ser autoedicions finançades pels mateixos artistes i, fins i tot, les revistes que romanien fora del mercat editorial van crear els propis segells editorials. Els diferents òrgans d'expressió obriren també un espai a les arts plàstiques que depenien, fonamentalment, de marxants, galeristes i dels salons oficials de pintura que sovint rebutjaven l'art nou o que, atès el context bèl·lic, havien suspès les seves celebracions. Un dels trets essencials de les avantguardes històriques fou la connexió entre les diferents branques artístiques, fins al punt que moltes poden ser apreciades com un veritable objecte d'art.²⁴¹

Els mateixos artífexs es van encarregar d'assenyalar el paper primordial que les revistes van significar. Pierre Albert-Birot, en una entrevista amb Fernand Pouey a la revista *Arts* 5-11:1952, manifestava: «Je suis né en janvier 1916, en même temps que la revue SIC, ma fille, et une fille pas ordinaire puisqu'elle a trouvé le moyen de me mettre au monde» (LENTENGRE, 1980:3). Josep M. Junoy deia, al primer número de *Troços*, que les revistes contribuirien a retre tribut «a lo desconegut o per venir» (setembre del 1917), una apreciació molt nunista, i Guillermo de Torre considerava *Ultra* com «la revista más típica y netamente representativa del hervor, del radicalismo, de esa crepitante y disidente generación vanguardista» (TORRE, 1925:80).²⁴²

²⁴¹ A títol d'exemple, es recorda que Albert-Birot debuta com a pintor abans de ser editor de *SIC*, la qual cosa es reflecteix en la diagramació de la seva publicació; Reverdy i la seva dona, Henriette Reverdy, tenien una gran fixació per la tipografia i la impressió gairebé manual tant dels llibres com de la seva revista *Nord-Sud* (1917-1918); *Ultra* (1921-1922) va disposar de les xilografies de Norah Borges i Rafael Barradas i també es pot fullejar el número doble a color de l'*Anthologie Dada* 4-5 (1919) de Tristan Tzara.

²⁴² Cito a partir de la reedició de José M. BARRERA (ed.) (2001): «Las bocinas del ultraísmo», dins Guillermo de TORRE (1925): *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla: Renacimiento, 79-80. Torre tornarà a valorar el paper de les revistes a «El 98 y el modernismo en sus revistas. Elogio de las revistas», dins Guillermo de TORRE (1969): *Del 98 al Barroco*, Madrid: Editorial Gredos, 12.

En el mapa hemerogràfic català, les revistes que han estat catalogades d'estricta militància avantguardista van néixer en plena guerra: *Troços* [Trossos] (1916-1918), de Josep Maria Junoy; *Un Enemic del Poble* (1917-1919), *Arc-voltaic* (1918) i *Proa* (1921), totes tres de factoria salvatiana, o la reusenca *Columna de foc. Fulla de subversió espiritual* (1918-1920), dirigida per Salvador Torrell. El fenomen no estigué pas restringit a les revistes esmentades, moltes de les quals van coexistir amb altres antenes de clara inspiració noucentista o aliadòfila disposades a establir un diàleg amb els nous llenguatges pictòrics i literaris a l'emparedat de la «civilitat», com *Revista Nova* (1914-1917) i *Vell i Nou* (1915-1921), més pictòriques que literàries; *Iberia* (1915-1919), més política que artística i, de clara militància aliadòfila, va comptar amb les signatures d'Apollinaire i de Max Jacob i es va mostrar molt oberta a informar de les novetats parisenques esporgades per Josep M. Junoy, Francesc Carbonell o Joaquim Folguera (SAFONT, 2012), o *Messidor* (1918-1921), adscrita a la Societat de Nacions, en què Pérez-Jorba va oferir la primera entrevista a Albert-Birot (3:1-II-1918, 37-39). Sens dubte, però, va ser una publicació d'alta cultura com *La Revista* (1915-1939), identificada plenament amb els postulats del classicisme noucentista, sota el lideratge de Josep M. Lopez-Picó, la que més incidí en la difusió dels moviments d'avantguarda europeus, tant dels pictòrics, literaris com musicals, sobretot amb l'entrada de Joaquim Folguera com a codirector, la participació de Joan Salvat-Papasseit que compaginava la direcció de la llibreria de les Galeries Laietanes i la incorporació de J.V. Foix durant algun temps; també *El Camí* (1918), que es definia com «plenament nacionalista» amb l'objectiu de «treballar per a l'obra col·lectiva en marxa i ajudar a construir la nova pàtria» (MANENT, 1997:173-178), tímidament, obrí espais de divulgació dels nous corrents estètics, tot i que només va arribar a publicar un número. Més oberta fou la sitgetana *Terramar* (1919-1921) que va admetre el multilingüisme (anglès, català, francès, italià); tant en la primera revista com en la segona trobarem aportacions de Pérez-Jorba lligades a l'avantguarda francesa, com s'ha pogut constatar.

10.1. *Plançons*, una primera llavor

L'estudi de *L'Instant*, fundada i dirigida per Pérez-Jorba a París el juliol del 1918, aconsella de revisar l'únic número de la revista *Plançons* (1918), un projecte concebut a principis del 1918, segons revela per carta Pérez-Jorba a Joan Arús: «Una nova, un secret.

Probablement a finals de març llençarem, un amic i jo, una revista franco-catalana de literatura i d'art aquí. No en dieu encara res» (carta del 18-II-1918). L'amic a qui al·ludeix Pérez-Jorba és l'escriptor Ferran Canyameres, aterrat a París el 1917, un jove de dinou anys que maldava per experimentar la vida del centre neuràlgic de l'art del món occidental, tot i arribar a la capital d'un país en guerra. Malgrat que la figura de Pérez-Jorba no surti gaire ben parada en els records de Canyameres, és ben cert que aquest havia entrat a treballar a la seu parisenc del Banco Español del Río de la Plata, gràcies a les seves gestions: «No havia parat fins que em va tenir a les seves ordres» (CANYAMERES, 1992:290). En recordar els temps parisencs en aquestes memòries, l'escriptor terrassenc ens descriu com es va gestar la idea de crear una revista que tingués com a objectiu eixamplar les relacions francocatalanes: «Li vaig exposar, al meu torn, el projecte de fundar una revista d'art i literatura franco-catalana. Això engrescà tant Joan Pérez-Jorba, que tot seguit s'afanyà a endossar-me un feix de poesies inconscientment avantguardistes i una altra tassa de te. Finalment, sortí la revista *Plançons* d'art i literatura, bilingüe» (CANYAMERES, 1992:304-305).²⁴³ De París estant, Canyameres va fer una gran amistat amb Joseph Rivière, director de la revista *Soi-Même* (1917-1919), una publicació pacifista molt allunyada de l'avantguarda, que aviat obrí les portes a l'intercanvi intel·lectual francocatalà, de la qual *Plançons* n'és deutora (TRENC, 2004:25-37). Era una publicació bilingüe que duia com a subtítol *Revue franco-catalane d'Art et Littérature*, la redacció i l'administració eren al número 26 de la rue de Richelieu, seu de la Librairie P. Rosier; el preu de venda eren 0,50 francs i la periodicitat, mensual. El propòsit inicial de la nova publicació s'establí amb un text de presentació titulat «Au Seuil»:

Nous nous présentons animés d'un même amour pour la France et pour la Catalogne. Voilà le principal motif qui a inspiré la création de cette revue. Notre programme est cependant ouvert à tous les vents, à tous les soleils. Notre revue n'est pas à proprement parler d'une revue de combat. Nous ne voulons pas formuler de corps de doctrine non plus.

²⁴³ Del feix de poesies al·ludit a la carta, no se'n té constància. Només es poden referenciar dos poemes de Pérez-Jorba: «Els dits ensagnaria» i «La polseguera», *Plançons* 1, París, III-1918, en el cas que aquestes composicions formessin part d'aquest «feix».

Canyameres, format en la bohèmia modernista i de profundes arrels catalanistes (AULET, 1998:14-21; ERILL, 1999) ho deixava ben clar en aquesta entradeta inicial: la revista no abraçava l'estètica de «combat», que considerava doctrinària, el que es pretenia era enfortir un nexa bilateral des d'una perspectiva aliadòfila. El pes dels continguts el portaven els articles de Canyameres i de Pérez-Jorba, signats algunes vegades amb els pseudònims *Ferran d'Egara* i *Litus*, respectivament. El sumari d'aquest únic exemplar inclou «Les fogueres de Sant Joan» (p) i «Frisança» (p), de Ferran Canyameres; «Neguits» (p) del gironí Narcís Masó Valentí; la prosa «Avant-dir» del periodista Marcel Sauvage; fragments de la novel·la *Le livre de Pierre*, de Han Ryner,²⁴⁴ i la prosa «Esthètes», de Joseph Rivière, director de *Soi-Même*. Les úniques notes avantguardistes les posava Pérez-Jorba amb la traducció del poema «Pont de Mirabeau», d'Apollinaire, extret d'*Alcools* (1913) i amb dos poemes amb tímids ressons nunistes de collita pròpia: «Els dits hi ensagnaria» i «La Polsaguera»; la secció «Revue et journaux» recomanava la lectura de l'article de Pérez-Jorba sobre Albert-Birot aparegut a *Messidor* (3:1-II-1918:37-39), i el seguiment de *SIC* i *Nord-Sud*; l'article «En papillonnant sur les livres» acollia en francès les ressenyes d'*En passant*, de Joseph Rivière,²⁴⁵ i *L'instant, les noses i el càntic serè*, de Josep M. Lopez-Picó; de les notícies breus sobre l'activitat cultural se'n feia càrrec *Ferran d'Egara* [Canyameres] en una columna que duia per títol «Breugetats», en què saludava l'*Almanac de la Revista*, el naixement d'*El Camí*, elogiava *Soi-Même* i l'exposició «Picasso-Matisse» a les galeries Paul Guillaume de París, celebrada entre el 15 de gener i el 15 de febrer de 1918.

A Catalunya, el llançament de la revista fou ben rebut en diverses publicacions que van destacar que aquesta voluntat d'intercanvi cultural era satisfactòria, però, de totes les salutacions, només Pau M. Turull, director de *Messidor*, la definia com «une revue d'avant-garde» i considerava Pérez-Jorba com «l'âme de cette nouvelle revue» (6, 15-III-1918:90).²⁴⁶ La reacció per part francesa no fou la mateixa. Albert-Birot, en la secció

²⁴⁴ Pérez-Jorba havia ressenyat la mateixa obra en l'article «Retingut, el llagrimaig estètic», *Foment*, Reus, 11-XII-1917. *Han Ryner* era el pseudònim de Jacques Élie Henri AMBROISE NER (Orà, Argèlia 1861 – París 1938). Filòsof i escriptor francès d'origen argelià. De filiació anarquista, fou antimilitarista i pacifista. Durant la Primera Guerra proclamà l'antibel·licisme.

²⁴⁵ Pérez-Jorba ja havia ressenyat aquesta obra a *Messidor* 4, 15-II-1918: 50-52.

²⁴⁶ A més de *Messidor*, també se'n van fer ressò: *El Camí* 4 (IV-1918:16): «és exemplar i entusiasta l'esforç de propaganda que representa aquesta publicació. Deliciós aquell català-francès, gairebé dialecte» i aprofitava

«ETC...» del número 28 de *SIC* (IV-1918:216), manifestava que, tot i compartir l'objectiu d'intercanvi cultural entre les dues cultures, es malfiava de la línia editorial perquè no li feia el pes el mot *éclectique*, ja que considerava que les revistes havien de respirar una identitat i una estètica del present:

Cette nouvelle revue, très sympathique d'aspect, désire, comme l'indique sa première page, aider les deux pays à se mieux connaître. La direction s'empresse de nous promettre qu'elle sera d'un esprit très éclectique, en présence de cette largeur de vue je recule un peu et j'attends. (*SIC* 28, IV-1918:216)

La intuïció del nunista no anava desencaminada. La revista no tenia com a objectiu primordial centrar-se en els nous llenguatges artístics, com advertia en el text de presentació, quan deixava clar que no era una revista de «combat». No es té referència de la campanya de propaganda que Pérez-Jorba havia fet sobre la nova publicació, però de ben segur que aquest primer número no va acomplir les expectatives del seu cercle francès. Quan la publicació surt al carrer, Pérez-Jorba ja havia donat a conèixer la producció d'Albert-Birot (*Messidor* 3,1-II-1918:37-39), des del febrer del 1918 col·laborava a *SIC* i, endemés, *Plançons* convivia amb *SIC* i *Nord-Sud*, dues revistes d'abast transnacional i de referència de les avantguardes. La primavera del 1918, Canyameres va deixar París i es va negar que Pérez-Jorba hi donés continuïtat, com reitera en les seves memòries: «Pérez-Jorba refilant-se el bigoti, sempre arrogant, em va proposar: –Estic disposat a continuar la publicació de la revista, però amb la condició que hi ha de figurar el nom com a director. Vaig contestar, fastiguejat: –No, deixem-la morir» (CANYAMERES, 1996:308).²⁴⁷

Certament, després d'una estada llarga a Barcelona entre el març i el maig del 1918, com testimonia la correspondència intercanviada amb Apollinaire, de retorn a París crea una nova capçalera amb els mateixos objectius que *Plançons*, però amb canvis d'orientació

per lloar la ressenya de Pérez-Jorba sobre el llibre de López-Picó; *La Revista* 63 (1-V-1918:155): «lloable intent que mereix les nostres cordialitats i el nostre ajut propici» i aprofitava l'ocasió d'escombrar cap a casa amb la reproducció d'alguns paràgrafs de l'article de Pérez-Jorba sobre López-Picó; *Vila-Nova* 12 (IV-1918:4) acollí amb bons ulls la iniciativa i va reproduir el sumari.

²⁴⁷ Aquesta versió difereix dels records de Plàcid Vidal: «Ferran Canyameres, a la capital de França, havia fundat una revista literària catalana, *Plançons*, que transferí a Joan Pérez-Jorba, i aquest amic nostre li canvià el títol, designant-la *L'Instant*» (VIDAL, 1934:334).

articulats des d'una altra perspectiva, tot i que dissortadament no es pot aventurar quins camins hauria pres la revista de Canyameres si hagués tingut continuïtat.

10.2. *L'Instant* (1918-1919)

La present aproximació a *L'Instant*²⁴⁸ completa l'únic estudi individual des de la perspectiva de la mediació cultural establert per Solé Castells (2019:59-68) que posa el focus en la «segona etapa». En la historiografia dedicada a l'estudi de les avantguardes i, en concret, al mapa hemerogràfic, *L'Instant* ha estat considerada com una revista publicada en dues etapes. El *Nou Diccionari 62 de la literatura catalana* (2000:358) parla d'eclecticisme, sobretot, en la segona etapa, la qual cosa no seria desencertada si es buida el mot d'una possible connotació pejorativa, és a dir, si entenem per eclecticisme la fugida del dogmatisme en favor d'una harmonització d'estètiques aparentment oposades com poden ser el Modernisme, el Noucentisme i les Avantguardes. Bonet (1995:345) qualifica de «netament avantguardista» l'edició parisenca i «d'híbrida» la barcelonina, afirmacions que per la seva rotunditat no són pas del tot encertades; Molas (1987:334-335; 2005:16) la classifica com una revista «cubo-futurista», una valoració que no hauria agradat als agents francesos que hi participen, si bé el crític considera el futurisme en una clara correspondència amb la influència que el moviment italià va protagonitzar en l'avantguarda francesa, sobretot, en Albert-Birot (LISTA, 1979; 2017:21-22), però el qualificatiu no és el més adient per situar el futurisme i, endemés, el futurisme és un dels moviments absents de la revista. Tant Jordi Marrugat (2020:591) com Pascal Rousseau (1995:40) la inscriuen sota l'òrbita de la revista *SIC* (1916-1919), una visió molt més propera a la línia editorial de la revista francocatalana en la seva primera «etapa».²⁴⁹

²⁴⁸ Sobre les reedicions de la publicació, es disposa d'una edició facsimilar, editada per Letradura dins de la col·lecció «Ready Mades» (1977-1979), edició que no disposa de cap estudi introductori, i de l'edició digital instal·lada al portal ARCA (Arxiu de Revistes Catalanes Antigues) de la Biblioteca de Catalunya.

²⁴⁹ Per a una ampliació sobre la revista, vegeu: Joaquim MOLAS (1987, 2005): «Els moviments d'avantguarda: revistes i manifestos», dins *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Editorial Ariel, vol. 9, 334-335; *Bibliografia i antologia crítica de les avantguardes literàries. Catalunya*, Frankfurt amb Main - Madrid: Vervuert - Iberoamericana, 2005, 16, a cura de Joaquim Molas, amb la col·laboració de Pilar García-Sedas i Tilbert Didac Stegmann. Per a una sistematització cronològica de l'avantguarda catalana, vegeu *Avantguardes a Catalunya 1906-1939*, catàleg de l'exposició celebrada a la Pedrera (Barcelona) el 1992, comissariada per J. CORREDOR-MATHEOS, Daniel GIRALT-MIRACLE i Joaquim

Per abordar la revisió de la revista, s'ha optat per la valoració geogràfica d'acord amb el lloc d'edició, perquè, quan es parla de la primera «etapa», cal tenir present que *L'Instant* (París) és una revista francesa, però, en canvi, *L'Instant* (Barcelona) de la «segona etapa» és una revista catalana. Totes dues van ser editades i publicades en dos contextos geogràfics, històrics i culturals ben diferenciats que incideixen directament en els objectius i continguts, en la tipografia i en els elements artístics, així com en el seu impacte i en el conjunt global del que implica una revista.

10.2.1. Edició parisenca. *Revue franco-catalane d'Art et Littérature*

A finals de març, Pérez-Jorba viatjà a Barcelona, com testimonia la carta adreçada a Guillaume Apollinaire el 24 de març de 1918: «Devant prendre samedi prochain 30 courent un repos pour une durée assez longue en Espagne, je pense que je serai à même de mener à bien mon projet». Es dedueix que Pérez-Jorba encara parlava de *Plançons*, a la qual, dissortadament, ateses les seves relacions conflictives amb Canyameres, no va ser possible donar continuïtat. Uns quants mesos després, el juliol del 1918, veia la llum a París el primer número bilingüe de *L'Instant*, que naixia al servei de dues literatures nacionals en dos espais diferents i en dos contextos històrics singulars: una França que encara patia els estralls de la guerra –l'armistici de Compiègne no es va signar fins l'11 de novembre de 1918– i una Catalunya immersa en una campanya autonomista que lluitava per elevar a les Corts espanyoles el primer Estatut d'Autonomia impulsat per la Mancomunitat de Catalunya, un clima de revoltes socials, una vaga impulsada per diferents col·lectius que també afectava els treballadors de correus i telegrafistes i una pandèmia mal coneguda com *grip espanyola* que colpia tot Europa. En el moment d'iniciar-se la publicació, Pérez-Jorba ja era un dels mediadors de l'avantguarda francesa a Catalunya i fins i tot havia assajat algunes provatures poètiques d'adscripció nunista en

MOLAS; Ricard MAS: «De Barcelona a París en revista. Las revistas entre las dos guerras 1912-1934», dins del catàleg de l'exposició *París-Barcelona 1888-1937*, París - Barcelona: Réunion des Musées Nationaux - Museo Picasso, 279-290; l'estudi específic de Joan M. MIGUET I BATLLORI (1994): «Les revistes d'avantguarda a Catalunya (1917-1936): una aproximació tipològica», dins *Gazeta. Actes de les Primeres Jornades d'Història de la Premsa*, Barcelona, 263-276. Sobre la premsa catalana, vegeu el repertori Joan TORRENT i Rafael TESIS: *Història de la premsa catalana*, Barcelona, 1966, 2 vol. En l'àmbit de la catalanística francesa, vegeu Pascal ROUSSEAU (1995): «Les revues d'art catalanes pendant la première guerre mondiale», *Revue des Revues* 20, París, 1995, 19-42.

llengua catalana i francesa aparegudes a *Plançons*, *Un Enemic del Poble*, *Messidor* i *SIC*, i el seu poemari *Sang en rovell d'ou* (1918) havia sortit de la impremta el mes de maig i es trobava en procés de difusió.

Pérez-Jorba va recollir el guant de la primera publicació i mantingué el subtítol *Revue franco-catalane d'art et littérature* i va triar un nom vàlid per a les dues llengües que respira l'actualisme nunista de *SIC*, que conviurà amb l'edició francesa de la revista francocatalana entre juliol del 1918 i febrer del 1919. A diferència d'algunes publicacions de l'època, no estableix cap llista de col·laboradors ni cap comitè de redacció; de fet, no és una revista col·lectiva. Pérez-Jorba vertebrava tots els continguts, escriu sobre literatura i actualitat artística, recomana articles periodístics importats d'altres mitjans i ressenya llibres que signa amb el seu nom o amb el pseudònim *Litus*,²⁵⁰ que conserva de *Plançons*. Entre juliol del 1918 i febrer del 1919, la revista va editar sis exemplars –vuit números–, dos dels quals eren dobles, el 4-5 (X/XI-1918) i el 7-8 (I/II-1919), tots impresos a París en un format vertical de 24 × 16,5cm; el preu de venda es fixava en 0,25 francs l'exemplar i 5 francs l'abonament anual sense establir cap preu per a l'estranger. Es podia adquirir a tres llibreries parisenques: Chez Rosier, Chez Floury i Chez Stock i al quiosc Chez Cazeylles de Perpinyà. A Barcelona es venia a les Galeries Laietanes, al Kiosc Barcelonés, situat a la rambla de Canaletes, i a tres punts francesos de la ciutat: la Llibreria Francesa, Kiosque Français i Nouvelle Librairie Française Louis Berge de la rambla del Mig.

Es desconeix si la revista va gaudir de finançament oficial, si bé es constata la manca de suport comercial, atesa l'absència de publicitat, ja que només apareix un anunci autoreferencial del poemari *Sang en rovell d'ou* (1918) i alguns títols d'Albert-Birot. Tal vegada la manca de recursos econòmics i tècnics per a la seva impressió, a causa de la crisi del paper que es vivia a Europa arran de la guerra, fan que el disseny segueixi una tipografia molt senzilla, en què el grafisme no hi té cap paper d'identitat, a diferència d'altres publicacions d'avantguarda contemporànies com poden ser les futuristes, “cubistes”, dadaistes, nunistes, ultraistes, o, per exemple, en el cas català, la plasticitat de *Troços* (1916-1918), que compta amb la participació d'artistes i

²⁵⁰ Substantiu neutre llatí, *litus litoris* significa ‘ribera’, i, especialment, la de la mar; és possible que connoti el Mediterrani. No s'ha trobat cap referència literària llatina sobre aquest substantiu que Pérez-Jorba emprà com a pseudònim.

il·lustradors ben «actuals» com E.C. Ricart, Torres-García, Joan Miró, Celso Lagar, Pere Ynglada i Frank Burty, a més de presentar un format i una disposició tipogràfica del tot revolucionària; el mateix es pot destacar d'*Un Enemic del Poble* (1917-1919) o de l'únic número d'*Arc-voltaic* (1918), que conté un dibuix de Miró a la portada i el joc tipogràfic i visual de Torres-García i Rafael Barradas o, posteriorment, *L'Amic de les Arts* (1926-1929), amb reproduccions fotogràfiques de bona qualitat que donen valor a la pintura i el dibuix dels autors referenciats. Visualment, es troba a anys llum de les franceses *SIC* (1916-1919), d'Albert-Birot, i de *Nord-Sud* (1917-1918), de Reverdy, en què la il·lustració té un paper essencial. En el cas de *L'Instant*, possiblement, la participació d'artistes i la reproducció d'obres implicava un increment dels costos de producció que el seu fundador no podia assolir.

Els vuit números no presenten cap estructura tancada, si bé s'observen certes constants: cada número –llevat del primer– conté un estudi central en francès sobre literatura o art català; una narració d'autor català, poemes en versió original i dues seccions fixes: «Les livres» i «Revue et journaux», de caràcter no merament informatiu, sinó amb valoracions reflexives i, a partir del número 6 (XII-1918), incorpora la secció «Les Théâtres». La revista presenta un desequilibri lingüístic que palesa –sense clausurar el bilingüisme, sí la traducció – un clar predomini de la llengua francesa enfront de la catalana, que és molt més residual cosa que a més de refermar el seu tarannà francòfil i francòfon –que arrossega com a modernista i s'aguditza en temps de guerra–, també amaga una estratègia per cridar l'atenció dels lectors francesos i llançar un missatge per captar possibles col·laboradors, adeptes i, consolidar la complicitat de la seva xarxa de relacions franceses en el marc de l'avantguarda. El protagonisme absolut de les setze pàgines de cada número és el discurs textual enfront del visual, cosa que la distancia d'altres publicacions avantguardistes. Tant el nom triat per Pérez-Jorba com la nota editorial del primer número es concreten sobre un ideari que apel·la a la modernitat i a la disposició oberta d'acollir totes les tendències d'art:

Nous souhaitons en effet qu'un lien aussi étroit que durable s'établisse entre la pensée française et la pensée catalane, dont la confrérie ne peut que servir la cause de la civilisation en lui apportant un rejeton moderne. Tous les mouvements d'idées, toutes les tendances d'art seront accueillis dans nos colonnes avec la plus

grande hospitalité. La porte est donc ouverte à tous ceux dont la volonté cherchera à en franchir le seuil pour honorer de leur présence le logis.

D'aquest text, se'n pot extreure que *L'Instant* no era una revista de cenacle ni l'expressió d'un grup preexistent, més aviat era una tribuna «plural» i «moderna» i, en aquest sentit, Pérez-Jorba s'acostaria a un plantejament molt modernista, si s'entén per modernista «l'afecció exclusiva de tot allò que és modern, sense distinció» (MARFANY, 1982:37) i, per tant la revista podia llegir-se com una revista d'actualitat que defugia cap definició que pogués encotillar-la en una estètica concreta. En el paràgraf següent el propòsit sembla més elaborat:

Le moment est venu sur les ailes de l'aéroplane du temps qui nous enjoint de nous rassembler sous l'arbre de la culture occidentale, par où les rayons du soleil nous versent à pleine main des monnaies d'or, dans le repos délectable de l'ombre qui s'étire et qui s'étonne. La sève toujours puissante de cet arbre doit encore féconder les siècles comme l'étalon en plein air féconde la jument. C'est aujourd'hui ou jamais qu'il faut se résoudre à se donner la main. *L'Instant*, dont le titre à lui seul est un symbole, ne demande qu'à se prêter au rapprochement intellectuel entre l'un et l'autre pays. La haute expérience de la France sera sans doute profitable à l'ardeur nouvelle de la Catalogne, de qui la jeunesse aux lèvres rouges regarde déjà l'horizon avec des yeux bleus et sereins. (*LI* 1, VII-1918)

El desig d'arrelament d'aquell plançó inicial traspua en aquesta presentació a través de l'avió avantguardista que anuncia l'arribada d'una nova poesia metaforitzada en l'«arbre» com a símbol de vida i en els «yeux bleus et sereins» del Mediterrani –molt orsià, molt Nou-cents–, és a dir, en dues cultures que gaudeixen del mateix «cordó umbilical», que no és altre que una tradició comuna en el marc d'un nou esperit que viu un procés de reelaboració i que es consolidarà en el reviscolament d'un «rejeton modern». Com a eina de comunicació transterritorial, *L'Instant* donava resposta a la necessitat de reflectir un esperit del present sense oblidar el propòsit de reafirmació nacional dins els dos contextos intel·lectuals on s'emmirallava. La difusió de la creació literària esdevenia el motor d'un posicionament que harmonitzava amb l'*esprit nouveau*

i amb una línia de pensament que entroncava amb els postulats del Noucentisme, no en va Pérez-Jorba apel·larà reiteradament a la «cultura àtica» d'unes arrels identitàries comunes. El sincretisme o, millor dit, les sinergies establertes per Pérez-Jorba entre avantguarda i classicisme noucentista cal entendre-les des de la lectura no rupturista ni de combat que fa de la producció avantguardista que s'inicia amb el «mestratge» d'Albert-Birot (*Messidor* 3:1-II-1918, 37-39) i que es referma en la seva «passejada» amb Apollinaire (*LP*, 24-VII-1918).

La primera entrega s'obre amb l'article «Pour le patrimoine de l'esprit», signat per *Litus* [Pérez-Jorba], amb la voluntat de contextualitzar la revista en una modernitat fríosa d'innovació plantejada des de la dicotomia cultura germànica / cultura llatina, que es resol en la defensa dels valors de la segona basats en el triomf de la «intelligence vers l'idéalisme et l'harmonie», mentre que la primera «s'assoit plutôt sur les forces matérielles et sur des rêves nuageux», una visió que s'inspira en els actius que la guerra havia representat en l'evolució estètica francesa sota les coordenades d'una «prochaine renaissance», com havia proclamat Albert-Birot a *SIC* (5:V-1917, 26), amb un matís: mentre que el fundador del noucentisme elabora la seva estètica sobre la base d'un «Intemps. Ce présent qui qualifie les forces vives du futur, vecteur d'accomplissement individuel et d'émancipation collective» (ROUSSEAU, 1995:40), des de la perspectiva catalana, la traducció del «nou esperit» és el perllongament dels postulats orsians que Pérez-Jorba tradueix en una «esthétique de la permanence» en l'article que dedica a Carner. Amb aquesta declaració, Pérez-Jorba marcava la línia de la revista des d'una excessiva moderació i la conciliació entre dos sistemes literaris, un posicionament que Albert-Birot li qüestionava a l'empara d'un eclecticisme (PRUDON, 2017:30), que podia derivar en el fet que la revista es convertís en un magazine. La tebiesa que es dedueix de Pérez-Jorba neix d'aquella voluntat de voler conciliar un «novoclassicisme» de caire humanista formulat pel Noucentisme català (FONTBONA, 1975:87-88) i per l'avantguarda francesa a partir de la guerra molt proper a Max Jacob i Apollinaire:

Les générations futures seront sans doute étonnées d'une époque comme la nôtre où force nous est de défendre le patrimoine de la pensée et de la beauté contre des attaques relevant d'une barbarie organisée. Personne d'entre nous n'ignore

qu'il en est ainsi depuis bientôt quatre ans. [...] Cette guerre, qui marque pour ainsi dire une nouvelle étape de l'humanité ne doit pas semer le découragement dans les esprits. [...] Nous en sommes venus à croire qu'il faut, sans rompre tout à fait le cordon ombilical de la tradition, poser les fondements d'un monde nouveau qui puisse en quelque sorte contenir les semences merveilleuses du monde antique. (LI 1, VII-1918)

Pérez-Jorba reflecteix com mai, en la configuració de la revista, una dualitat complexa, perquè Albert-Birot pogués entendre que aquell «eclecticisme» s'havia de comprendre en el marc d'un context històric i literari concret molt allunyat fins i tot de les mateixes lluites internes que poguessin emergir dins l'espai avantguardista europeu.

La literatura catalana en el marc de la modernitat es trobava en fase de reelaboració d'un canó que tenia com a base els preceptes noucentistes, ordre i harmonia enfront de la ruptura i revolució, que incidiren directament en la mateixa formulació de les avantguardes catalanes i en la recepció crítica de les europees. I, a més a més, aquest pòsit noucentista es projecta en la cultura catalana en el marc de «l'estructuration de l'idéologie catalaniste alors en phase de construction» (PRUDON, 2017:37), en què la cultura esdevingué una mena de catalitzador. Cal, però, considerar la conformació de les mateixes avantguardes catalanes i preguntar-se per què Junoy, Folguera i J.V. Foix no hi col·laboren; la resposta o les raons podrien ser diverses: *L'Instant*, tot i la voluntat del seu fundador, respirava un excés de nuniisme, massa vitalisme i massa «eclecticisme», i, en el cas dels dos últims escriptors esmentats, una obediència francesa no justificada que anava indefectiblement en detriment de la llengua catalana.

L'Instant és una antena adreçada a la projecció d'uns autors francesos concrets que procedeixen de l'entorn de Reverdy i, sobretot, d'Albert-Birot, i, en aquest sentit, la revista es nodreix de *SIC*, de *Nord-Sud* i fa d'altaveu d'una mateixa producció literària, però la publicació francocatalana no va obrir ni va liderar el debat del fenomen avantguardista en cap dels dos camps culturals en què va actuar.

Pérez-Jorba no escatimà esforços a l'hora de sol·licitar la col·laboració dels seus

interlocutors francesos, com es desprèn dels intercanvis epistolars. Com a antena «avantguardista», a les planes de la revista es recullen poemes publicats en llengua original de Guillaume Apollinaire («Photographie»), Louis Aragon («Cours de danse», «Vie de Jean-Baptiste A»), Pierre Albert-Birot («777», «Poème au Mort», «Girouette» i «Poème»), Blaise Cendrars («Guillaume Apollinaire»), Ferdinand Demeure («Route»), Georges Gabory («Avant le jour», «Piste»), Raimon Rajky [*Radiguet*] («Aiguille des secondes»), Philippe Soupault («Horizon») i Pierre Reverdy («Descente», «L'homme et la nuit», «Devant soi»). La secció «Les livres» va acollir les ressenyes de *Calligrammes*, d'Apollinaire; *Profond aujourd'hui* i *Le Panama ou les aventures de mes sept oncles*, de Blaise Cendrars; *Les ardoises du toit* i *Les jockeys camouflés et période hors texte* de Pierre Reverdy.

Un dels números més significatius de *L'Instant* és el 6 (XII-1918), un homenatge a la memòria de Guillaume Apollinaire, mort a París el 9 de novembre de 1918, fet que provocà un gran ressò mediàtic. El mateix Pérez-Jorba havia escrit la crònica del funeral a *La Publicidad* (27-XI-1918). L'exemplar s'obre amb l'editorial «Notre grand poète», en què l'ús del pronom possessiu i la manca de signatura –possiblement escrit per Pérez-Jorba– revelen un sentiment de pertinença col·lectiva condensat gairebé des d'una intertextualitat literaturitzada que ens remet a títols de llibres, objectes, cromatisme i imatges que fan referència a la seva poètica. En aquesta lloança es posa l'accent en el paper d'autoritat que Apollinaire va representar en el camp literari i en el pictòric com a sintetitzador del cubisme:

Français et cosmopolite, il le fut avec grâce. Esthéticien d'avant-garde. Prosateur admirablement sobre, mais qui savait à l'envi distiller –l'alcool littéraire. Poète à l'émotion rose comme le bouton de rose, au verbe robuste et à la fois éthéré. Créateur de rythmes nouveaux. Divinateur de peintres inconnus et méconnus. Praticien du rire le plus pur et de la joie la plus vermeille, où notre cœur s'accroche aux heures du bitume mélancolique. Joaillier qui sut avec un art incomparable extraire les si rares joyeux érotiques pour en parer le bleu du ciel. (*LI* 6, XII-1918:1)

Al record del poeta mort només s'hi sumen escriptors francesos amb els poemes següents: «Guillaume Apollinaire» (p), de Blaise Cendrars; «En l'honneur de Guillaume Apollinaire», de Louis de Gonzague-Frick; «Poème au Mort», de Pierre Albert-Birot; «Cours de danse», de Louis Aragon, i el cal·ligrama «Victoire × Gloire. Guerre», de *Litus* [Pérez-Jorba]. La intenció inicial de Pérez-Jorba era editar un número monogràfic, però alguns autors francesos convidats a participar-hi van declinar la invitació; aquest fou el cas de Reverdy, que s'havia compromès amb la revista d'Abert-Birot:

Je veux bien de tout mon cœur collaborer à un hommage à Apollinaire. J'ai déjà envoyé un poème à *Sic*. Mais pour un article qui est, je crois, ce que vous attendez de moi, j'hésite fort. Vous devriez plutôt demander à Jacob tout indiqué par son âge, sa place, sa vieille amitié pour Apollinaire. Je ne peux même pas m'engager pour quelques lignes qui viendraient peut-être trop mal. (Pierre Reverdy, carta del 28-XI-1918)

En una segona carta que no porta data –s'aventura que fou escrita uns quants dies després–, l'escriptor es referma en la seva posició: «Je me demande ce que ma réponse peut avoir de si cruel. Je vous ai simplement dit que je renonçais à écrire un article de circonstance». Si bé no es té constància que Pérez-Jorba contactés amb Jacob, el cert és que tant Reverdy com Jacob van participar en el número triple de *SIC* «composé en mémoire de Guillaume Apollinaire» (37, 38, 39, I-1919) amb dos poemes que porten el mateix títol: «A la mémoire de Guillaume Apollinaire».²⁵¹ Un altre dels autors contactats per Pérez-Jorba fou Philippe Soupault, que en un primer moment va acceptar la invitació. «C'est avec bonheur que je vous enverrais quelques lignes à la mémoire de Guillaume Apollinaire dont la mort et la vie m'ont tant ému. Vous pouvez donc compter sur moi», li diu en carta del 21 de novembre de 1918. Uns quants dies després va declinar la seva participació:

Quelques-uns de mes amis et moi avons décidé de réunir en un volume les

²⁵¹ En aquest número monogràfic, que inclou tot un reguitzell d'autors francesos, també hi van participar Pérez-Jorba («Arme sous le bras»), J. M. Junoy («Guillaume Apollinaire») i J.V. Foix («De tant brunyir el cel»), aquestes dos últims en versió original i traducció francesa de Joan Pérez-Jorba.

poèmes et les articles que nous avons consacré à notre cher Guillaume Apollinaire. Je m'excuse donc de ne rien vous envoyer, ne voulant pas manquer à ma promesse. Je suis persuadé d'ailleurs que vous comprendrez très bien le motif qui me pousse à ne rien vous donner. Acceptez mes excuses et recevez mes amitiés. (Philippe Soupault, carta del 25-XI-1918)²⁵²

Com gairebé totes les revistes de l'època, *L'Instant* parisenc gaudeix de la secció «Revue et journaux», en què sovintegen la reproducció de notícies o notes breus per tal d'esperonar la lectura d'articles de diaris francesos no exclusivament restringits a l'esfera avantguardista, com *L'Information*, *Le Temps* o el *Mercure de France*; propers a l'avantguarda es promouen els articles d'Apollinaire a *L'Europe Nouvelle* i a *Les Arts a Paris*; la revista *Les 3 Roses*, on col·laboren Max Jacob i Reverdy, entre altres, i, d'obediència estrictament avantguardista, es destaca *Nord-Sud* (1917-1918), *Noi* (1917-1925), *Dada* (1917-1921) i, especialment, *SIC* (1916-1918):

Cette revue devient de plus en plus intrépide dans sa course vers l'avenir des belles-lettres. Elle nous apporte un renouveau de vie, de la joie et de pur amour de l'art. Cela n'a pas de prix pour ceux qui souffrent de l'éternel radotage littéraire. A noter un «Poème-paysage» et «Une chronique distinguée» d'Albert-Birot, avec des vers de Soupault et de Gabory et avec une étincelante critique de Louis Aragon. (*L'Instant* 2, VIII-1918)

Un dels elements més destacables de *L'Instant* és la consolidació de Pérez-Jorba com a mediador de dos ordres culturals dominants en l'espai de la modernitat –tots els seus textos són en francès–, amb l'objectiu d'integrar la producció catalana en el conjunt cultural europeu i de legitimar un cànon, malgrat les distàncies entre un model i l'altre, cosa que també va practicar Eugeni d'Ors que va assolir l'estètica avantguardista «des de l'exterior del noucentisme» (MARRUGAT: 2020:613-616).

A partir del concepte «Noucentisme territorial» (MURGADES, 2002:25-45), es podria fer una extensió cap a allò que podem classificar com a «Noucentisme transterritorial», si bé

²⁵² És possible que l'escriptor francès fes referència a la revista *Littérature* (1919-1924), fundada juntament amb André Breton i Louis Aragon.

cal matisar que, en el cas d'una revista com *L'Instant*, l'objectiu no és la seva implantació com a doctrina, sinó crear sinergies. Pérez-Jorba, com Junoy, no utilitza mai la paraula *Noucentisme*, si bé allò que ell considera la producció catalana «sota el prisma de l'aticisme» al·ludeix, indubtablement, a una producció en l'òrbita del classicisme, un dels principis constitutius del moviment català assolits per Junoy i Folguera. Els textos centrats en la cultura catalana es vertebren a partir de quatre estudis en llengua francesa adreçats a un públic lector que desconeix la cultura catalana. Pérez-Jorba adopta un to didàctic i entenedor sense perdre, però, el discurs culte adaptat als primers receptors de la revista que de bon antuvi pertanyen al seu cercle intel·lectual. Endemés, la seva competència lingüística en la llengua receptora reforça el seu posicionament intel·lectual en el mercat francòfon, amb una clara intenció propagandística d'expansió cultural en què s'expliquen uns orígens compartits en el marc d'ideal neoclàssic que coincideix amb una línia d'actuació comuna: Josep M. Sert (2:VIII-1918), Josep Carner (3: IX-1918), Eugeni d'Ors (6:XII-1918) i un quart dedicat a Alfons Maseras (7-8: I/II-1919), amb una lectura modelada pel crític.

El segon número de *L'Instant* (VIII-1918, 3-5) ens ofereix una xerrada amb el pintor i muralista Josep M. Sert (CEOLA, 2012; FONTBONA, Francesc MIRALLES, 1985:139),²⁵³ molt vinculat a l'alta societat parisenca durant les llargues temporades que sojornà a París i que durant la Primera Guerra Mundial va intervenir en la coordinació entre l'exèrcit francès i els industrials catalans que subministraven materials als aliats, tasca que li valgué la Legió d'Honor. Pérez-Jorba ens ofereix una entrevista que té lloc al taller de l'artista:

«Nous avons eu l'heur de le rencontrer l'autre jour en plein travail dans son vaste atelier de la rue Barbet de Jouy. Le calme, le silence, la douceur régnaient en maîtres dans ce quartier éloigné du vacarme de la ville» es contraposen a «les tramways, les automobiles, les voitures de quatre saisons en étaient exilés. O privilège!».

²⁵³ *Ulrico Brendel* [Pérez-Jorba] havia comentat «El casamiento de Psiquis», fragment d'un mural decoratiu que l'artista estava pintant per a un hotel de París, exposat a l'edició de la *Société National, Mundial Magazine* (13: VI-1912, 131).

El taller de Sert estava situat al barri des Invalides, un entorn caracteritzat per la seva monumentalitat i el seu neoclassicisme, allunyat de la ciutat futurista. La crònica d'aquesta visita s'inicia amb l'afirmació següent: «La Catalogne aux montagnes couleur de pensée peut à bon droit s'enorgueillir de trois artistes: J.M. Sert, le peintre décorateur, J. Clarà, le sculpteur, et L. Jou, le xylographe», els dos últims vinculats al classicisme mediterrani.²⁵⁴ Segons *Litus* [Pérez-Jorba]: «La peinture nourrie de Sert est essentiellement, profondément catalane, dans son élévation de pensée et dans son équilibre classique». A continuació descriu les impressions que li generen els treballs de l'artista, sobretot, pels tons monocroms, l'ordre i l'harmonia. Aquesta crònica va cridar l'atenció de Guillaume Apollinaire, que, en una carta a Picasso, datada el 22 d'agost de 1918, li confessava: «J'ai lu dans *L'Instant*, revue franco-catalane une interview de Sert qui n'est pas mal; il préconise comme style traditionnel pour les artistes catalans le style jésuite c'est-à-dire Barroque. C'est une idée» (CAIZARGUES, SECKEL, 1992:179-180). En la xerrada amb Pérez-Jorba, Sert havia emès una queixa sobre el poc valor que, segons ell, els nous llenguatges donaven als artistes d'edat avançada:

De nombreux exemples nous sont fournis par de grands artistes qui se sont montrés très audacieux vers la fin de leur carrière, en pleine vieillesse, Ruben, Giorgione et tant d'autres. En général, la personnalité vraie d'un artiste ne se fait jour qu'à l'âge mur ou qu'à un âge avancé. En art il n'y a d'ailleurs que le talent qui compte et non les années. (*L'Instant* 2:VIII-1918,5)

Apollinaire va matisar el judici del muralista català sobre el concepte «jeunes», que ell associava a la capacitat d'innovació i renovellament i no a un fet generacional, segons les paraules de Sert i, uns quants dies després de la carta esmentada a Picasso, va publicar a *L'Europe Nouvelle* (30: 14-IX-1918, 1732) una lloança de *L'Instant* i ho va aprofitar per puntualitzar el judici de Sert aparegut a *L'Instant*:

C'est tout à fait notre avis et il est juste d'ajouter que lorsqu'on parle de

²⁵⁴ Pérez-Jorba havia parlat sobre la seva escultura posant en valor el classicisme: «El pensament es fa art per via d'una reflexiva inspiració. S'endinsa, endevina sense enfollonir-se i arriba a un estat de gràcia artística com el que aconseguen els grecs casi sempre en la noblesa del seu pensament en lo diví del seu sentir», *El Poble Català*, 15-VI-1913. Lluís Jou il·lustrarà la portada del seu tercer poemari *Turmell i el boc en flames* (1921), amb una xilografia d'inspiració clàssica.

«jeunes» c'est de l'art qu'il s'agit, un art nouveau et Vigoureux et non pas de l'âge des artistes don til ne saurait être question. Cézanne, Rodin ont toujours été des jeunes et Renoir est un jeune.²⁵⁵

El segon estudi adreçat a la difusió de la producció catalana va ser «Un grand poète catalan: Josep Carner» (3:IX-1918, 3-11),²⁵⁶ nou planes que consoliden Pérez-Jorba com el primer introductor a França de l'obra carneriana. El text ens ofereix un recorregut per la trajectòria literària del poeta, que, segons Pérez-Jorba «est un poète ayant pour la Catalogne la même importance que La Fontaine²⁵⁷ pour la France», un dels autors reivindicats per Apollinaire quan justifica el paper de la tradició francesa: «Somos nuevos y gustamos con ahínco de lo viejo, pero los viejos nos combaten porque somos nuevos. No pueden, por ejemplo, comprender nuestro acentuado amor por La Fontaine» (*La Publicidad*, 24-VII-1918). Carner és vist en la centralitat poètica del nou classicisme dins de la modernitat. Els mèrits que atribueix al poeta són l'enaltiment i el domini la llengua catalana, d'aquí l'equiparació amb La Fontaine, un dels grans escriptors més admirats pel domini de la llengua, dels jocs de paraules, l'ús de la imatge, la visió de la natura i la capacitat del poeta per «établir une certaine alliance entre l'ironie et l'émotion» en un itinerari per l'obra carneriana que s'inicia amb *Els fruits saborosos* (1906) i deixa pas a *El primer llibre de sonets*, *Segon llibre de sonets*, *Verger de les galanies* (1911), *Les Monjoies* (1912), *Auques i ventalls* (1914), *La paraula en el vent* (1914) i que conclou amb la consolidació del classicisme mediterrani i, l'apropament al post-simbolisme.

²⁵⁵ Guillaume APOLLINAIRE: «Échos sur les lettres et les arts». Cito a partir d'*Œuvres en prose complètes*, vol. II, París: Éditions Gallimard, 1991, 1474. Notices, notes et variantes par Pierre Caizergues et Michel Décaudin.

²⁵⁶ L'estudi descriptiu i analític més complet de l'obra del primer Carner publicat a França apareix al prestigiós *Mercure de France* (1-IX-1921:546-546), quan el poeta ja té deu llibres publicats. Elaborat per Camille Pitollat, l'hispanista retreu als crítics catalans que no s'hagin interessat prou per les influències rebudes pel poeta. Alfons Maseras, a *Les Nouvelles Littéraires* (15-XI-1924), en resposta a l'enquesta «L'influence littéraire de la France à l'étranger», reconeixia: «Tous les poètes actuels sont plus ou moins les disciples des Parnassiens et des Symbolistes français depuis Joseph Carner, le maître incontestable». El catalanòfil i traductor Albert Schneeberger, que s'ocupà de manera més profitosa de la difusió de la literatura catalana a França, tampoc no posà en dubte, a *Comoedia* (9-X-1925), la supremacia de Carner, el més cèlebre dels poetes catalans vius.

²⁵⁷ Josep Carner va traduir per a la «Biblioteca Literària» (1918-1921), adreçada als lectors de *La Veu de Catalunya*, una sèrie de clàssics antics i moderns. El 1921 va sortir publicat *La Fontaine. Faules*, Barcelona: Editorial Catalana, [1921] [reed. Jaume Subirana (ed.) (1995): *Jean de la Fontaine, Faules. Traducció de Josep Carner*. Pròleg de Carles Ribà. Barcelona: Destino].

L'Attique se fiance définitivement à la Catalogne. Carner, qui se trouve placé bien au-dessus des fantasmagories de Gabriel d'Annunzio, est le VÉRITABLE POÈTE MEDITERRANÉN. L'hellénisme est plus aigu, moins diaphane et moins ailé.²⁵⁸

A la sisena entrega (XII-1918, 6-12), es presenta un estudi sobre la ideologia orsiana i reconeix que: «il est aussi le plus merveilleusement doué parmi ses compatriotes. La pensée catalane atteint chez lui son plus large rayon d'action» (*id.*, 6). Pérez-Jorba deixa constància de la significació d'Ors com el catalitzador cultural que va donar veu a les aspiracions de tota una generació que maldà per tirar endavant un projecte civicocultural sota l'ideal del classicisme mediterrani; l'article s'adreça a la lectura d'Ors com a filòsof – no pas com a literat – i quines han estat les seves propostes perquè Catalunya emprengui el camí com a nació:

Sa philosophie, où l'intellectualisme puise sa vigueur dans la biologie, cherche à concilier la nature humaine avec l'empire de l'intelligence sous un ciel où la liberté est faite d'harmonie. C'est encore un méditerranéen. C'est dans la Méditerranée que la Catalogne contemple son passé de grandeur et qu'elle aspire à un avenir de libération. (*Id.*, 6)

En aquest cas, més que oferir un recorregut diacrònic de caire historicista, el que fa és una síntesi dels preceptes que identifiquen la filosofia orsiana: la doctrina biològica del seny i de la raça; el concepte de llibertat indestruïble del sentit religiós, l'ordre i l'harmonia i el paper de la ciència. Observa que la seva obra defuig dels «vastes

²⁵⁸ A propòsit d'aquest article, Josep M. Junoy va publicar l'observació següent: «Benemérito e incansable el piloto de la revista franco-catalana *L'Instant*. Correspondiente a septiembre último, el propio J. Pérez Jorba inserta, en su publicación, un estudio agudo y profundo a propósito de la obra de Josep Carner. Casi todo conformes, traduciendo, entresacamos: “Me complazco en escribirlo con grandes letras, Carner, que está por encima de las fantasmagorías de Gabriel d'Annunzio, es pues, el VERDADERO POETA MEDITERRÁNEO...”. Casi conformes, repetimos. Pero J. Pérez-Jorba debiera haber hecho preceder, por lo menos, del adjetivo “bellas” lo que él llama, no sin razón, “fantasmagorías” de Gabriel D'Annunzio» (*La Publicidad*, 1-X-1918).

monuments littéraires» i de la construcció de tractats filosòfics i per això la considera una obra de «concision». Aquest text fou la base de l'estudi *Eugeni d'Ors: le philosophe et l'artiste*, publicat a París l'any 1920 pel catalanòfil A. Schnneeberger, i, sobretot, de l'apropament entre Xènius i Pérez-Jorba, que, arran de la defenestració d'Ors, adreçarà una carta pública a *El Día Gráfico*, en què denuncia la pèrdua d'un pensador de l'àmbit cultural català.²⁵⁹

Un altre element d'adscripció clàssica és el compromís amb les polítiques pràctiques adreçades a la normalització i a la normativitat de la llengua catalana com a motor del renaixement cultural. Així ho constaten les dues notes dedicades a exaltar l'obra de Pompeu Fabra, en què es reconeix la tasca de l'Institut d'Estudis Catalans i de la Mancomunitat de Catalunya: «Le si regretté Prat de la Riba, le philosophe Eugeni d'Ors et le philologue Pompeu Fabra en ont été les principaux artisans». Segons *L'Instant* (3: IX-1918): «Pompeu Fabra doué du plus haut esprit scientifique et d'un goût littéraire très sur, est venu mettre de l'ordre grammatical dans la prose catalane. Fabra est devenu par là un soutien technique de la culture de son pays». Altres noms lligats al classicisme provenen del grup d'*El Camí*, com Manuel Giral d'Arquer, Josep A. Font i Casas, Marià Manent o Joan Capdevila i Rovira («La Mortalla»), el qual hi col·labora amb una crònica sobre Trinitat Catasús: «est le plus classique parmi nos poètes méditerranéens». També apareixen ressenyats per Pérez-Jorba *El cant dispers* de Joan Arús (1:VII-1918); *La Veu del matí*, del mateix Capdevila (2:VIII-1918); *Les absències paternals*, de Josep Maria López-Picó (6:XII-1918), i *Exili*, de Ferran Soldevila (7-8:I/II-1919).

Com s'ha constatat, Pérez-Jorba no va mantenir una relació estreta amb els avantguardistes catalans, i, en aquest sentit, les aportacions a la revista són molt restringides: «Passeig», de Joan Salvat-Papasseit –que compartirà plana amb «L'Home

²⁵⁹ J. Pérez-Jorba: «Pels diaris que m'arriben de Barcelona m'he enterat de l'iniquitat de què sou víctima. Me'n faig creus. No hi ha, en efecte, pitjor iniquitat que ensenyar-se contra un home per rahó del flamoreig del seu pensament. Vós sabeu que el pensament, en si, és tot un món. Però en vós s'ha volgut atacar alguna cosa més: la filosofia de la intel·ligència, l'única dreturera guia que el pensament té per arribar a la coneixença de la veritat. La intel·ligència és, positivament, per a l'home, un atribut de divinització. Ja haureu comprès que estic del tot amb vós i que m'honoro en prendre la vostra defensa». «Carta oberta. "Unas nobles palabras sobre el caso d'Ors"», *El Día Gráfico*, Barcelona, 10-IV-1920.

et la nuit», de Reverdy—; «Joc de Bitlles», de Claudi Carbonell, i «Passeig», de Rafel Tobella. Cal notar l'absència d'aportacions directes de Josep M. Junoy, Joaquim Folguera i J.V. Foix, si bé a la secció «Les livres» del número de l'abril de 1918, Pérez-Jorba s'ocuparà del poema «Guynemer» (*Poemes i cal·ligrames*, 1918) de Junoy, «le guetteur des temps nouveaux», i d'una crònica d'*El poema espars* (1917), de Folguera, el qual assenyala com a exemple de «la beauté catalane, mêlée à des réminiscences grecques»; al número 4-5 (X/XI-1918) es reconeix el potencial creatiu de J.V. Foix a *Gertrudis*, que Pérez-Jorba recupera del darrer número de *Troços* (5: IV-1918), una filigrana d'imatges al servei del mateix Pérez-Jorba, en què les imatges són enteses com un element de «creació» pura, molt proper a Reverdy en aquest sentit:

De la vraie beauté neuve: emmi [*sic*] [enemi] des épingles à la tête noire tenant la chevelure embroussaillée de l'imagination luit le conte *Gertrudi* de J.V. Foix prosateur dont l'allure originale fait un tantinet fringant, un tantinet têtue, ressortir son front de jeune parmi les écrivains nouveaux de Barcelone.

En el darrer número editat a París, es recull l'obra d'Alfons Maseras, que també era col·laborador de *L'Instant*. Tot i no ser una primera figura del Noucentisme des de l'any 1918, l'escriptor treballava en l'assimilació que molts autors provinents del Modernisme havien fet del simbolisme i del context poètic marcat pel classicisme primer d'arrels parnassianes i, posteriorment, noucentistes (CORRETGER, 1997:150). L'estudi «Le roman moderne en Catalogne» (*L'Instant* 7-8: I/II-1919) és una aposta de propaganda per enaltir i promoure la producció d'un company de joventut i maduresa. El crític reprèn les mateixes idees sobre la novel·la històrica que havia expressat en la ressenya sobre *De la Catalunya Romana*²⁶⁰ tres anys abans i constata que la novel·la no era el gènere més preuat del cànon noucentista, el qual havia fet una clara aposta per la poesia: «Bien que le roman

²⁶⁰ Pérez-Jorba recull els diversos comentaris que ja havia dedicat a l'obra de l'escriptor: «De la Catalunya Romana», *Renaixement* 225:25-III-1915,161-162; article incorporat a Cristófor de Domènec (1922): El novel·lista català Alfons Maseras, Barcelona: Tallers Gràfics de Josep Camps, 40-41. Pérez-Jorba fou un dels impulsors per situar l'obra literària de Maseras en la crida: «UN NOU LLIBRE DE'N MASERAS.— Signada pels senyors Josep M. López-Picó, Joan Pérez-Jorba, Pere B. Tarragó i pel nostre director D. Paul M. Turull, s'ha publicat una circular invitant els amics del poeta Alfons Maseras a contribuir a l'edició de son llibre *Églogues*, que li és ofert amb motiu de les seves noces. L'obra serà curosament impresa, en edició de bibliòfil, per la casa Oliva de Vilanova. — Casanoves, 169, Telèfon G. 869, on se reben les inscripcions», *Messidor* 8,V-1918,122.

ne soit pas à proprement parler le genre littéraire qui ait été de nos jours le plus cultivé en Catalogne». Com en el cas de Carner, Pérez-Jorba opta per oferir un recorregut per la trajectòria literària de l'autor, que inclou la poesia decadentista i parnassiana, les primeres novel·les i narracions fins a arribar a *Ildaribal*, novel·la de gènere històric que connecta amb «l'époque de la Catalogne romaine, à Tarraco, capital de l'Hispania Citerior», és a dir, amb les arrels d'una civilització inherent al pòsit historicocultural català i es referma amb la valoració següent: «Maseras est le premier romancier catalan d'aujourd'hui», amb la clara intencionalitat de vindicació d'un gènere relegat. Sobre la poesia destaca *Èglogues* (1918) i creu que Maseras «com D'Annunzio, il transforme tout en beauté»; significativament, del conjunt del poemari aconsella, sobretot, la lectura d'«Egea i la Venus Petrea».

Per la seva part, Maseras col·labora a la revista amb tres textos reflexius sobre literatura i art: «Motius», «L'esperit creador» i «Fórmules i forma». La inclusió de la nadala «Bon any!» d'Emili Guanyabens, datada el 21 de desembre de 1918, amb la dedicatòria «A mon car amic J. Pérez-Jorba», no té la intencionalitat de projectar un exemple de poesia modernista, és més aviat un gest de gratitud i de fidelitat cap a l'amic a qui havia prologat l'antologia *Trasplantades* (1910), la primera compilació de poesia francesa contemporània traduïda al català. En aquesta nadala, el poeta celebra la fi de la guerra: «Reneix el món, aquest Nadal feliç / l'any que s'acosta és any de renaixença!».

La col·lecció parisenca es tanca, possiblement, per la manca de recursos econòmics i falta de temps, segons confessarà per carta a Millàs-Raurell, el seu interlocutor a Barcelona: «I jo tenia de fer-m'ho tot a *L'Instant*, jo, damunt enutjoses, nombroses i absorbents ocupacions» (JPJ, carta del 7-VII-1919). La correspondència amb Albert-Birot dona notícia d'una estada a Barcelona, segurament, per gestionar la viabilitat de la revista; de retorn a París, li confirma que les gestions han estat positives:

On m'a trouvé un éditeur pour L'Instant qui paraîtra désormais à Barcelone. Le 1^{er} numéro de la 2^{nde} série au 1^{er}. Juin. Pouvez-vous m'envoyer un poème? [...] La revue sera, paraît-il très amélioré: 2 num. par mois. Je ne prendrai que la partie française d'une façon active, le reste a l'avenant. (JPJ, carta del 19-V-1919)

La perspectiva de Pérez-Jorba no es va complir. L'edició barcelonina va patir un retard de gairebé sis mesos i un canvi substancial. Pérez-Jorba expressava els seus dubtes sobre l'edició de la revista en carta adreçada a Millàs-Raurell, ja que el darrer número parisenc havia deixat de publicar-se el mes de febrer i el maig no es veia el resultat del seu trasllat a Barcelona:

Si jo hagués previst el canvi que està sofrint L'Instant, en la resurrecció del qual ara tota fe he perdut, no hauria seguit acopiant originals i tingut a punt una llarga i substanciosa bibliografia. També hauria estès la part de col·laboració francesa. Però això s'anirà arreglant de xic en xic i els números successius se'n beneficiaran. Hi confio. (JPJ, carta del 27-V-1919)

No obstant això, no va defallir en l'intent i en carta del 7 de juliol de 1919, que adreça a Millàs-Raurell, li envià les línies d'actuació que caldria encetar per fer realitat el projecte d'editar una revista com el *Mercure de France*: 1) perspectives; 2) redacció; 3) il·lustracions; 4) la creació d'una secció nova abocada a la difusió de la filosofia; 4) col·laboradors; 5) subscripcions; 6) edició de números extraordinaris; 7) corresponents. Tots aquests ítems foren il·lusoris, ja que l'edició barcelonina no gaudia de recursos econòmics, la distribució a França fou gairebé nul·la i la recerca de col·laboradors, segons Pérez-Jorba, era força difícil i gairebé utòpica, sense deixar de banda la qüestió crematística:

No és cosa fàcil de trobar un jove poeta que vulga bonament encarregar-se de les nòtules. No solen haver-n'hi que, per això, tinguin l'esperit de continuïtat. Per a *L'Instant* és precís comptar amb una col·laboració permanent, si es vol fer prosperar una secció així. Sense l'esquer d'una retribució, no veig gaire possible que un jove de vàlua vulgui fer un treball que implica, en el fons, el metier de cronista. Res se té aquí, entre el jovent literari, en més menyspreu que el periodisme. Tractant-se d'una publicació com la nostra que no pot, de moment, tenir èxit financer, no cal parlar de remuneració. Per experiència sé que és difícil, sinó impossible, trobar col·laboradors per sostenir els cos de la revista: llibres, exposicions, teatres, revistes. La personalitat d'una publicació nia en aquestes

seccions, en les que es resum el seu esperit.

No m'he, però, detingut davant de les dificultats de realització i he aconseguit comptar amb el poeta A. Schneeberger per a la segona època de *L'Instant*, si bé sols s'encarregarà de fer, *gratis et amore*, la secció de belles arts. Prepara notes sobre les últimes exposicions i me les entregarà aviat, m'ha promès. (JPJ, carta del 7-VII-1919)

10.2.2. Edició barcelonina. «Molt Noucents!»

El 15 d'agost de 1919 va veure la llum la nova edició de la revista. Les diferències amb l'edició parisenca eren substancials, tant pel que fa a les característiques tècniques com a la llista de col·laboradors i als continguts. Es creà una redacció bicèfala, una a París encapçalada per Pérez-Jorba –que deixa de ser director– i una a Barcelona a càrrec de Josep M. Millàs-Raurell, funcionari de la Mancomunitat de Catalunya i company de viatge de Carles Riba; la seva incorporació com a cap de redacció és absolutament orientativa dels camins que transitarà la revista. La correspondència unidireccional conservada de Pérez-Jorba a Josep Maria Millàs-Raurell obre el camí per a l'estudi d'aquest nou *L'Instant* que es planteja el diàleg entre literatura i pintura, però els continguts «avantguardistes» esdevindran més residuals, tot i que la revista es presentés com un «intent de tradició i de novetat» (MARRUGAT, 2020:610-611). La resta de signatures associades a la redacció són, majoritàriament, d'escriptors d'*El Camí* (1918) com Marià Manent, Joan Capdevila i Rovira, Rafael Tobella i Josep A. Font i Casas, i alguns membres de l'entorn d'*Un Enemic del Poble* com el mateix Salvat-Papasseit, Ramon de Curell i Josep Llorens Artigas, crític d'art a *La Veu de Catalunya* i *Vell i Nou*. La seu s'estableix a la llibreria de les Galeries Laietanes, regentada per Joan Salvat-Papasseit, al número 613 de la Gran Via, i s'imprimeix a Barcelona als tallers de Joaquim Horta,²⁶¹ un dels impressors de més prestigi en les files noucentistes. La periodicitat passa de mensual a quinzenal; s'abandona el bilingüisme, només es respecta el francès en les aportacions d'autors estrangers; el preu s'estableix en 10 pessetes per als «països llatins», 15 pessetes per a «altres països» i 0,50 pessetes el número solt; es manté la capçalera amb una altra

²⁶¹ Joaquim Horta i Boadella (Barcelona 1878 - 1956). Entre el seu catàleg de treballs cal destacar l'*Almanach dels Noucentistes* (1911).

tipografia; desapareix el subtítol *Revue franco-catalane d'Art et Littérature* i no es conserva la numeració consecutiva, sinó que s'inicia amb el número 1 –recordem que l'edició francesa es tanca amb el número 8 corresponent a gener i febrer del 1919–, tot i que es conserva l'any (II), el format i les setze planes. S'hi incorpora força publicitat autoreferencial d'obres dels seus col·laboradors i anuncis comercials relacionats amb el món de llibre com Llibreria General dels Salvat-Papasseit o la impremta de Joaquim Horta; passa a ser una publicació il·lustrada que inclou la reproducció d'obres artístiques. L'edició barcelonina, que només va arribar a publicar cinc números, del 15 d'agost a l'octubre del 1919, des del número 2 es va veure afectada per la censura governativa relativa a la llibertat de premsa. Per impulsar-la, es va encarregar a Joan Miró –membre dels Courbet– un cartell anunciador amb l'eslògan «Aviat *L'Instant*. Revista Quinzenal. París-Barcelona». El cartell no va arribar a imprimir-se, com testimonia la correspondència de Miró amb Enric C. Ricart i Millàs-Raurell (QUINEY URBIETA, 2019:69-71; MINGUET, 2000:53).



**Figura 7. Projecte de cartell, de Joan Miró. Oli sobre cartró, 107 × 76 cm
Institut Valencià d'Art Modern (IVAM)**

Des del punt de vista ideològic i estètic, la línia d'actuació de la nova edició quedava absolutament definida en el títol del propòsit inicial, sense signar, «Aquella revista» que obre el primer número (15-VIII-1919), en què s'entrediu el primer *L'Instant* parisenc:

Aquella revista reapareix avui... El temps volava, entretant. A noves necessitats d'esperit corresponen formes noves en el pensament, en l'art, en el gust. La millor manera de continuar és encara renovar. El doble propòsit, l'intent de tradició i de

novetat, és el que, cardinalitzat encara amb dos punts, els sentiments de catalanitat i d'uropeïtat incommovibles, ens ha decidit a prosseguir des d'aquest nombre, en marc més ample, la publicació fundada a París, fa a la vora d'un any, per obra i direcció del nostre benvolguéssim company Joan Pérez-Jorba.

Un mot encara. Tot eclecticisme és plebeu, i res ens doldria tant com que *L'Instant* vingués a parar en recull eclèctic. Però precisament la nostra voluntat de selecció ens imposa, més que a ningú, com un deure, les gràcies benèvoles de la sociabilitat. Renunciem de bon grat a l'ampla difusió; per això mateix és el nostre desig de sempre restar dins allò que el segle XVII francès anomenà dolçament «la bona companyia».

La «submissió» a la cultura francesa era reemplaçada per un sentiment col·lectiu nacional en el marc de l'imperialisme patrià i del Noucentisme més ortodox; es condemnava l'eclecticisme llegit en la seva accepció més literal. Al número 2 (31-VIII-1919), Eugeni d'Ors esperonava encara més la nova línia a seguir:

L'intel·ligent arbitrarisme juga, el rellotge és forçat de fer un salt i ja tenim l'hora de l'Europa occidental adoptada a casa nostra. Això està bé. Molt Noucents, *L'Instant* és, a la vegada, molt 1919. *L'Instant* va a l'hora. Déu nostre Senyor concedeixi a *L'Instant* molts anys.

La presència omnipresent del classicisme noucentista recau també en les il·lustracions. Cada portada s'obre amb la reproducció fotogràfica d'una obra de Josep Obiols, E. C. Ricart, Joaquim Sunyer, Xavier Nogués i J. Torres-García. Val a dir que alguns d'aquests pintors eren membres de l'Agrupació Courbet, entitat creada amb l'objectiu de renovar els postulats pictòrics del Noucentisme inicial, però les obres triades per il·lustrar les planes de la revista no es corresponen amb el moment pictòric de molts artistes. Pel que fa a il·lustracions interiors, trobarem Picasso (de l'Època Blava), Xavier Nogués, E.C. Ricart, Manuel Hugué, Enric Casanova, Josep Aragay i J.F. Ràfols; la nota més avantguardista la posaran Maruja Mallo, l'única presència femenina de les dues edicions, i Joan Miró.

En els continguts més que en les il·lustracions és on s'observa una oscil·lació estètica entre

el classicisme noucentista amb una gran voluntat de replegament cap al mercat cultural local i l'encaix de la literatura forana com a justificació de l'experimentació i la modernitat. Entre els col·laboradors trobarem la signatura de J. M. Junoy, que s'ocupa de les «Notul·les», Marià Manent que parla de Joaquim Ruyra i Millàs-Raurell que lloa el viratge de Josep M. Junoy cap al classicisme i el seu l'allunyament de la poètica avantguardista. Textos teòrics com «Els ideals catalans», de Francesc Pujols; un fragment titulat «Paraules», arran de la conferència dictada per Josep Carner a l'Escola Elemental del Treball; dues necrològiques en memòria de Francesc Fontfreda (1877 - 1919), director de *Vida Olotina* (1915-1919),²⁶² mort al maig, i de Joaquim Folguera (1893 - 1919), mort al febrer; Josep Pla presenta «*César Capéran o la tradició*, de Louis Codet».²⁶³ La poesia recau en «Oda Connubial» de Millàs-Raurell, «L'Espurna» de Josep M. Capdevila, «La llum, cap-al-tard» de Josep-Sebastià Pons, «Himne nou a Catalunya» de Ramon de Curell i «Mireia» de Josep M. de Sagarra. En prosa, «El camí vermell», narració d'Alfons Maseras, un dels col·laboradors inicials des de la fundació a París de la revista. La secció «Rètols» del número 4 (IX-1919) anuncia l'organització d'un homenatge a Carles Riba, amb la celebració d'un àpat d'honor que tindrà lloc el 16 d'octubre amb motiu de la traducció de l'*Odissea* i la publicació d'un proper número monogràfic dedicat al poeta. Dels cinc números publicats, sens dubte, el que millor reflecteix l'orientació que prendrà la revista és el monogràfic dedicat a Carles Riba (5: X-1919), amb portada de Torres-García i lloances que destaquen l'obra ribiana, amb la inclusió dels poemes «Els ulls» de Clementina Arderiu i «L'eternitat de la paraula» de Riba; els textos «Carles Riba» de Josep M. de Sagarra, il·lustrat amb un retrat d'Aragay; «Notulacions pervenidores» de Cristòfol de Domènec i «L'*Odissea*. Traducció de Carles Riba» de Lluís Nicolau d'Olwer, il·lustrat amb fragments de pintures de Torres-García recuperades de la seva etapa corresponent al classicisme mediterrani, amb escenes arcàdiques i virgilianes inspirades en Puvis de Chavannes, executades entre el 1912 i el 1916, i un fragment, segurament del 1917, corresponent a un dels esbossos del cinquè mural, *La Indústria*, que havia dissenyat per al

²⁶² Francesc Fontfreda (? - 1919). Un dels gran impulsors de la vida cultural olotina. Molt proper a Xènius, el qual, arran de la seva mort, li va dedicar la glosa «Francesc Fontfreda», *La Veu de Catalunya*, 2-V-1919.

²⁶³ Sobre aquest article, l'escriptor empordanès fa referència, en un passatge de l'11 de juliol de 1919, a *El quadern gris* en parlar de Junoy: «Després m'incita a fer una altra lectura, la de *César ou la tradition* de Louis Codet. Em demana una nota sobre aquest llibre, per una revista que fa o que vol fer...». Deduïm que Pla fa referència a aquest article de *L'Instant* 4, 30-VII-1919.

Saló Sant Jordi, en què Torres-García abandona l'Arcàdia per endinsar-se en la vida moderna segons els preceptes de la Catalunya-ciutat i que li valgué la suspensió de l'encàrrec per part de Puig i Cadafalch.²⁶⁴

La llengua francesa va perdre pes i només la trobarem en la narració «Deux cris dans la nuit», de Marc Stéphane, i en el poema «Sous les fusées éclairantes», d'A. Chevallier, autor que també havia participat en l'edició parisenca de la revista amb el poema «En battant du tambor» (*L'Instant* 4-5:X/XI-1918), en els poemes publicats en la llengua original i en algunes notes sobre revistes franceses amb la transcripció dels paràgrafs corresponents a un contingut que es vol destacar. Pel que fa a la recomanació de llibres, perd pes la producció francesa i la revista es mostra oberta a la bibliografia italiana, portuguesa i espanyola. El primer número ja anuncia l'aclariment següent: «Parlarem dels llibres de literatura, àdhuc d'aquells que se'ns enviïn a la redacció»; la selecció recau en l'obra d'Ernest M. Ferrando, Frank Olivier, Xavier de Carvalho, Pío Baroja, Josep Aragay, Ramon de Curell, Jaume Bofill i Mates, Juan Ramón Jiménez, Pere Coromines. Tant la columna «Nòtules» com «Rètols» refermen aquell propòsit del Nou-cents expressat en el mateix títol de la revista amb breus notícies sobre els esdeveniments culturals més actuals sota la petjada de Junoy. És possible que la recomanació d'algunes revistes franceses es degui a la ploma de Pérez-Jorba: *Les Trois Roses*, *Le Rose Rouge*, *Feuillets d'Art*, *La Minerve Française*, *Belles Lettres* o *La Revue Synchoniste*, impulsada per Marcello Fabri, director literari de la *Revue de l'Époque* (1919-1923) que comptava amb la seva col·laboració.

En rebre el primer número, Pierre Albert-Birot s'adreça a Pérez-Jorba:

J'ai reçu *L'Instant*. Sa robe nouvelle est très sympathique, c'est une robe de soie de bon faiseur mais... mais son âme n'a-t-elle pas aussi un peu changé? Il me semble qu'elle un peu mois Paris-Barcelone, enfin pour tout dire d'un mot un

²⁶⁴ En el moment de publicar-se la revista, el pintor uruguaià havia superat amb escreix aquest estil arran del seu trencament amb la Mancomunitat de Catalunya l'any 1918 i estava immers, amb el seu compatriota Rafael Barradas i Joan Salvat-Papasseit, en la recerca avantguardista plasmada en les revistes salvatianes. No obstant això, en la dicotomia classicisme/avantguarda, la revista va acollir en aquest mateix número «Jo», de Torres-García, un breu manifest que refermava el novoclassicisme des d'una opció individualista.

moins Pérez-Jorba. (PAB, carta del 3-IX-1919)

El nunista constatava el viratge cap als continguts locals que havia experimentat la revista i les escadusseres notes “avantguardistes” franceses, la majoria de les quals eren fruit dels deutes pendents d’encàrrecs previs de Pérez-Jorba, com posa de manifest la correspondència amb els escriptors francesos.

La presència de la «nova poesia» restà restringida als poemes «Heure», de Pierre Reverdy (1:15-VIII-1919,9); «Une heure ou deux» (1:15-VIII-1919,12), de Philippe Soupault; «Boxe» i Calendrier», de Tristan Tzara (2:31-VIII-1919,9) i «Poèmes de Jardins», de Pierre Albert-Birot (3:15-IX-1919,9-10), tots publicats en llengua original. Al llarg dels cinc números, Pérez-Jorba només hi va publicar el text «Divagacions sobre l’art d’avantguarda» (1:15-VIII-1919,12), en què resumeix les idees de l’art nou a l’empara de les teories d’Apollinaire: la independència de l’artista; l’atzar –com element de sorpresa i com a font d’inspiració del creador– «és el veritable mestre, el veritable senyor de l’experiència» per la qual cosa no cal emprar la lògica perquè «no té prou potència»; una veritable proclama a favor de l’art d’avantguarda:

La representació no és funció d’art pur i malhaurat qui la cerca. És funció de baix estament. Qui representa imita. Qui imita és esclau. Qui és esclau en creació mai s’allibera. Creació no recomença mai el que ja s’ha creat: presenta, sí, els seus fills propis i mai els representa. A representació l’artista té el dever vital d’oposar presentació. No cal oblidar que el mestier d’artista és el mestier d’un déu. L’artista que imita és un falsificador que es degrada en el més baix servilisme, el mental.

El projecte que Pérez-Jorba havia dissenyat des de París per crear una revista de referència assimilable al *Mercure de France* no va trobar ressò. Número rere número *L’Instant* s’allunyava dels seus objectius inicials i, la incidència de Pérez-Jorba fou menor. El catalanòfil Albert Schneeberger mai no va arribar a col·laborar-hi; la «Secció filosòfica», suggerida per Pérez-Jorba, no es va crear i Josep M. Junoy va interferir en la redacció a París:

Lo den Junoy està bé, però crec que, per no caure en la incoherència perjudicial a l'execució de tot programa, seria convenient i correcte dir als seus amics d'aquí que enviessin l'original a la rue Boucicaut, lo qual tindria doble importància: posar-me en relació amb ells i poder jo pagar llurs articles després de publicats. Reflexioneu-hi, prec-vos. (JPJ, carta del 29-X-1919)

La queixa sobre la interferència de Junoy no era pas ideològica, sinó d'ordre administratiu i de gestió, i per una claríssima pèrdua de protagonisme tant en el cercle de relacions culturals establertes com en la possibilitat d'eixamplar la seva xarxa de contactes. Altrament, tant la implicació de Junoy com la presència d'Ors van reforçar el canvi de la línia ideològica de la revista; Junoy havia abandonat l'apologia del cubisme i la praxi avantguardista (VALLCORBA PLANA, 1986), tal com havia declarat en la seva conferència «Del present i l'esdevenidor de l'esperit català», pronunciada el 19 de juny de 1919 a l'Ateneu Barcelonès; parlem del Junoy que abraçada la tradició a partir d'un nacionalisme cultural més ideològic inspirat en Charles Maurras, com posa de manifest aquesta nota apareguda a la revista del primer número d'agost del 1919 de l'edició barcelonina:

Senyalem i traduïm una frase exemplar de M. Charles Maurras, definidora de l'esperit francès clàssic, treta d'un dels seus últims llibres: «Les chefs socialistes pendant la guerre» (Edit. Nouvelle Librairie Nationale): «El propi d'un art genuïnament francès és extreure lo conscient de lo inconscient, de treure a plena llum tot allò que l'esperit de confusió manté en les tenebres».²⁶⁵

10.3. Impacte i recepció

L'acollida d'una publicació com *L'Instant*, que naixia amb l'objectiu concret de reforçar l'intercanvi entre les dues cultures, no fou realment extraordinària com correspondria a una iniciativa d'aquestes característiques. Val a dir, però, que si es pot parlar d'impacte cal centrar-se en l'edició parisenca i no pas en la barcelonina. Pérez-Jorba va trobar més complicitats en els seus col·laboradors francesos que no pas en els catalans. La premsa

²⁶⁵ Josep M. Junoy: «Nòtul·les», *L'Instant* II:1, 15-VIII-1919: 2.

generalista com *La Veu de Catalunya* (6-IX-1918; 21-IX-1918) i *La Publicidad* o el *Correo de las Artes y de las Letras* (1-VIII-1918) publicaren sengles notes breus que reproduïen el sumari dels números rebuts. Josep M. Junoy, en la seva columna «Al Margen» (*La Publicidad*, 1-X-1918), mostrava el seu entusiasme sobre l'estudi dedicat a Josep Carner i la gent de *La Revista* —que mai no va comptar amb Pérez-Jorba com a col·laborador— feia la ressenya del primer número, i, tot i fer un reclam de suport per part de les corporacions oficials, en feia una lectura força subtil:

Cordialment estem reconeguts a J. Pérez-Jorba de la seva labor tenaç: Catalunya i França són per a ell dues cares amors úniques i amb afany lloabilíssim cerca per a les literatures de totes dues nacions un recer tebi de l'escalf familiar. L'eclecticisme —que a Catalunya som lluny d'admetre— del Sr. Pérez-Jorba i la generosa simpatia amb què recull les més diverses temptatives literàries penyoren una imparcialitat fecunda en lligar relacions entre literats de tots dos països i pròdiga de patriotisme. El núm. 1 de *L'Instant* curosament editat, ultra la presentació en la qual afirma son desig «que un llaç estret i durable s'estableixi entre el pensament català i el pensament francès, per a servir la causa de la civilització tot aportant-li un altre rebrot», conté un poema de P. Albert-Birot, un altre poema, «La comprensió», de J. M. López-Picó, un breu estudi de J. Capdevila Rovira sobre «*le poète Catasús*» i una narració, «Els dos bibliotecaris», signada J. A. Font i Casas. Dues seccions, «Els llibres» i «Les Revistes», redactades en francès senyalen els benifets que, sobretot per a les lletres catalanes i franceses, serien optesos de poder normalitzar l'edició d'una revista orientada a la manera de *L'Instant*. (*La Revista* 70:16-VIII-1918, 295)

En l'espai cultural francès, el ressò mediàtic no fou menor, tant per part dels corresponsals de Pérez-Jorba com en l'àmbit periodístic. El *Mercure de France* (1-VIII-1918:510), en nota anònima, reproduceix l'editorial, en què s'estableix l'objectiu de la publicació del primer número publicat a París. Pel que fa als escriptors, trobarem els elogis de Reverdy a *Nord-Sud*: «Une nouvelle et très sympathique revue *L'Instant* dirigée par J. Pérez-Jorba entre dans la lice et défend courageusement les efforts déjà accomplis. La chronique des

livres y est substantielle, les collaborations choisie».²⁶⁶ I, al darrer número corresponent al mes d'octubre del 1918, confirma la mateixa opinió: «Grâce à sa revue *L'Instant* M. Pérez-Jorba, qui est aussi critique très averti pourra contribuer à éclairer devant ses compatriotes sur les détails, utiles à connaître, du mouvement littéraire et poétique français actuel, et remettre bien des choses en place» (*Nord-Sud* 16, X-1918). Arran de la publicació del primer número, Pierre Albert-Birot certificava: «J'ai reçu *L'Instant* en même temps que votre lettre. Bravo! Vous êtes un home d'action, votre revue aura longue vie et fer de bonnes besognes» (Pierre Albert-Birot, carta del 9-VII-1918) i, en parlar del número doble (4-5), matisava: «encore un excellent numéro, voici enfin une revue dirigée, il y a là de la bonne matière nutritive, nous ne demandons un peu plus d'intransigeance» (*SIC* 36, XII-1918:275) a la qual cosa, segons Rousseau (1995:40), Pérez-Jorba va respondre que calia moderació.

Sobre l'edició barcelonina que correspon als cinc números publicats entre l'agost i l'octubre del 1919, quant a l'impacte, no mereix cap consideració especial en la premsa catalana. En canvi, Albert-Birot, que l'havia esperonat des dels inicis de la fundació de la revista, en carta a Pérez-Jorba, constatava:

J'ai reçu *L'Instant*, sa robe nouvelle est très sympathique, c'est une robe de soie du bon faiseur mais... mais son âme n'a-t-elle pas aussi un peu changée? Il me semble qu'elle est un peu moins Paris-Barcelone, en fin pour tout dire d'un mot un peu moins Pérez-Jorba. (Pierre Albert-Birot, carta del 3-IX-1919)

Pérez-Jorba li respon el 28 de setembre de 1919:

En effet *L'Instant* a perdu beaucoup de l'esprit qui présida à sa fondation, mais je ne peux le faire revenir sur le sentier. Il faudrait que je le prenne à nouveau à ma charge, cela est trop couteux, par ces temps de folie économique. (JPJ, carta del 28-IX-1919)

²⁶⁶ S. LAFORET [Pierre REVERDY]: «Chroniques», *Nord-Sud* 15, V-1918. Aquest número pertany als mesos de maig, juny i juliol. És per això que pot ressenyar la nova revista de Pérez-Jorba. El número següent de la publicació francesa correspon al mes d'octubre.

La revista va esdevenir més orgànica dins de les coordenades noucentistes, no s'adreçava al mercat francès i no quallava en el cercle avantguardista de Pérez-Jorba. Tampoc no podia competir intel·lectualment ni econòmicament amb *La Revista*, una de les eines de difusió d'alta cultura més prestigioses de l'època que no va escatimar esforços a obrir les seves planes a totes les literatures europees, independentment de la marca estètica. El 16 de novembre de 1919, Pérez-Jorba s'adreça al cap de redacció de l'edició barcelonina:

Segueixo encara sense contestació a la meva anterior relativa a Salmon i a diferents punts i és de doldre per a *L'Instant* aqueix emmudiment. Us envio una carta que he rebut den Prampolini, les notes que anunci i us prego, en interès de les relacions internacionals de la revista, que li doneu aviat satisfacció.

En tot cas, no més sia per cortesia, cal no deixar sense resposta la carta den Prampolini, a qui dic que us la trameto. ¿Com és que no surt encara *L'Instant*? (carta del 16-XI-1919)

Dissortadament es desconeix la resposta de Millàs-Raurell a Pérez-Jorba, però el cert és que *L'Instant* havia emmudit des de l'octubre del 1919.

A tall de conclusió, les dues edicions de *L'Instant* són una mostra dins del catàleg hemerogràfic català del pes que exercí el Noucentisme com a gestor de mitjans de comunicació i de l'acceptació de l'estètica avantguardista des de l'exterior del moviment, ja que «la voluntat de construir una societat i un art moderns equiparables als europeus comportà un eixamplament progressiu del seu camp d'acció social i de les seves fronteres estètiques» (MARRUGAT, 2019:513).

Endemés, aquesta aproximació a la revista obre nous camins d'investigació per tal d'ancorar Pérez-Jorba com a mediador bilateral en l'eix Barcelona-París. Abans de néixer *L'Instant* aportà la traducció francesa del sonet de Joan Arús «En la nit, sol / Dans la nuit, seul» signada per *Litus* [Pérez-Jorba] al darrer número de la revista *Soi-même* (1917-1919),²⁶⁷ de Joseph Rivière. Un cop desaparegut *L'Instant*, la seva tasca de promoció de la literatura catalana a França trobarà un espai a *Revue de l'Époque* (1919-

²⁶⁷ El poema havia aparegut a «Poesia Catalana», *La Revista* 54, 16-XII-1917: 437. A la revista francesa en el número 17 (15-VI-1918). Sobre la presència catalana en aquesta revista, l'estudi més complet es deu a Eliseu TRENÇ (2002:5-13).

1923), dirigida per l'escriptor i artista algerià Marcello Fabri (1889 - 1945), establert a París l'any 1919. En aquesta publicació es va fer càrrec de la secció «Lettres Catalanes» i «Lettres. Espagne». Entre els autors catalans ressenyats destaquen els noms de Josep Carner (*Bella terra bella gent*), Trinitat Catasús (*Poemes del temps*), Marià Manent (*Sonets i odes, de Keats*), Pere Benavent (*Flors d'Atmetller*), Joan Arús (*La nostra expansió literària*), E. Isern Dalmau (*Sol de posta*), Ramon de Curell [Ramon Sastre] (*Hores del poema eròtic*, al número 1 (X-1919: 44-46); Pere Coromines (*Les Gràcies de l'Empordà*), J.M. López-Picó (*El meu pare i jo*); J.M. Millàs-Raurell (*Trenta poemes*); Alfons Maseras (*Interpretacions i motius*); Joan Salvat-Papasseit (*Poemes en ondes hertzianes*) –ja referenciada en aquest estudi–, al número 11 (XI-1920:251-254). Pel que fa a les lletres castellanés dedicarà una necrològica a Benito Pérez-Galdós (1843-1920) i una ressenya sobre «La crisis del humanismo», de Ramiro de Maeztu, al número 10 (X-1920:125-126).

11. APROXIMACIÓ A LA «NOVA POESIA»

«Par pneumatique à Pierre Albert-Birot»

*Le jour que je suis allé vous voir
Vous avez failli tomber sur mon cadavre
J'avais tant de neige sur ma poitrine
Pour vos parler pour vos entendre*

J. PÉREZ-JORBA

Per bé que el Pérez-Jorba poeta no és objectiu central d'aquest estudi, s'ha cregut adient traçar alguns elements d'aproximació a la producció poètica inscrita en el marc de les avantguardes històriques. Tot i viure des de la centralitat parisenca el naixement dels nous llenguatges estètics, Pérez-Jorba no ha estat reconegut com un escriptor adscrit a una avantguarda nacional. La dualitat estètica, l'alternança lingüística (francès i català) i les deficiències que se'n puguin derivar han dificultat la seva ubicació en el cànon tant des de la perspectiva francesa com catalana, si entenem per cànon «el conjunt d'obres i d'autors que una col·lectivitat considera valuós» (SULLÀ, 2007:9-22).

A diferència dels avantguardistes europeus, Pérez-Jorba no va aplegar la producció francesa en cap volum, bé per una opció personal, bé per la dificultat de trobar editors que fessin una aposta concreta per la seva obra. Mai no es va nacionalitzar francès i el seu acostament a l'avantguarda parteix d'una experimentació lligada a un context històric transnacional marcat per la Gran Guerra, als sotrats estètics que es van produir dins les mateixes avantguardes i en els mateixos sistemes literaris nacionals europeus.

Des la perspectiva catalana, és possible que conflueixin raons multifactorials: 1) la formació intel·lectual, sobretot, com en el cas de Folguera i Foix, nascuts literàriament en el marc del Noucentisme i que el separa notablement d'aquests escriptors; 2) la seva condició d'escriptor no orgànic i perifèric associada al no retorn a Catalunya; 3) una aferrissada francofilia reforçada amb la pràctica poètica bilingüe i les deficiències tant estètiques com lingüístiques que es puguin derivar en la seva obra de creació; 4) les característiques específiques de la mateixa avantguarda catalana.

Tots aquests factors s'haurien de tenir en compte, sobretot arran del pes que exercí l'aparell crític del Noucentisme o del seu ascendent a l'empara d'unes concepcions estètiques divergents. A més a més, la praxi literària de Junoy, Folguera, J.V. Foix i Salvat-Papasseit va adoptar els models forans des d'òptiques ben diferenciades i comparteixen poques similituds, ja que «l'avantguarda catalana fou molt més conservadora que en altres llocs, [...] i el sincretisme fou una pràctica ben usual: el maragallisme de Salvat-Papasseit, el medievalisme de J.V. Foix o l'aprofundiment de posicions diverses i fins contraposades (Cubisme, Futurisme, Dadaisme)» (BOU, 1976:66).

En el ventall de les antologies de poesia catalana publicades en vida de Pérez-Jorba, l'escriptor només és present en l'*Antologia de poesia catalana* (1913), de clara inspiració en el Modernisme català. L'absència de Pérez-Jorba en les antologies corresponents al període estudiat també reforça la condició d'escriptor d'altre temps. Sobretot en el marc del Noucentisme, la seva obra no s'inclou ni en l'*Antologia de poetes catalans moderns*, editada per Alexandre Plana (1914), ni en l'*Almanac de La Revista* dels anys 1918 i 1919; en canvi, apareix en l'*Almanac de Poesia* que editava, en paper fil, l'impressor Altés com a reclam publicitari per als seus clients, sota la supervisió de Josep M. López-Picó, a partir d'una selecció de la producció poètica de l'any anterior; en l'almanac corresponent a l'any 1919, s'inclou «L'esperit gentil», extret de *Sang en rovell d'ou* (1918:66), i, en l'edició del 1922, l'estança LIV, de *Turmell i el boc en flames* (1921:61), una tria passada pel sedàs del director de *La Revista* que deixa una evidència sobre la selecció, ja que aquests dos poemes presenten un tímid acostament a l'estètica classicitzant.

Pel que fa a les antologies interliteràries de l'època dedicades a l'exportació de la poesia catalana, trobarem dues propostes que s'inscriuen «a partir d'uns valors simbòlics d'identitat transnacional entre Catalunya, Itàlia i França, basats en el postulat d'una pertinença històrica a un horitzó mediterrani i en l'exercici literari del neoclassicisme» (RÁBADE VILLAR, 2007:21-22). Aquesta valoració confirma per què Pérez-Jorba apareix a l'*Anthologie des poètes catalans contemporains depuis 1854*, d'Albert

Schneeberger²⁶⁸ [1922:153-157], d'edició monolingüe, en què es compilen el poema «La plage dorée», un fragment de la primera part del poemari *Turmell i el boc en flames* (1921), i cinc estances (CIII, CIV, CV, CVI i CX) que corresponen a la segona part del mateix volum; la seva poesia i el mateix poeta apareixen seguint l'estel del vitalisme inicial i les provatures d'avantguarda en equilibri entre forma i sentiment:

Des ces divers contacts, Perez-Jorba n'altérât pas ses dons premiers. Il reste toujours le poète fougueux du début, il n'a fet que mettre une plume de plus à son aile, l'originalité. C'est une originalité de bon aloi, point poseuse; ce poète s'écarte volontairement des chemins battus, nul ne lui donnerait tort. Mais s'il tend le fil tenu qui joint son mental au sensible, il ne le rompt jamais. Pérez-Jorba sait renouveler le jeu de ses images mais il n'a pas rompu l'équilibre; il est maître de sa forme et de sa pensée, il marche sur la corde tendu avec un balancier. Nous lui souhaitons de belles envolées (SCHNEEBERGER, 1922: 153-157).

En canvi en l'àmbit de la catalanística italiana, Pérez-Jorba va restar exclòs de l'*Antologia di poeti catalani contemporanei 1845-1925* (1926), de Cesare Giardini (1893 - 1970) que segueix la petjada d'Alexandre Plana. També resta absent de la *Katalanische Lyrik der Gegenwart* (1923), de l'hispanista alemany Rudolf Grossmann (1892 - 1980), fruit del gran interès que va desvetllar en els acadèmics i humanistes alemanys la descoberta de la diversitat lingüística i nacional europea. En la històrica i referenciada antologia en llengua francesa *Les cinq continents* (1922), d'inspiració cosmopolita i amb vocació supranacional, elaborada pel poeta francoalemany Yvan Goll, Catalunya gaudeix d'un lloc diferenciat dins el «groupe llatí», articulats en els epígrafs següents: Espanya, França, Itàlia, Portugal i Catalunya. Tot i aquesta vocació inclusiva, la representació catalana recau en una selecció d'autors i textos realment particulars: «La gran nudité» d'Eugeni d'Ors, (trad. per Alfons Maseras, p. 116); «Polymnie» d'Alfons Maseras (trad. Schneeberger, p. 120) i «Gémissement» de Joan

²⁶⁸ Sobre aquest escriptor i el contingut de l'antologia vegeu Eliseu TRENÇ (2018): «Albert Schneeberger, catalanòfil i traductor», dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/ LXXI. Homenatge a Kálmán Faluba*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 93-112.

Salvat-Papasseit (trad. Schneeberger, p. 212). És possible que la font primària de Goll fos l'antologia del catalanòfil francès.

11.1. Poesia esparsa en francès

La producció en llengua francesa, fonamentalment, cal situar-la en la revista birotiana *SIC* (1916-1919) i en el seu fundador Pierre Albert-Birot, un escriptor que no va liderar un moviment, sinó el conreu d'una literatura més pròxima al futurisme vivencial, que presenta una clara preeminència del subjectivisme sobre l'objectivisme cubista i al qual va batejar de nuniisme amb la utopia d'impulsar un moviment en què tinguessin cabuda totes les manifestacions dels nous llenguatges artístics, un «isme» que no va arribar a reeixir, molt allunyat de Reverdy, director de *Nord-Sud* (1917-1918), publicació en què la signatura del Pérez-Jorba poeta i crític és absent.

Pels volts del 1917, com s'ha constatat, Pérez-Jorba fa una immersió en la literatura d'avantguarda, sobretot, a partir de la seva relació amb Albert-Birot, que exercí de «mestre» i li facilità la construcció d'una xarxa de relacions que alimenten les seves cròniques i que, alhora, el motivaren per recuperar la seva veu poètica. Aquest període coincideix amb el fervor dels nous llenguatges poètics a París, aleshores centre neuràlgic d'aquella innovació en què convergeixen artistes de totes les disciplines i nacionalitats. Fins al moment actual, les seves aportacions en revistes d'avantguarda localitzades comprenen dotze poemes apareguts entre el 1918 i el 1920 a *SIC* (París), *L'Instant* (París), *Anthologie Dada* (Zürich) i *Noi. Raccolta internazionale d'arte d'avanguardia* (Roma).

L'assimilació de la «nova poesia» es concentra, fonamentalment, en la primera revista francesa esmentada, en la publicació de nou composicions corresponents al 1918: «L'amie Le cheval mort» (26:II-1918,198), «Par pneumatique» (28, IV-1918,212), «Comme un Chien» (31: X-1918,234), «Migraine» (34: XI-1918,259), «Bou ffées de fumée» (35: XII-1918,268), «Arme sous le bras» (37-38-39: I/II-1919, 300-301), «Deux poemes. Vieil Air» i «Cliquetis» (44: IV-1919,359) i «Poème» (47-48:VI-1919,395). A *L'Instant* només va publicar el poema visual «Victoire × Gloire» (6: XII-1918),

dedicat a la mort de Guillaume Apollinaire; a la publicació dadaista «Elle a deux tête» (4-5: 15-V-1919,187) i, a la futurista *Noi*: «Arpège» (1:I-1920). Tota aquesta producció neix d'un procés d'assimilació arran de la descoberta del nunisme com testimonia el mateix Albert-Birot:

Je suis tres heureux de voir que mes recherches vous ont ouvert des horizons, il n'y en a tant qui n'y voient que du noir! D'après la poésie que vous m'envoyez, je crois en effet que vous deviendrez des nôtres. Je dis deviendrez car il est évident qu'on ne peut pénétrer d'un seul bond jusqu'au cœur de ce nouveau monde et à en juger par ce premier essai, j'ai la conviction qu'après plus complète assimilation vous ferez des choses très intéressantes. (PAB, carta del 2-I-1918)

Una primera lectura d'aquests poemes podria induir-nos a pensar que el futurisme té un pes específic en les seves propostes d'avantguarda, però el punt de partença cal cercar-lo en la reelaboració que Pierre Albert-Birot va fer del moviment italià a partir de la fusió de conceptes, motius i temes que provenen tant del futurisme com del «cubisme literari». El nunisme es va traslluir com un art lligat a l'actualitat des de dues premisses: d'una banda, com a «synthèse des mouvements actuels»; de l'altra, per una idea de la creació en què s'amalgamen una multiplicitat de conceptes a partir de la preeminència del subjecte, el mentalisme (la voluntat) i el vitalisme que s'emmagaquen en un present que es fa omnipresent (ROUSSEAU, 2019:16) i que resten concentrats en els mots de presentació que obren el primer número de *SIC* del gener del 1916: «Notre volonté: Aimer la vie et vou le dire; la vivre et vous y convier». Si bé és cert que Pérez-Jorba s'identifica amb els postulats dels nunisme, que, en definitiva, és el seu espai literari, ateses les seves col·laboracions a *SIC* i la seva relació amb Albert-Birot, que el guia en la praxi de la innovació poètica, no s'hauria d'obviar que en aquest conjunt de poemes plana la lectura dels llibres implicats en la recepció crítica dels seus interlocutors, sobretot, d'Apollinaire, amb una clara assimilació de la incorporació del món extern que alhora esdevé el reflex del món interior del poeta i, per tant, el paisatge transitat per Pérez-Jorba és també el reflex d'un món personal i interior on té cabuda des de la quotidianitat fins a la incertesa de l'home, com també es pot observar en Reverdy,

la petjada del qual, en aquest procés d'assimilació, es remet a l'economia de recursos a través de la imatge com a mitjà essencial de la construcció poètica per acostar dues realitats allunyades, un recurs que trobarem, pràcticament, en tota la producció del «cubisme literari» d'aquests anys, que parteix de la teorització del poeta francès: «L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naitre d'une compraison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées» (*Nord-Sud* 13, III-1918).

En la construcció literària, es podria considerar que el subjecte poètic «picturitzat» allò que visualitza en un temps present a partir d'unes imatges; des de la simultaneïtat i la inclusió de microelements narratius, el llenguatge escrit té una clara correlació amb el llenguatge pictòric; com en el procés previ a l'elaboració d'un quadre, el poeta tria la paraula per després modelar-la i acoblar-la; de vegades, les paraules esdevenen un objecte estètic; d'altres s'obren a la expressió directa a partir de formes discontinües o fragmentades.

Els poemes de Pérez-Jorba es distancien de la prosòdia clàssica, però força vegades conserven la rima i una mètrica irregular que es combina amb l'absència de puntuació, l'abandonament de l'estrofa i el joc tipogràfic, tot establint una relació directa amb els espais en blanc de la pàgina, en un intent de correlació amb la tela d'un quadre; s'empren les conjuncions en favor de la juxtaposició semàntica, i tant els títols com la disposició tipogràfica dels textos tenen un paper rellevant lligat a la innovació que van adquirir les tècniques d'impressió. Tots aquests recursos es poden encabir en allò que Gino Severini havia conceptualitzat en el dibuix «Dans le Nord-Sud», aparegut al número inicial de *SIC* del març del 1916, en què el pintor proclamava «Compenetration, simultaneïté d'idees-images», tres elements que sintetitzen el moviment liderat per Albert-Birot, que prioritza els aspectes conceptuals en detriment dels simplement representacionals i que, aplicats a la poesia, es tradueixen en una concentració esquemàtica de la sensació i de l'expressió.

La formulació i la formalització estètiques del corpus poètic de Pérez-Jorba tenen com a base aquestes premisses i es deixen veure en una clara exaltació vital i en la inclusió de l'emoció des del subjectivisme i no pas des de l'objectivisme: «el fonament del nostre

art és essencialment subjectiu. Nosaltres veiem la veritat en la realitat pensada i no en la realitat aparent», deia Albert-Birot en l'entrevista que Pérez-Jorba va fer pública a *Messidor* (3, 1-II-1918:38-39). Això l'apropa al nunisme, aquella identificació entre la vida i l'art, un debat que havia plantejat en el seu articulisme dels anys de joventut quan qüestionava la idea de l'art com a artífici en analitzar les concepcions simbolistes i que el feu decantar-se per l'exaltació d'un vitalisme molt maragallà.

El conjunt de poemes en llengua francesa presenta una adequació al món modern que es tradueix en la incorporació d'objectes lligats al present i que, indubtablement, es corresponen amb els tòpics que el nunisme va incorporar del futurisme: la velocitat representada a través de l'enaltiment dels mitjans de transport com autos, avions, aeroplans, *tramways* o *dreadnoughts*, tota una tirallonga dels artefactes de la modernitat tan consubstancials no tan sols al desenvolupament industrial del segle, sinó amb un context històric concret, el de la Gran Guerra, en què l'aviació i la marina van esdevenir els grans protagonistes de l'estratègia bèl·lica (BOU, 2016:325-349). Als objectes i artefactes lligats al present, cal sumar-hi els «objet-fétiche» amb els quals el poeta s'identifica bé per mitigar una absència o replegar-se dins ell mateix (PRUDON, 1997:232). Un dels més significatius, compartit per poetes i pintors, va ser el tabac, «le cigarre», com es constata tant al títol «Bou ffées de fumée» com al vers del mateix poema: «jetter les boufflées de fumée de son cigare» (*SIC* 35: XII-1918, 268) o en el vers «J'allume mon cigarre et m'enveloppe de fumée» del poema «L'amie Le cheval mort» (*SIC* 26 :II-1918, 198). Un altre dels objectes que cal destacar són tots aquells associats a la «lumièrre», com fanals, làmpades, llànties o espelmes: «Une lampe s'éteint sur ma tristesse», diu al mateix poema o en el poema en prosa «QUELQU'UN LIT UN JOURNAL A LA LUEUR D'UNE BOUGIE».

Tots aquests elements es conjuguen en un espai urbà concret, un escenari representat per la ciutat que esdevé l'eix neuràlgic d'un paisatge en què l'arquitectura té un paper destacat i alhora un valor simbòlic directament relacionat amb la nova construcció poètica, tal com ho formula el mateix Albert-Birot a Pérez-Jorba en múltiples ocasions al llarg de l'entrevista de *Messidor* (3,1-II-1918:38-39): «el poeta construeix de la mateixa manera que l'arquitecte aixeca una casa amb pedres [...]. Un poema és un

monument i no pas una pedra».

Pérez-Jorba aplicarà als seus versos allò que li va assenyalar el poeta francès: «a mida que s'aixeca el vel de la boira, descobrim, un a un, els meravellosos edificis de la ciutat novella» (*id.*, 38), una afirmació que ens remet metafòricament al rebuig dels paisatges rurals, de les visions que ofereix la natura com espai d'inspiració. En aquest sentit, la innovació avantguardista està empeltada d'una tradició que s'arrossega des del simbolisme que havia poetitzat la ciutat i la recreació d'espais interiors i exteriors. París, Brussel·les o Nova York van ser els tres centres neuràlgics de la revolució simbolista del segle XIX. En *El Spleen de París* (1869), Baudelaire havia ofert una ciutat interioritzada on té cabuda l'hostilitat del món industrial enfront de l'experiència urbana; Verhaeren, a *Les villes tentaculaires* (1895), anul·la els límits entre ruralitat i civilitat, i, de la ploma de Whitman, la poesia de *Leaves of Grass* (1856), convida a creuar els ponts de Brooklyn i a viatjar en tren fins a Nova York.

La irrupció del futurisme italià, l'any 1909, macarà la nova poesia urbana, Marinetti serà l'artífex de visionar les ciutats com a síntesis visuals creades per la velocitat. A França –sota la penombra de la Primera Guerra–, el «cubisme literari» d'Apollinaire, de Dermée, de Reverdy, el nunisme de Pierre Albert-Birot i els seus seguidors, com Blaise Cendrars, intensificaran la presència dels avenços tecnològics en la poesia visual, en què les onomatopeies i les formes cal·ligramàtiques trenquen la frontera entre el cel i l'asfalt. París, la Tour Eiffel o els ponts del Sena, monuments, carrers, xemeneies, mansardes o fanals esdevindran referents simbòlics d'un mapa geogràfic real i conceptual interrelacionat entre la pintura i la literatura. Apollinaire ja ho havia plasmat al poema «Le pont de Mirabeau», que Pérez-Jorba va traduir a *Plançons* (1, III-1918): «Sous le pont Mirabeau s'escola el Sena». O a l'emblemàtic «Zone» (*Alcools*, 1913): «À la fin tu es las de ce monde ancien / Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin...». Pérez-Jorba dirà «des cris de sirène sur la Seine» («Migraine»).

També hi trobarem objectes arquitectònics que s'obren i es tanquen, com balcons, finestres, portes: «me voici de nouveau à votre porte», dirà Pérez-Jorba al poema «Par pneumatique»; les cases són l'espai on s'allotgen els elements abstractes com els

sentiments o les idees: «J'ai le rez-de-chaussée de l'immeuble dans le bas-fond de mon âme» («L'amic Le cheval mort»), «On marche dans l'appartement du dessous» («Bouffées de fumée»); MOMENTS AVEC LE MYSTÈRE RECTANGULAIRE DES FENÊTRES («Poème»); «Lucarne qui te mires dans mon cerveau» («Cliquetis»), que ens remet a la vegada a la llum. Tot un reguitzell d'elements exportats dels seus referents: «Derrière la fenêtre», d'Albert Birot (*SIC* 3, III-1916:21), o quan Reverdy diu al poema en prosa «Les Poètes»: «Un escalier qui ne conduit nulle part grimpe autour de la maison. Il n'y a d'ailleurs ni portes ni fenêtres. Main- Morte» (*Plupart du temps. Poèmes 1915-1922*).

S'ha encapçalat aquest capítol amb una estrofa del poema «Par pneumatique», que Pérez-Jorba va dedicar al pare del nunisme; de fet, moltes de les cartes van ser enviades per aquest mitjà. El títol és, en si mateix, un objecte de la modernitat i de la revolució tecnològica tan lloada pels avantguardistes. L'enginyós invent consistia en un tub cilíndric i neumàtic, propulsat per aire comprimit, que permetia enviar cartes o paquets d'una estafeta de correu a l'altra en una mateixa ciutat. El poema és gairebé confessional i ens remet a la primera trobada que van mantenir els dos poetes al *bureau* d'Albert-Birot; una xerrada que Pérez-Jorba havia fet pública en el primer article de *Messidor* (3,1-II-1918:38-39). Els antecedents d'aquest poema ens remetent a una carta adreçada a Joan Arús, en què Pérez-Jorba li confirma que pateix una pneumònia:

Per dissort he tingut de suspendre momentàniament la meva col·laboració, car la malaltia m'obligà a fer llit pocs dies abans de les festes. Se tractava d'una congestió pulmonar i avui he pogut llevar-me un mica. Però la voluntat no és encara la bella mestressa que abans un tenia. (JPJ, carta del 27-XII-1917)

Els versos següents al·ludeixen a la malaltia i a la descoberta de la poètica nunista:

Le jour que je suis allé vous voir
Vous avez failli tomber sur mon cadavre
J'avais tant de neige sur ma poitrine
Pour vos parler pour vos entendre

je m'efforçais surtout de Vivre
 et j'étais si pâle
 me Voici de nouveau à votre porte
 avec un sourire plus malin
 adieu adieu les vilaines heures
 je donne mon bras amoureux à Demain
 avec une Voix bien plus forte.

El poema també obre un dels eixos temàtics recurrents durant aquests anys en la seva producció literària: la dicotomia nova/vella poesia des d'una perspectiva vitalista que es trasllueix en «la joi de Vivre» i, alhora, en el desvetllament a la «nouvelle poésie» que avança des del present al futur; un viure («Vivre») i un futur («Demain»), escrits en majúscula, a partir de la funció distintiva que singularitzen aquests substantius i els aparta del seu significat genèric. En aquest intent de praxi nunista, el desvetllament cap a la nova estètica simbolitza el seu renaixement com a poeta, una convenció que Pérez-Jorba arrossega com a poeta vitalista des de la primera producció de joventut i resta encara més explícita en la simultaneïtat del doble poema «Deux Poèmes. VIEIL AIR» («Vella cançó»), un cançó construïda en dues columnes que es poden llegir de manera independent o en el seu conjunt, és a dir, que, en aquest cas, el poeta aplica la polifonia:

la fumée l'espérance	les plus délaissées choses
fait monter jusqu'aux étoiles	par les yeux des vieux trouvères
Heur? ta poésie ô France	vis et ris et danse et pense
déchire ses vieilles voiles	sur le monde chaotique
face au ciel sur la courette	en donnant le coup de lance
noire de suie la joie	à la vieille poétique

Un element que cal destacar és la dimensió sonora del llenguatge que havia teoritzat el pintor i compositor futurista Luigi Russolo (1885 - 1947) al manifest *L'arte dei Rumori* (1913), posteriorment, ampliat i desenvolupat al llibre homònim de 1916. La paraula, a més de comunicar, també gaudeix de la matèria fònica que la construeix, per la qual

cosa el poetes vinculen la interpretació poètica amb la musical, fins al punt que, tant els futuristes com els dadaistes, reivindiquen la capacitat expressiva del llenguatge com a matèria acústica.

El mateix Apollinaire, al seu poema «La Victorie» (*Calligrammes*, 1918)²⁶⁹, al·ludeix als sorolls com a matèria poètica de manera descriptiva, sense arribar a buidar el contingut semàntic de la paraula per convertir-lo en expressió sonora. En el cas d'Albert-Birot, la paraula es transforma en crit en el títol inequívoc «La Legende. Poème narratif entrecoupé de poèmes à crier et à danser», en què deixa clara la posada en escena i la pretensió sonora, però Pérez-Jorba no arriba tan lluny i, si bé recorre en algun moment a l'onomatopeia, la presència de la música és més evocadora de l'alè simbolista, com per exemple en els versos «Des bouffées d'air comme des notes de musique des cris de sirène sur la Seine» («Migraine»), tot i que la sirena no canti, sinó que cridi, o, en els títols dels poemes «Cliquetis» o «Arpège», aquest darrer publicat a la revista *Noi* (1:I-1920), de Prampolini.

La seva participació en l'*Anthologie Dada* (4-5, 15-VI-1919: 187) és una iniciativa del mateix Tzara, com es desprèn d'una carta de Pérez-Jorba adreçada al director de la revista: «Voici mon confrère, le poème que vous avez bien voulu me demander» (JPJ, carta del 12-XII-1919). El poema esmentat a la carta és «Elle a deux têtes». En aquesta proposta, Pérez-Jorba insisteix en tots els tòpics avantguardistes: «les autos cornaient essoufflés» (els cotxes); «le clown devint alors livide impavide dans sa soie» (el circ); «un chant mélodieux comme des yeux et bizarre» (la música); «il bafoua la beauté antique», en què torna a aparèixer la dicotomia entre la nova i vella poesia que es planteja de bon antuvi en el títol del poema.

Sovinteja en molts dels poemes una intertextualitat encoberta en què es deixa sentir la veu dels interlocutors: «Voix bien plus forte / pour tuer l'occulte assassin / avant qu'icelui n'assassine le poète» («Par pneumatique»), que ens remet a l'Apollinaire dels contes fantasiosos de *Le poète assassiné* (1916). L'admiració pel poeta no tan sols va

²⁶⁹ Hi ha edició catalana a càrrec Jordi CASTELLÓ i Àlex SUSANNA (ed.): *Guillaume Apollinaire. Cal·ligrames*, Barcelona: Editorial Stonberg, 2019. Per l'edició en castellà, vegis d'Ignacio VELÁZQUEZ (ed.): *Caligramas*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1967; 2017 (6ª ed.).

brollar en l'entrevista que mantingué amb el poeta al Cafè de Flor (*La Publicidad*, 24-VII-1918) i en la crònica en què relata la seva assistència al seu enterrament (*La Publicidad* (27-XI-1918), sinó en l'adopció de la poesia visual.²⁷⁰

En el cas de Pérez-Jorba, el conreu de la poesia visual es concentra en dos poemes: el poema visual «Victoire x Gloire», un cant bèl·lic d'una aferrissada francofilia (BOU, 2016:342-346), i el cal·ligrama «Arme sous le bras», una lloança gairebé sacralitzada arran de la mort d'Apollinaire. El primer va aparèixer en l'homenatge que *L'Instant* (6, XII-1918:5) va retre al poeta a causa de la seva mort el novembre del 1918. L'ús de la fórmula matemàtica emprada en el títol és un exercici mimètic de molts poemes d'Albert-Birot i de la seva proclama «(Style = Ordre) = Volonté» (*SIC* 5, V-1917:26). En el cas d'aquest poema de Pérez-Jorba, no arriba a la construcció d'un cal·ligrama, la lectura del poema no requereix d'un «gran esforç per part del lector ni una càrrega simbòlica que cal desxifrar» (BOU, 2012:27). En tot cas, les tres paraules del títol representen la significació de guerra des d'una perspectiva vitalista en què s'aplaudeix la signatura de l'Ammistici per part dels aliats (França, Itàlia, l'Imperi Rus, l'Imperi Britànic i els Estats Units) i Alemanya.

El poema transita per la geografia parisenca (el boulevard Saint-Charles i el Sena). El primer vers del poema, «Sa joie aux trois couleurs...», evoca el títol del llibre *La joie des sept couleurs* (1918) d'Albert-Birot, un poemari en què el poeta francès juga amb el cromatisme i l'anticromatisme com a element essencial del plasticisme nunista en una clara transposició del pintor al poeta; Pérez-Jorba empra el color per simbolitzar el patriotisme de França –extensiu a l'ànima d'Apollinaire– mitjançant els colors de la bandera francesa i amb l'ús de l'onomatopeia per reproduir el cant del gall, el soroll en forma de grafia. Es tracta de la transposició d'un dels símbols de la identitat patriòtica francesa construït sobre la llegenda popular simbòlica, en què el gall representa l'orgull

²⁷⁰ D'acord amb Enric Bou, el conreu d'aquesta poesia es pot interpretar a partir de dues premisses: «l'evolució lògica de plantejaments poètics preexistents que arriben de l'antigor grecollatina i barroca que maduren al llarg del segle XIX amb obres com *Un coup de dés*, de Mallarmé, i la revolució imposada per les avantguardes» i «el romanticisme que opera una sèrie de transformacions clau que són aprofitades posteriorment pel simbolisme. Entre aquestes transformacions destaquen el vers lliure, la difusió del poema en prosa i una sèrie de canvis estètics i morals», Enric BOU (2002:20): «De la paraula a la imatge. El repte de la poesia visual», dins Margalida PONS, Josep Antoni REYNÉS (ed.) (2012): *Lírica i deslírica. Anàlisis i propostes de la poesia d'experimentació*, Palma de Mallorca: Edicions UIB, 19-35.

del antics pobles de la Gàl·lia, i el seu cant, en aquest poema, representa l'arribada de la llum que al·ludeix al fet que la guerra s'acaba; també és possible que hi hagi un motiu líric que no és altre que l'arribada de la «nova poesia»; si un dels significants del títol és *Victorie*, és plausible que Pérez-Jorba volgués significar un dels poemes més emblemàtics d'Apollinaire, com fou «La Victoire», publicat a *Nord-Sud* (1, 15-I-1917:8-10) i inclòs a *Calligrammes* (1918): «La Victoire avant tout sera / De bien voir au loin / De tout voir / De près / Et que tout ait un nom nouveau»; un poema, per cert, que comença amb el vers «Le coq chante je rêve et les feuillards agitent», símbol emprat també per *Litus* [Pérez-Jorba] en el poema.

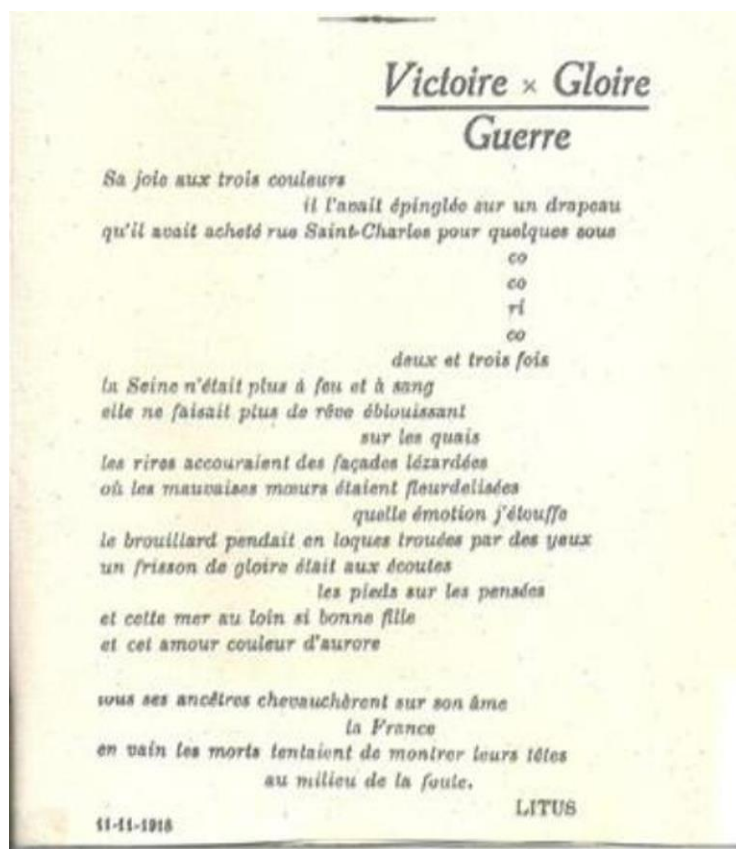


Figura 8. «Victoire x Gloire», *L'Instant* (6, XII-1918:5-6)

Dos mesos després que *L'Instant* dedicà una part del seu número de desembre del 1918 a lloar la figura del poeta, la revista *SIC* editava un número triple (37-38-39:I/II-1919, 281-311) d'homenatge que duia el davantal següent: «un numéro composé en mémoire de Guillaume Apollinaire». A més de les col·laboracions de vint-i-quatre autors francesos, trobarem les signatures de J. M. Junoy, J.V. Foix –noms que Pérez-

Jorba havia suggerit a PAB– i la del mateix Pérez-Jorba, qui, a més a més, s'ocupà de traduir al francès els poemes dels seus compatriotes, que també van ser publicats en la llengua original (PRUDON, 1997:241). Josep M. Junoy va escriure «Guillaume Apollinaire» (p. 298-299), poema visual que pren la forma gràfica d'una necrològica periodística presidida per la creu i amb una pregària que lloa i immortalitza la figura del poeta francès: «quan a la seva ànima jo prec inquietíssim per què un àngel / Imprevist / en surti fiador davant de l'amo i senyor de la veritat absoluta/amén». El poema «De tant brunyir el cel...» (p. 293-294) exalta la condició del poeta-soldat. Foix fa una simbiosi entre el Guillaume Apollinaire compromès amb la Gran Guerra i l'escriptor: «mariscal i generalíssim de l'exercit de la guerra i la poesia».

El cal·ligrama «Arme sous le bras» (p. 300-301), és una de les aportacions més destacables en llengua francesa. En la lloança empra tot un reguitzell de tòpics reelaborats de la fusió d'alguns dels recursos futuristes: «la locomotive qui sifflait sur ta naissance» o «aux écoutes sur les usines»; alguns ressons molt cubistes que també trobarem en Reverdy, com el vent o els espais interiors que hostatgen, d'una banda, el dolor per la mort del poeta, i, de l'altra, l'ànima i l'herència o el pòsit literari d'un Apollinaire que s'enlaira com l'avió:

en coup de vent tu fermas la porte
en coup de vent tu filas
avec ta jeunesse morte
les fleurs suivaient des yeux ton char funèbre
flottant de désolation
un sourire de gloire
était aux fenêtres des maisons
vers où montait le jet
de ton chant comme une aurore
pour retomber dans le bassin de nos rêves.

El cal·ligrama està construït a partir de la simultaneïtat del significat i el significant (MOLAS, BOU, 2003:56-59; BOU, 2016: 342-346). Dues ales d'avió i dues creus de dos

braços com a símbol de dol. Pérez-Jorba poetitza el poeta soldat, l'aviador amb el cap trepanat, «il y avait des étoiles / autor de ton front trépané / tes pieds chausaient des bouquins ailés», i juga amb el nom del poeta, que apareix com les dues ales d'un avió que a l'inici del poema s'enlairen i que romanen concentrades en els peus alats del poeta que tanquen el poema invertides (PRUDON, 1997:241; BOU, 2016:342-346). La simultaneïtat de la primera imatge també convida a la juxtaposició del primer vers: «Sur le trapèze couleur de pourpre». Si hom llegeix aquest vers, el grafisme del nom d'Apollinaire es pot visualitzar com el moviment d'un dels elements més poetitzat per l'avantguarda com és el circ (*le trapèze*). El fet que Pérez-Jorba emprí el color porpra és un element inherent a la mort i al funeral del poeta descrit en la crònica de *La Publicidad* (28-XI-1918); moltes de les imatges del cal·ligrama les manlleva d'aquest text:

Por la atmósfera del día 13 de noviembre flotaban jirones de luto delante de las pestañas de los poetas. Los poetas miraban el suelo de soslayo con cavilosidad. Las otras gentes, sacudidas por la electricidad de la alegría, se gozaban en el multicolor encabezamiento, en la pirámide de la victoria. La sangre era ritmo y los labios, en su felicidad purpúrea, por encima del trompeteo, brindaban: ¡Viva la inmortal Francia! (*Id.*, 28-XI-1918)

Les creus com a símbol de dol juguen amb la significació de les quatre paraules que conformen la tipografia dels dos braços: *poete* i *scoliaste*, la primera, i *mandoline* i *et clarion*, l'altra. Les primeres representen Apollinaire com a poeta, evidentment, però també com l'interpret dels clàssics grecollatins. Les segones evocuen la música o, millor dit, el so, que en aquest cas combina un instrument de corda i un instrument de vent que sovint sona en els actes solemnes.

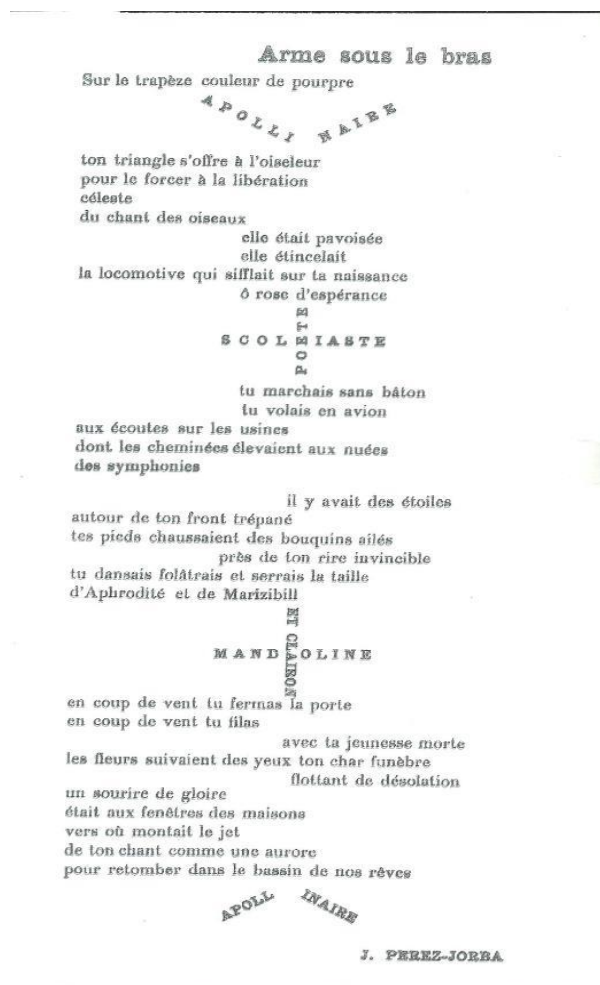


Figura 9. «Arme sous le bras», *Sic 37, 38, 39, Paris, I/15-II-1919 [300-301]*.

11.2. Poesia esparsa en català

Durant els anys de la guerra, l'activitat de Pérez-Jorba se centra fonamentalment en la crònica partidista. La seva producció poètica és realment subsidiària. És possible que els seus esforços anessin adreçats a construir un poemari que respongués tant al moment històric com a l'estètic que anava esporgant. El seu segon poemari, *Sang en rovell d'ou* (1918), acomplí aquestes premisses, perquè alguns dels poemes recollits en el volum foren escrits per la guerra. No obstant això, durant els anys del conflicte bèl·lic, es tenen mostres d'un petit feix de poemes esparsos apareguts en diferents mitjans catalans que l'autor no recuperarà ni en el poemari esmentat ni en el seu tercer llibre *Turmell i el boc en flames* (1921).

Comptat i debatut, s'han comptabilitzat un conjunt de tretze poemes apareguts en diferents publicacions, no totes adscrites al fenomen avantgardista, amb una gran «hibridesa» poètica. Al seu diari de capçalera, *El Poble Català*, va donar a conèixer «Per l'exclètxa», «El blanc gipó», «Sota l'aixella» «Vent de ponent», «Pel terme» (15-I-1917) i «Laus in amore mori», elegia dedicada a Prat de la Riba (23-VIII-1917); «Els dits hi ensagnaria» i «La polseguera» a *Plançons* (1, III-1918); «Pren un vas i seu-te amb mi» a *El Camí* (3,III-1918); «El record en la boira» (6, III-1918:85) i «Els mariners cantaven» a *Messidor* (10, VII-1918:155-156); «La pols del camí» a *Un Enemic del Poble* (14, X-1918:2) i «El bar a les sis del matí» a *Terramar* (23-24, VI-1920:2).

Els poemes del diari conserven un deix de la seva poesia inicial amb un toc de Maragall, tot i que el poeta assaja unes primeres provatures d'innovació lírica. En l'espai avantgardista, una de les primeres provatures en llengua catalana va ser el poema «La polseguera», en què s'observa una tornada inspirada en «Le pont de Mirabeau» (*Alcools*, 1913) d'Apollinaire, que *Litus* [Pérez-Jorba] va traduir per al número de la revista esmentada: «Els jorns s'en van els jorns s'en vénen» (JPJ), «Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure» (Apollinaire), i un ressò de Reverdy pel que fa a la poetització del vent, que Pérez-Jorba centra en aquest cas en un dels efectes que produeix; la translació expressa l'efecte desagradable que pot produir, però també el caràcter intangible i l'angoixa del temps: «la ciutat corre esbogerrada sota el vent / i llença la seva polç als núvols / vetaquí la tristesa la coquina / que em prèn del repòs...».

El poema, «Els dits hi ensagnaria», el conformen cinc estrofes en vers pentasíl·lab, en què l'estrofa primera i la tercera es repeteixen a mode de tornada; la novetat nia en la disposició tipogràfica i en la manca de puntació. Es tracta d'un poema sobre el desvetllament amorós que s'adreça cap a la poesia eròtica amb versos com: «el llit és infinit / els dits hi ensagnaria» o «el nostre amor en flames», que donaran pas a *Turmell i el boc en flames* (1921).

Els poemes de *Messidor*, «El record en la boira» i «Els mariners cantaven», que es van publicar sota el paraigua de «poesia nunista», si bé poc tenen de nunistes, pel que fa a la preceptiva, en alguns casos anticipen tòpics recurrents com poden ser l'erotisme: «el

pastor violà una donzella rossa no lluny d'una establia», dirà a la primera cançó; el segon va aparèixer uns quants mesos després, sense signar, a *L'Instant* (8-9, X/XI-1918), amb variants que aporten molt poc si es vol observar un trànsit cap la nova poesia.

De tot aquest aplec de poemes, el més destable és «El bar a les sis del matí», publicat a *Terramar* (23-24, VI-1920: 2), que, tot i conservar la rima i la puntuació, la introducció d'anglicismes i d'objectes icònics com l'alcohol, el tabac («D'esma el cigar hom fuma») i la llum («les pantalles roges»), és un intent de practicar la simultaneïtat cubista que ens acosta dues realitats oposades que viatgen des de la modernitat al classicisme per poetitzar des de l'alteritat que els temps de l'amor són llunyans:

El sol descoloria el verd de les persianes.
El barman les obrí. Lassa era l'esperança
de tot cock-tail. Dormien les dues cortisanes
el són de Safo. Oïas un auto en la llunyaça.

«Tom, que el vas buid prenguéres ¿la joia no era certa?»
El bés, els alcohols ja no eren en juguesca.
I ¿els ulls de sàtir i els descots de gràcia inerta?
Hom en afers oblida d'amor la dolça bresca.

11.3 *Sang en rovell d'ou* (1918)

Tot al llarg de la Primera Guerra Mundial, la producció literària catalana es va fer ressò de la bullida intel·lectual i del sotrac politicocultural que vivia el continent europeu. En el camp de les lletres, el context bèl·lic va merèixer una atenció especial per part de molts escriptors que integren un corpus literari que bé podria configurar la «literatura de guerra», amb multiplicitats d'estètiques, poemaris monogràfics i tot un conjunt de poemes esparços publicats en la premsa diària o en revistes, com per exemple *Ibèria*, *Un Enemic del Poble* o *La Revista*, que prenen com a eix espacial i temporal la guerra. Com

estableix Josep Murgades (1984:74-79), la producció poètica durant els anys de la guerra fou força abundant, tant en la prosa com en la poesia, una producció caracteritzada sovint per un esperit apologeticopatriòtic, sobretot en el marc de la lírica. Els horrors de la guerra en el camp de la poesia esdevenen la sublimació d'una realitat que, vers rere vers, deixa la plasmació d'un escenari habitat per herois i heroïcitats, camps de batalla on ressonen els fusels, el brollar de la sang, soldats abatuts en plena joventut, avions i metralla o mares que ploren els fills, és a dir, tot un seguit de «repertoris compartits» (GONZÁLEZ, 2013:4-7), en què sovintegen uns llocs comuns des de diferents perspectives estètiques i que, entre l'heterogènia producció poètica fidel a la causa aliada, es perllonguen temporalment més enllà del conflicte. Destaquen diferents obres, com per exemple *Àtila*, d'Apel·les Mestres, ressenyada per Pérez-Jorba a *L'Instant* (4-5, X/XI-1918:15), *Poemes de la Guerra Gran* (1921), de Rafael Folch i Capdevila o *El clam roig, poemes dels nous temps bàrbres en XX malediccions*, de C. Grandó, i un munt de poemes espasos en diferents publicacions aliadòfiles (MURGADES, 1984:74-79).

En aquesta línia Pérez-Jorba pren tòpics que també trobarem en els poemaris esmentats com la visió de l'Emperador Guillem II, Kàiser d'Alemanya, simbolitzat en *Àtila*: «Qui fineix als ferits i qui els mutila? / El braç dels teus soldats sota ta influencia / d'emperador que malvestats destil·la, o nou Atila / que permet tot excés, tota llicència» (p. 44), un munt d'anatemes compartits (PLANELLAS, 2015:431-442). Sense fer-ne un buidatge extens, es poden recuperar un parell d'exemples que comparteixen temàtica i model avantguardista, com el cal·ligrama «Guynemer», publicat a *Iberia* (130: 6-X-1917, 9), de Josep Maria Junoy, i els ressons futuristes del poema «En avió», de Joaquim Folguera, aparegut a *Un Enemic del Poble* (16: III-1919,1).

Joan Pérez-Jorba visqué la guerra intramurs. Tot i que no hi va participar com a soldat actiu, el seu compromís aliadòfil i francòfon va ser l'eix temàtic de les seves cròniques partidistes a *El Poble Català*; com a experiència personal, la guerra també serà un dels temes centrals de la seva creació lírica. Cinc anys després que veiés la llum el seu primer volum de *Poesies* (1913), el maig del 1918 va aparèixer *Sang en rovell d'ou*, estampat per la impremta La Social, amb seu a Vilanova i Geltrú, dirigida per Josep

Ivern Salvó, també impressor de les revistes *Themis* (1915-1916) i *El Camí* (1918). Un dels elements que cal destacar de l'edició és la seva austeritat, que no s'adiu amb alguns dels llibres més emblemàtics de la producció poètica avantguardista europea –lligada o no a la temàtica de la guerra–, en què les portades i els interiors són fruit força vegades de la complicitat de pintors i dibuixants, com per exemple el primer poemari de Salvat-Papasseit, *Poemes en ondes hertzianes* (1919), amb il·lustracions de Rafael Barradas i Joaquim Torres-García.

En aquest segon llibre, Pérez-Jorba aplega alguns dels poemes escrits durant els anys del conflicte bèl·lic, entre el 1914 i el 1918, i poemes de nova fornada. El llibre es va acabar d'imprimir el maig del 1918, feia aproximadament cinc mesos que havia iniciat l'intercanvi intel·lectual amb Albert-Birot i el nunisme, la qual cosa es reflecteix en un títol de *dernier cri*, en què, en un joc de relacions entre els significats i els significants des d'una perspectiva simbòlica, la guerra significa destrucció (sang), però la sang també esdevé vida, com ho és el valor simbòlic que es pot aduir a l'ou (rovell d'ou); per tant, sang i rovell d'ou són, alhora, la naixença o puixança d'un nou desvetllament de l'home a la vida. No es pot obviar el joc cromàtic implícit en el títol de llibre i que, a partir de l'ou com a objecte, es podria referir al cromatisme desplegat per Mallarmé, concretament, a les quartetes de «Les œufs de Pâques», en què el vermell i el groc esdevenen l'eix del poema, o rellegir el poema «Posta» de *L'irradiador del port i les gavines* (1921), en què Salvat-Papasseit reprèn la imatge de la llum expressada amb el mateix objecte per descriure el sol: «rovell d'ou destriat de galledes», o bé reconèixer l'expressió genuïnament catalana «ser al rovell de l'ou» per destacar la centralitat i que, en aquest cas, donaria peu a recuperar una imatge de Pérez-Jorba a l'hora de parlar dels efectes de la guerra que tanca el darrer poema del volum: «La sang prou se perdrà dintre la llum del sol» (p. 123); imatge també emprada al vers «hi ha sang en el rovell d'ou del sol ponent» del seu poema «La polsaguera», publicat a *Plançons* (1, III-1918).

El poemari no deixa de ser un aplec de poesia narrativa que explica els fets “èpics” que visqueren els soldats francesos en el front de batalla, un element destacat a la mateixa portada del llibre que duu com a subtítol *FRANCIÆ*, nom llatí de França. Hom podria veure una apologia de la guerra de ressons marinettians, però el mateix poeta ens guia

cap a una lectura clàssica a través del lema d'Heròdot que obre el poemari:

Quin és l'home prou insensat per preferir la guerra a la pau? En la pau, els fills acliquen els ulls als pares; en la guerra, els pares enterren als fills.

El passatge citat per Joan Pérez-Jorba correspon a les *Històries d'Heròdot* (I: 87, 4); és el final del diàleg que Cir manté amb Cresos quan aquest es troba a la pira, ja encesa, on ha de morir cremat. El recull, dedicat als seus fills Jacques i Julian, es divideix en quatre apartats: «Bella terra», que conté disset composicions i els poemes llargs «Dels combats» —amb sis cants—, «La Pau voga al lluny» i «Rosegons de pa». La gestació dels poemes s'escau entre el 1914 i el 1918, és a dir, els anys de la guerra, i no hem d'oblidar que la pau no va arribar fins a la signatura de l'Armistici de Compiègne, l'11 de novembre de 1918. El llibre porta com a peu d'impremta el mes de maig; és a dir, sis mesos abans de la signatura d'aquest primer tractat de pau.

L'autor aplega poemes com «París», datat el 1914, «Anant pel Sussex a Londres», homenatge al transbordador que feia la ruta pel canal de la Mànega, torpedejat l'any 1916 pels alemanys, o «Els morents tot morint et maleeixen» i «El trànsit de la glòria», de l'any 1916, que ja havia donat a conèixer a la *Revue Catalane*, de Perpinyà, i un conjunt de poemes en què la petjada del futurisme és molt clara, amb una atenuació de la màxima de Marinetti: «guerra sola igiene del mondo». Pérez-Jorba diu:

L'hora avui és de guerra
És la guerra
És la guerra
És la guerra damunt la bella terra. (p. 17)

La guerra se'ns explica com en les antigues històries jòniques; un abús de l'oda, l'ús abusiu de la rima i una varietat mètrica i estròfica important; manta vegades el contingut esdevé farragós i referma el foc patriòtic francòfon que hi vol reflectir. Un bon exemple és el poema que obre el llibre, «Bella terra», un cant d'entusiasme, d'una certa fúria

aïrada i anatematitzada.

Al llarg de tots els poemes, es parla de l'amor a la pàtria, de l'odi a l'enemic, de l'exaltació del Mariscal Joffre, dels horrors de la guerra i dels polítics, com per exemple a «Els morents tot morint et maleeixen»:

El clam de l'ira així recorre l'aire:
o coronat botxí, o foll sinistre,
o bergant, o malvat incendiari,
o desastruc ministre,
o criminal fallaire;
que caiguin com el llamp damunt ta testa
nostra maledicció i nostra venjança. (p. 41)

De tot el conjunt de poemes recollits a *Sang i rovell d'ou*, cal destacar «Clarí de guerra», encapçalat amb uns versos de l'«Himne homèric a Ares», traduït per Maragall, «En la batalla», «En els combats» i «Rosegons de pa», com els quatre textos paradigmàtics que fusionen tradició i avantguarda. Les onomatopeies, les repeticions i el vers esgraonat es contraposen amb un llenguatge provinent de l'estètica arbitrària amb les expressions: «saviesa», «llum fèrvida», «ànima grega», «vel d'ametistes», «filosops conjuminen», «geni llatí» i la inclusió d'occitanismes com per exemple «veire «en lloc de «vidre»

Per tu qui t'ama com Héctor volia per Troia
Que de la llibertat puguis aixecà el veire.
En segles i segles varen mil joies ornar ta cultura,
Que l'esperit llibera de tota vil llosana. (p. 13)

El poema que clou el llibre, «Rosegons de pa», és el que més s'acosta a la poètica nunista. Construït a partir d'un conjunt de poemes escrits amb una multiplicitat preceptiva, Pérez-Jorba deixa anar aquests «rosegons» (les estrofes) –separades per un petit guió final– jugant amb la disposició tipogràfica del vers, sense arribar al poema

visual (BOU, 2016:341). Cada estrofa és, alhora, part de les escenes d'una obra narrada des del present i una imatge independent en què la guerra es presenta en tots els espais possibles dinamitzats per la simultaneïtat i la juxtaposició de les imatges: camps de batalla, trinxeres, soldats assedegats, esgotats, abatuts («famolenca la rècua de tropes»; «vora d'un marge / un grup esglaiat ens tura / no ens abandoneu! No ens abandoneu!»); la vida al front o el retorn:

I vinga caminar i vinga caminar
El blau del cel
camina i entona una blava melodia
un
llença les botes destroçades
en l'esplendor d'una boscúria
el sol com un as d'oros
es renta els peus ensagnats
en l'aigua verda d'un bassol (p.116)

Entre els objectes d'aquesta guerra presentada com un espectacle, hi trobarem fusells, baionetes, metralla, cadàvers; la guerra aèria, en què l'avió és un tòpic recurrent en tota la producció literària avantguardista com assenyala Enric Bou amb un títol força suggerent: «War in the Sky: planes and stars» (2016:336-342):

Espantall apocalíptic
damunt del cel un cavall de ferre cavalca
els minyons apunten l'avió que vola vola
com si volguessin fer blanc en la lluna que brilla
i no l'erren com mai erren l'infanteria enemiga
l'avió cau
cau cau
s'en puja la cridòria fins el cel (p. 120)
l'avió sembla un astre que s'ha després del cel
tot estrellat.

O, per exemple:

L'horitzó fa de desfila cotonosa pels ulls
de pols curulls
enllà del Mosa s'alça el teló de l'acte primer
els cors s'enfilen damunt de la paret
del drama.

nang nang nang

pam pam pam

sang (p. 116)

Un apropament a Marinetti i al seu «Uccidiamo il chiaro di luna» (1909), en què Pérez-Jorba no tan sols presenta la guerra com un espectacle, sinó que l'empelta la idea de la destrucció, tot i que força vegades cau en un lirisme que l'allunya de la preceptiva futurista. En aquesta visió no podia faltar el tabac o el fum, objecte capaç d'embolcallar l'abstracció cubista: «l'enfermer / té una cigarreta en la boca / el pensar s'entortolliga en el fum / com la tragèdia en les cases que /cremen al lluny» (p. 116).

El títol, però, d'aquest poema unitari, «Rosegons de pa», també cal relacionar-lo, com fa el poeta, amb la voluntat de narrar un fet tan consubstancial i tan quotidià en temps de guerra com és la fam, i, per tant, un rosegó de pa és capaç de mitigar-la; «ja la fam no rosega ses entranyes», diu Pérez-Jorba, però el pa també és símbol de vida com ho és la sang, reiteradament poetitzada en el llibre. I amb aquell vitalisme que plana en gairebé tota la seva poesia, clou el llibre en què recorre a l'abstracció a través d'un element arquitectònic, la sang (font de vida), i el vent com a element essencialitzador de l'oblit:

Els porticons de demà ¿quan els podrem obrir?

La sang prou se perdrà dintre la llum del sol

en els ulls

en el seny

la barca serà empresa pel vent de l'oblidança (p.123)

11.3.1. La recepció del llibre

L'aparició del llibre a Catalunya i a la premsa madrilenya va estar, en general, molt polaritzada entre el ressò favorable dels antics companys de viatge modernista arrengrerats sota la bandera de l'aliadofilia com Gabriel Alomar, Jaume Massó i Ventós i el seu gran amic Alfons Maseras, i el desfavorable de la crítica d'ascendent noucentista, encapçalada per Joaquim Folguera.

La revista *Messidor*, en què Pérez-Jorba havia donat a conèixer la seva entrevista amb Albert-Birot i n'era col·laborador, publicava una petita nota anònima sobre el llibre i alguns poemes qualificats de «nunistes»:

El Sr. Pérez-Jorba ens envia des de París aquesta bellament composta poesia, inspirada en les normes del «nunisme», escola que professa a París un grup de joves poetes i de la qual ens ha parlat en articles notabilíssim publicats en nostres planes. Lloable és el propòsit d'aqueixa escola d'obtenir intensitat d'emoció i un efecte estètic per el contrast de les imatges, com també per la sinceritat que proclama, si bé a voltes, i a nostre entendre, mostra una interpretació en excés sensualista de la vida.

La ressenya de *La Revista* (LXIX:1-VIII-1918, 273) no feia esment del tema de la guerra, més aviat el defugia, i triava com a poemes més reeixits aquells que reflectien el Pérez-Jorba menys vitalista i més proper a la preceptiva noucentista: «El destí del Nadó», «Bella Terra» i «Britània», del qual se'n reproduïen dos fragments. Des de *La Publicidad*, Josep Maria Junoy deia:

Recibimos un bello libro de poesias —dramático cocktail— de J. Pérez-Jorba. Es una obra de una gravedad lírica extraordinària. Muy humana con ritmo palpitante, las imágenes y las ideas de la guerra se suceden. Una muestra remarcable. (*LP*, 1-VIII-1918)

El contrapunt a Junoy arribava amb l'article de Joaquim Folguera «La literatura catalana y la guerra», aparegut el 22 de juliol de 1918 a *La Publicidad*, amb una condemna de l'abrandament ideològic del llibre que qualificava de «dereodedismo» en un clar paral·lelisme amb l'obra del polític i poeta Paul Déroulède (1846 - 1914), un dels intel·lectuals antidreyfusista i, juntament amb Maurras i Barrès, autor de *Chants du soldat* (1872), amarats d'un patriotisme xovinista amb l'objectiu de condemnar Alemanya tant políticament com culturalment en el marc del plet per l'Alsàcia-Lorena a França. En la seva crònica, Folguera qualificava Pérez-Jorba d'afrancesat i lamentava amb rigidesa crítica la manca de lirisme del llibre.

Fins i tot trobarem una crònica al setmanari *Catalana* (1918-1926), dirigit per Francesc Matheu, òrgan de combat contra el Modernisme, les normes ortogràfiques i que maldava per mantenir l'esperit de la Renaixença. Fou lapidari acusant Pérez-Jorba de mal poeta en el número 14 (7-VII-1918): «el senyor Pérez-Jorba quan escriu axis se recorda dels extravagants de vint anys enrere, coneguts vulgarment per modernistes!». I reproduïx el poema «Glòria als soldats que moren». Enfront dels judicis dissortats, Alfons Maseras, en la seva crònica «Poesia catalana de França estant», publicada a *La Veu de Catalunya*, reivindicà el poemari i molt tímidament el contextualitza en el marc de la «nova poesia», en concret el nunisme:

L'obra d'En Pérez-Jorba lloa, sí, la ideologia d'un grup de bel·ligerants, i ho fa amb tant de fervor i amb tant d'entusiasme, que hom en resta seduït. I aquesta seducció és doblada per l'encís del lèxic moderníssim emprat, i de les formes poètiques innovades per l'autor, en les quals és de notar un aport considerable d'imatges noves, i més que noves, «actuals», imatges d'ara, del moment. «Nunisme», en efecte, és tant com dir actualisme. (*Id.*, 3-IX-1918)

A la premsa de Madrid, dos columnistes catalans coetanis de Pérez-Jorba com Josep Massó i Ventós (1863 - 1943) i Gabriel Alomar (1873 - 1941) se n'ocuparen en sengles articles. El primer, escriptor adscrit a *El Poble Català* i col·laborador de la revista setmanal *España* (1915-1924), a «Ideario. Un libro de Pérez-Jorba» (172, 25-VII-1918:8-9), li va dedicar un llarg article en què n'ofereix una lectura sota el prisma

aliadòfil d'acord amb la línia editorial de la revista i dels seus ideals i aprofita per denunciar el plet nacional que viu la Catalunya del Nord:

Allí, hermanos de nuestra misma raza, que admiran nuestra Ciudad madre, que están íntimamente unidos con nuestros movimientos espirituales, ofrecen su sangre generosa, soldados de la gran guerra, para defender el mundo de la tiranía sin entrañas, que nos hubiera ahogado, para el triunfo del derecho y de las pequeñas nacionalidades. [...]. Hay en la guerra un pedazo de nuestra Cataluña, que habla nuestra lengua, que posee nuestras costumbres, que azota el mismo viento ampurdanés. (*Id.*, 9)

Arrenglerat amb Pérez-Jorba, el crític manifestava sense embuts una gran francofília: «¡Y qué momentos se pierden para escribir una oda a Francia! Siendo toda nuestra cultura francesa, siendo París nuestro faro luminoso. [...] Y en esos momentos que nuestra Francia sufre, que una ola de bárbaros amenazó su grandeza, la oda a Francia no se ha escrito». Es queixava que «la musa catalana» es dediqués a «cantar los plátanos del paseo ciudadano cuando la lluvia de la metralla azota a los jardines de Francia», en un clara al·lusió a la poesia noucentista. Sobre el poemari, destacava que el poeta hagués triat la llengua catalana («su lengua materna») i glossava els horrors de la guerra que expressaven els diferents poemes i definia Pérez-Jorba com «un espíritu que ha evolucionado siempre. La tendencia de la moderna poesía francesa de última hora con Apollinaire, con Reverdy, ha dejado su fruto en la concepción y en la expresión del poeta catalán. Y así canta con cálidas palabras la tragedia que conmueve a Francia, madre espiritual de todos nosotros».

Gabriel Alomar, a les planes d'*El Imparcial* (26-VIII-1918), en el seu article «Versos de guerra», s'apropava més a Folguera, es mostrava força crític i es planyia de la gosadia de Pérez-Jorba: «¿Cantaremos, con deslumbramiento teatral, el falso cromatismo de los campamentos, la estridencia apoteótica de las batallas? ¿Cantaremos acaso el viejo y sacro egoísmo de las razas y las patrias, magníficamente irracional e idolátrico?».

En l'àmbit de lletres franceses, la secció «Arte y Letras» de *La Publicidad*, del 9 de

juliol de 1918, feia pública la carta que Georges Billotte havia tramès al poeta arran de la publicació del llibre. El traductor, molt allunyat de la «nova poesia», situa Pérez-Jorba en l'espai ideològic del llatinisme: «Así ha trabajado usted una vez más en pro de la unión de Cataluña y de Francia: usted ha hecho una bella obra al par que una obra buena». Li crida l'atenció com Pérez-Jorba fa compatible l'escriptura amb el treball a la Banca: «Me admira que sus grandes cualidades de poeta inspirado permanezcan intactas, bajo la avalancha de números que le agobian durante todo el día». Des del punt de vista literari, l'associa a la tradició francesa amb una expressa al·lusió al conjunt de poemes d'inspiració romàntica *Les Orientales* (1841), de Victor Hugo, en què poetitza la Guerra d'Independència de Grècia, i els poemes més nunistes els apropava a la «insolència» d'un Rabelais pel to irònic i moltes vegades «groller» que Pérez-Jorba deixava anar en els versos, cap rastre de la «nova estètica», més aviat una carta d'exaltació xovinista:

Ya sabía cuáles eran los sentimientos de estima y de afecto sinceros que usted abraza por mi querido país. Y en su gran corazón de poeta, usted ha encontrado acentos vibrantes para celebrar «la dulce Francia» ante sus hermanos, los catalanes. Usted ha cantado magníficamente nuestros héroes oscuros y anónimos, nuestros admirables fusileros marinos (cuya partida presencié, en Lorient, en agosto 1914) y nuestro ilustre compatriota conocía, el mariscal Joffre. [...]. Me ha seducido singularmente la variedad de ritmo de sus poemas. Así, si el comienzo del volumen ha evocado para mí el recuerdo de los versos del Dante, la composición «En la batalla» me ha parecido por la forma hermana de las más bellas *Orientales*. Y el poema final «Rosegons de pa», con enumeraciones y consonancias que hubiesen regocijado a Rabelais, me ha interesado prodigiosamente por su novedad y por su originalidad. Usted ha ido más allá que nuestros más audaces «verlibristes», me parece. (*Id.*, 9-VII-1918)

11.4. *Turmell i el boc en flames* (1921)

L'any 1921 va veure la llum un llibre insòlit en la producció del poeta. Dels tres llibres que Pérez-Jorba va publicar, és l'únic que duu la portada il·lustrada. El gravador i xilògraf Lluís Jou (FONTBONA, 1992:315-316), amic del poeta, trià per a l'ocasió un

boix a dues tintes: negre i vermell, al·legoria del boc i de la passió amorosa amb una tipografia clàssica.

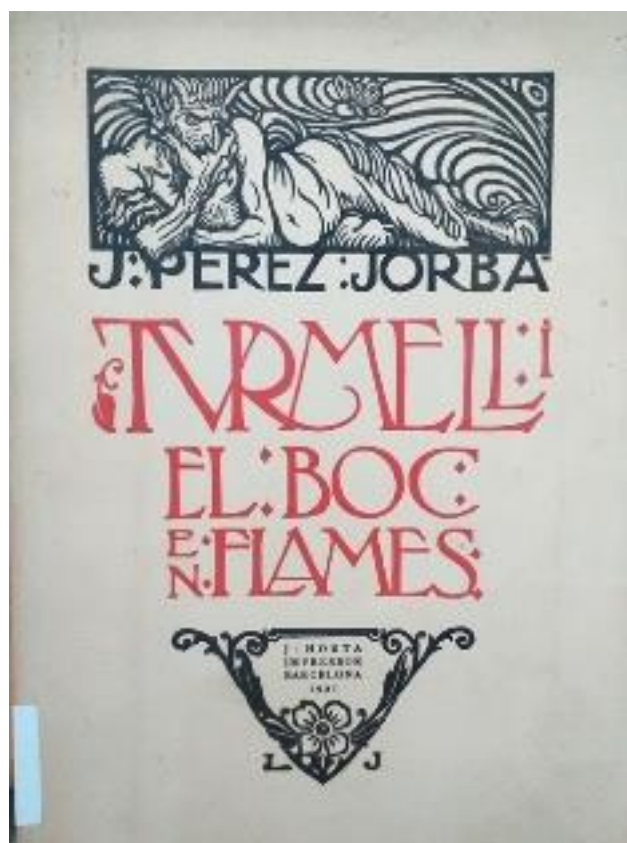


Figura 10. Portada de *Turmell i el boc en flames* (1921), de Joan Pérez-Jorba, Barcelona: J. Horta Impressor.

En el repertori català, adscrit a la poesia d'avantguarda, *Turmell i el boc en flames* esdevé un precedent –sense discutir ni establir un paral·lelisme pel que fa a la qualitat lírica d'un llibre o l'altre– d'*El poema de la rosa als llavis* (1923) de Joan Salvat-Papasseit, que «fou realment un exemple en emfasitzar el caràcter eròtic de la seva poesia: erotocèntrica, la seva visió del món mena a una exaltació de la dona com a objecte de l'eros i com a garantia de la continuació de la vida» (MIRALLES, 1986b:163); és el que es pot observar en l'estança VII del poemari de Pérez-Jorba :

Ara en tu poso tots els meus sentits,
dona d'amor que el cor sabs bressolar,

quan els meus polsos senten els teus dits
com pètals d'una rosa en dia clar. (p. 39)

El títol del llibre està manllevat d'un vers del poema «Decadència», inclòs a *Poemes* (1913): «salta el boc simbòlic amb els seus ulls en flames / en mig del nostre amor sublim per l'ideal» (*Id.*, 187). El poemari s'articula a partir de dos elements molt presents en la poesia d'avantguarda: l'erotisme i la reelaboració del món clàssic com a paradigma d'un retorn a l'ordre (SILVER, 1991). De fet, la tradició clàssica «fue uno de los pocos elementos de la gran tradición occidental que pudo atravesar holgadamente el filtro que suponían las vanguardias históricas» (ORTEGA GARRIDO, 2012:25).

L'estructura és força curiosa tractant-se d'un llibre unitari, tot i que la seva lectura podria ser independent, però no és aquesta la voluntat del poeta, ja que, a partir d'un mateix tema, ofereix dues propostes líriques ben diferenciades: una d'inspirada en una pretesa praxi d'avantguarda i la clàssica inspirada en la tradició simbolista en què la continuïtat és donada per la successió temporal de les experiències concretes. La centralitat del llibre engloba diferents eixos temàtics i que, des de la simultaneïtat nunista, es correlacionen: l'erotisme representat en el desig carnal, millor dit, la lascívia representada pel sàtir; la consumació del desig per altres personatges delerosos de l'experimentació; el record del desig que s'escola des d'una proposta retrospectiva a través del sàtir que simbolitza el temps i la vida, i una pretesa meditació sobre els fonaments de l'art; tots aquests elements romanen condensats en els diferents estadis emocionals d'un sàtir que esdevé alhora actor, observador i *alter ego* del poeta: «el sàtir està trist» (p. 7), «el sàtir l'esperança reclosa té en el puny» (p. 8), «el sàtir sent bogar en son cor els navilis» (p. 9), «el sàtir sempre trist roman en el Passeig / amb el flagell de l'infinit pessigolleig» (p. 10), «el sàtir en son cor sent la tristesa d'un anarquista» (p.14) i «el sàtir barbellut s'es tornat lleig / son cor eixut ha perdut l'amor / però ha pres la lira» (p. 31).

La primera part del llibre –a partir d'ara parlarem de *Turmell* per referir-nos al poema que dona nom al llibre– és un «idil·li» nunista construït a partir de l'associació audaç de realitats allunyades, la juxtaposició d'imatges i l'experimentació formal d'un nou

llenguatge que es tradueix d'una simultaneïtat múltiple i, fins i tot, patètica de fets quotidians. Des del punt de vista formal, aplica la supressió de les majúscules i dels signes de puntuació, força vegades amb una profusió de versos en rima consonant, i l'ús dels versos esgraonats a mode de paraules en llibertat, però l'organització tipogràfica no respon a la visualització concreta d'una imatge icònica a través de les paraules (MOLAS; BOU, 2003:48):

el cor del món
els finestrals
la nit
els estels
la mar
les puncelles

La poetització més coneguda d'aquesta figura de la mitologia clàssica és omnipresent en la poesia de Teòcrit i en la tradició iniciada per Pietro Aretino als seus *Sonetti lussuriosi*. La presència de sàtirs i faunes apunten a una poesia amarada d'erotisme inspirada en la tradició grecollatina, de la qual deriva el poema de Mallarmé, *Après midi d'un faune*, publicat l'any 1876, amb gravats d'Édouard Manet, compost per 110 alexandrins. També ha estat recurrent en la poesia de Verlaine, com per exemple al poema *Le Faune*, en els poetes parnassians i en Rubén Darío, que, per a Pérez-Jorba, com s'ha constatat, va ser uns dels referents del primer llibre *Poesies* (1913). El model de Pérez-Jorba sembla néixer, d'una banda, de la relectura del poema de Mallarmé; d'una banda, en pren la descripció física del personatge: «Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus» (Mallarmé) / «El xaragall és en el blau dels ulls del sàtir» (Pérez-Jorba); de l'altra, sobretot, de Verlaine, a qui Pérez-Jorba va llegir a consciència amb admiració; el poema de Verlaine esmentat abans s'inicia amb el vers següent: «Un vieux faune de terre cuite». El de Pérez-Jorba també: «per on discorre a voltes un vell faune» (p. 96). La figura del mite grec a partir del sàtir o del faune llatí no és un *leitmotiv* nou, sinó més aviat constant i reiteratiu en el seu corpus poètic. Tot just parlar dels seus primers anys a París, s'ha consignat un article que envià a Felip Cortiella per a la revista anarquista *Avenir* (3, 18-III-1905:2), en què recorda una passejada per la ciutat

en companyia d'un amic. Els darrers paràgrafs d'aquesta narració anticipen un dels versos del llibre, «el sàtir s'es tornat lleig / son cor eixut ha perdut l'amor» (p. 30):

Era ja de nit. I el caminar encisador d'una dona bonica –de vestir elegant i cos provocant– feia que'ns aturéssim, ens giréssim i s'encengués una flama en els nostres ulls. Després, tot prenent l'aperitiu, el meu amic Sylvestre em va contar la llegenda del Sàtir lleig i de la Nimfa hermosa. (*Avenir*, 2)

Cinc anys després, el 1910, tornà a recollir la mateixa temàtica i la mateixa imatge en el pròleg que escrigué per a les *Trasplantades*: «Cap poeta, com en Verlaine en la seva poesia, hauria pogut simbolitzar millor la llegenda del sàtir lleig i de la nimfa hermosa» (*Id.*, XL). Tres anys més tard el reprèn al poema «Urbs en bellor» del seu primer llibre *Poemes* (1913):

–La boniquesa és de noble estament quan té per patge
l'art que somriu com una pedreria
que no s'apaga ni en la llunyania
per on discorre a voltes un vell faune. (p. 96)

El tornarem a trobar en un vers del poema «El bar a les sis del matí», aparegut al número doble de *Terramar* (22-23, VI-1920:2): «I els ulls de sàtir i els descots de gràcia incerta?». O en el poema «Elle à deux tête» de l'*Anthologie Dada* (4-5, 15-VI-1919: 187): «dans la rue / un faune courait aussi vers le tramway électrique».

A través del mite clàssic, Pérez-Jorba fa un exercici poètic a dues bandes: des del simultaneisme assistim a una dualitat temporal entre passat i present; el poeta expressa una voluntat implícita de situar l'anècdota en espais físics que pertanyen a la seva geografia, que, en aquest cas, també és dual: d'una banda, París, el Sena, la Madeleine i els seus ponts; de l'altra, la Rambla de les Flors, la Bordeta, Sarrià i el Tibidabo. També recrea espais inherents al sàtir com a personatge mitològic, com poden ser els boscos feréstecs o avança en contextos literaris més propers a la poesia pastoral o al *locus amoenus* en què el paisatge, habitat per donzells/donzelles o pastors/pastores es torna

Il·luminós i harmònic. La temporalitat de *Turmell* és donada per la datació que presideix un dels escenaris per on transcorre aquesta primera part:

La Bella Otero a cân Prunier

15 d'octubre de 1918.

Tot seguit, assistim a la dansa de la corista, situada en un espai de la modernitat: «jo prou dansaria encara tota nua / sota uns cascavells / cuixes i cames enlaire / enlaire el ventre i els pits», «davant dels ulls multicolors del music-hall» (p. 21-22), i a l'alteritat del poeta, «el sàtir en son cor sent la tristesa d'un anarquista» (p. 14), un sàtir urbà que es mourà per Barcelona o París, llocs de trobada d'un mapa físic i conceptual de la seva memòria.²⁷¹

Pérez-Jorba posa en joc tot un reguitzell de figures literàries com poden ser les enumeracions, les metonímies, les metàfores, les al·literacions i el paral·lelisme anafòric amb els quals creu construir el ritme musical del poema, d'aquest sàtir (el poeta) que s'escola per la vida i, en canvi, aquest desplegament de recursos en el conreu de la poesia en llengua catalana trenca la solidesa que s'ha observat en l'escrita en llengua francesa:

el sàtir ha deixat les cavernes i els boscos
el sàtir ha cridat que l'amor sempre visca
el sàtir ha deixat en el llit reines i minyones
el sàtir ha deixat els àngels i els fadrins
i els pasos dels camins. (p. 16)

Un altre dels recursos poètics més utilitzats són les referències intertextuals: «sabeu aquell de Sarrià?» (p. 14) o «per la Rambla el record d'en Maragall s'escola» (p. 9) en el cas de la literatura catalana; «la Beatriu del Dant...» per referenciar l'autoritat clàssica. En aquest joc de present/passat encara plana el tema de la guerra: «s'ha salvat

²⁷¹ Enric BOU (2013) parla de «llegir la ciutat» per estudiar la ciutat de Barcelona com a subjecte literari. En aquest cas es pot fer una extrapolació als espais urbans de Pérez-Jorba: «l'ésser humà es relaciona amb l'espai que l'envolta projectant en la ment una intel·lectualització d'allò que veu, allò que viu», dins *La invenció de l'espai. Ciutat i viatge*, València: Publicacions de la Universitat de València, 19-20.

de la mort en la guerra el fadrístern» o «com la bala espera el tret que fa caure en terra el soldat».

El tema de l'amor i la càrrega eròtica de les imatges és un recurs al servei d'un discurs metaliterari que dona pas a un dels temes del poemari focalitzat a oferir una reflexió sobre la poesia:

deslliurar dels propis sentits la pensa ara somnia
Volar sense ales per la volta abstracta del cel
Alçar com un tió la seva abrusada intel·ligència
novell ordre (p. 30)

L'amor com a combat, ple de violència, serveix per dur a terme una càrrega humorística que arriba a la fina ironia, tan present en la poètica nunistà, contra les velles escoles literàries, en aquest cas del simbolisme parnassià amb un llenguatge del tot agosarat i provocador:

dos cignes duien el seu cor damunt del riu
vora dels lliris on les gràcies del seu cul
feien tornar vermell el rostre i el seny nul
d'hom l'anhel era ardent com bugada al lleixiu (p. 22)

Pérez-Jorba també recrea i canta el tema del *carpe diem*: «si hom pogués aturar el cor dels homes / si hom pogués aturar el pas del temps» (p. 21), O, per exemple, quan amb un cert sentimentalisme l'envaeix la melancolia en recordar els temps de joventut:

aquells grans clavells rojos d'un abril
rojos com la sang d'un jove
que odoraven violentament per la Rambla de les Flors
son en recordança avui. (p. 25)

La segona part del llibre, *Estances*, la componen un conjunt de cent quaranta-tres

estances escrites en decasíl·labs i alexandrins, amb puntuació i rima consonant, majoritàriament escrites en primera persona, que funcionen de manera autònoma. La tria d'aquesta forma mètrica bé pot remetre a la tradició francesa inspirada en Jean Moréas i Alfred de Vigny, si bé en l'àmbit català també la van conrear Joan Arús o Carles Riba, entre altres poetes contemporanis de Pérez-Jorba que en van fer ús, tot i la distància que hi ha entre la poètica ribiana i la de Pérez-Jorba.²⁷² La seva lectura no presenta cap originalitat destacable, simplement observem un poeta capaç d'experimentar la tradició simbolista que coneix i domina. Enfront de la irracionalitat, de la plasmació dels instints, assistim a l'harmonia clàssica.

La bellesa, el ritme i la música omplen aquestes composicions que ocupen setanta-una pàgines i que mantenen la seva independència, dedicades a Venus i a Afrodita com a símbol de l'amor; palaus marmoris, al·legories i símbols en què la carrega eròtica és substituïda pel desig amorós empeltat d'un sensualisme suggerent, com per exemple en l'estança CXLIII que tanca el llibre:

Amistançada en flor, escolta el dolç murmuri
que fa l'ona amb el vent i sentiràs ton cor
sota l'esguard d'un faune que a contemplar s'aturi
la purpurina nimfa en sa boscúria d'or. (p. 106)

A més de la temàtica rescatada de la tradició simbolista, cal fer una menció explícita a Jean Moréas, poeta que, segons Alfons Maseras, era un referent per a Pérez-Jorba: «Recordo que eixírem a passejar i que passàrem pel "Pont des Arts", entre l'Institut de França i el Louvre, i que ell em recitava versos. Versos de qui? Si no estic desmemoriat, de Moréas» (*La Revista*, VII-XII-1928:51-56). La versió de Maseras recordada gairebé vint-anys després contrasta amb la valoració que el mateix Pérez-Jorba havia expressat al pròleg de l'antologia *Trasplantades* (1910), en què dubtava en sentenciar en quatre línies que «En Moréas té massa reminiscències den Ronsard pera que, de les seves obres, pugui ferir-nos l'expressió d'aqueixa poesia encisadora de matiços moderns que li han atribuït aturridament: és fluix». (*Id.*, XXXIX)

²⁷² Carles Riba havia publicat el seu llibre *Estances* l'any 1919. Enric BOU (1989) creu que el títol del llibre combina dos sentits, «el model estròfic i el nom tècnic per designar les estrofes», *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, Barcelona: Les Naus d'Empúries, 97.

11.4.1. La recepció del llibre

El llibre fou rebut per la crítica del cercle de *La Revista* amb un atac molt dur que marcava l'expulsió del poeta, del cànon, des de la ploma d'A [ntoni]. G. [uasch] a la secció «Els llibres» de *La Revista* (CXXXIX:1-VII-1921, 206):

Cas únic en la literatura catalana, el d'aqueix llibre d'en Pérez-Jorba. I, a més, potser també cas patològic. Pérez-Jorba, que començà escrivint poemes si més no discrets, es decantà després a una mena d'avantguardisme, i ara se'ns presenta com a poeta eròtic; però d'un erotisme retòric si més no és de mal gust. Lo millor del llibre, el poema «Turmell i el boc en flames», que conté algunes peculiars bellesa a la seva manera. Lo demés, dos centenars d'Estances interminables, totes semblants, d'una monotonia desesperant, és d'una mediocritat aclaparadora. Tal volta sols dues o tres són dignes d'elogi. La coberta d'en Jou, sense que sigui cap meravella, està bé. (*Id.*, 206)

El seu amic fidel, Alfons Maseras, reaccionà ben aviat:

No hi ha raó per a fer el silenci davant un llibre d'emoció estètica, només perquè l'autor hi cantí, sense vels, la nuditat... El poeta eròtic, el poeta llibertí, el poeta damnat, tindrà dret a asseure's a la taula de la poesia, al costat del poeta sentimental i del poeta místic i tot, car els agermana a tots una mateixa pruija d'espiritualitat i de bellesa.

Joaquim Ventalló, que coordinava la secció «Noucents» del diari *El Dia* (Terrassa), creada el 1918, a la secció «Llibres rebuts» sortí, si més no, en defensa de l'escriptor des d'una perspectiva clàssica que atenuava els judicis d'Antoni Guasch:

Hi ha hagut aquí qui ha malparlat del llibre que ens ocupa, creient-se potser que En Pérez-Jorba, en fer en català un llibre eròtic, s'havia proposat no gens menys

renovar els clàssics o una cosa per l'estil. En Pérez-Jorba, en aquest llibre, hi té algunes estances molt ben sentides, i tan com ben sentides, ben dites. És clar que de entre més de un centenar n'hi ha d'haver de més o menys monòtones. Nosaltres felicitem a En Pérez-Jorba pel seu llibre, i sincerament li diem que la primera part, *Turmell i el boc en flames*, no ens ha convençut del tot; en la segona, *Estances*, hi hem trobat coses que valen molt la pena». (*El Dia*, 16-7-1921:5)

Gabriel Alomar, que llavors vivia a Madrid, un any després de la publicació del llibre, reconeixia en la columna «Impresiones de un lector», al diari *El Imparcial* (21-V-1922), l'estupor que sentí en llegir el llibre:

He aquí un extraño libro, muy insólito en la tradición literaria catalana. Ya el título (que corresponde a la primera composición) es ambiguo y funanbulesco: *Turmell i el Boc en flames*, la traducción literal sería: *Tobillo y el chivo ardiente*. Declaro con toda sinceridad que sólo por aproximación he podido comprender el sentido del poema.

Alomar reconeixia el paper de divulgador de la sensibilitat moderna en l'àmbit català, «como revelador de las vanguardias poéticas» –que associava al seu esperit lliure–, «alma de diletante insaciable» des del seus orígens a la revista *Catalònia*, i recomanava la relectura de l'assaig sobre D'Annunzio que Pérez-Jorba havia aportat a la revista com un dels treballs que més havien modificat la literatura de finals de segle. Des del punt de vista estètic, associava el llibre al moviment «ultraísta», en aquells dies l'exponent dels nous llenguatges estètics peninsulars, que Alomar qualificava «de impresionismo poético. Imputada. Descoyuntada, operando por la mera nominación de las ideas sugestivas» i plantejava una lectura unitària del llibre. El fet que l'escriptor mallorquí associés aquella poètica al moviment peninsular coincideix amb la fundació de la revista *Ultra* (1921-1922), la més emblemàtica del moviment avantgardista en llengua castellana, el mateix any de publicació del llibre de Pérez-Jorba i, a més a més, l'ultraisme bevia de les mateixes fonts que Pérez-Jorba. Alomar és l'únic receptor crític que apel·larà a Verlaine quan parla de les *Estances*:

El tono de esas estancias continúa la férvida carnalidad del poema anterior, dando así unidad al volumen. Las imágenes son aún más atrevidas, libres de la voluntaria imprecisión que en aquél tenían. Por momentos sólo el prestigio de la tonalidad noble vindica esas imágenes de su estirpe picaresca, de su tradición escandalosa y procaz. Esto es lo mejor del libro. Alguna estrofa me recuerda versos de Verlaine, en su manera refinada, en sus alegorías de *buisson ardent*... (*El Imparcial*, 21-V-1922).

La lectura del poemari, com s'ha dit, podria ser independent, però no és aquesta la voluntat del poeta com refereix Alomar, perquè, a partir d'un mateix tema, se'ns ofereix una preceptiva diferent; de la praxi avantguardista a la clàssica; de la «revolta a l'ordre». La valoració que Pérez-Jorba va fer a *Messidor* (3,1-II-1918: 37-39) de l'art d'Albert-Birot és extrapolable a la seva experimentació en el conreu de la «nova poesia»:

L'art poètic de l'Albert-Birot és l'art de la suprema audàcia en servir-se de tots els materials que el món ofrena. És, per tal que romp amb les limitacions i amb els exclusivismes de les velles escoles, un art profundament revolucionari i fins desagradable com tot acte revolucionari. (*Id.*, 37)

La clau de volta d'aquesta experimentació literària la dona una carta de Pérez-Jorba adreçada a Albert-Birot, datada el 8 de juny i escrita pocs dies després de la publicació del llibre:

A Barcelone, le mouvement d'avant-garde semble décliner, les lettres y sont hostiles dans leur majorité, la culture universitaire ne prône que le classicisme à outrance. (JPJ, carta del 8-VI-1921)

Reeixida o no, la proposta de Pérez-Jorba, a hores d'ara, justament, un segle després (1921-2021), pot resultar del tot enfarfegadora, però aquest tercer poemari cal abordar-lo com un document històric, com una «joia» de bibliòfil i com una «gosadia» o

«acarament» en el marc d'una producció literària regida per la “canonització” noucentista i el seu ascendent, i, sobretot, per la mateixa voluntat de l'autor que apunta més als sentiments que a l'intel·lecte.

CONCLUSIONS

L'extensa obra periodística i creativa de Pérez-Jorba és, en primera instància, el reflex d'una grafomania que sovint presenta un doble mirall, atesa la condició de crític i de poeta, per la qual cosa la seva mirada implica vers la creació aliena un sedàs a través de la producció pròpia. Endemés, la dispersió i la diversitat de la seva obra són el testimoni del seu ofici de periodista, en què el conreu de la crònica forneix una gran diversificació i multiplicitat temàtica. Vista la trajectòria intel·lectual des dels seus orígens (1878) fins l'any de la seva mort (1928) –morí a cinquanta anys–, es pot establir, com a primera constatació general, que hi ha un moment clau molt delimitat en la seva biografia personal i intel·lectual: «l'aterratge» a París.

Tota la seva producció travessa les coordenades històriques i estètiques que li va tocar viure. En aquest sentit, la reconstrucció de la seva biografia i del seu «Epistolari català» aporta noves fonts o reesitua o explicita dades fins ara poc documentades, entre les quals s'han escollit aquelles que tenien més interès per fixar l'encaix de la seva trajectòria.

De formació autodidàctica i aliè a la classe burgesa durant els anys de joventut, Pérez-Jorba –proper a l'entorn dels cercles bohemis i anarquistes– esdevé un testimoni directe del desastre colonial i la crisi del 98, en què la resposta a la decadència finisecular el fa arrengrer-se en la línia de pensament que havia absorbit de l'escola *L'Avenç*, que va posar les bases del catalanisme modern i dissenyà un projecte de modernització cultural d'arrels regeneracionistes.

El seu debut literari, però, no es produeix des de la centralitat que ocupava Barcelona, com a centre del poder econòmic, institucional i cultural, sinó en l'entorn mediàtic dels grups comarcals modernistes tarragonins, ateses les seves relacions personals, una producció que es focalitza en la teorització del moviment modernista que denuncia l'estancament de la cultura des de la Renaixença, l'opressió política, social i cultural que patia la cultura catalana des de la Restauració borbònica, i l'etern conflicte artista - societat que «havia caracteritzat tota la literatura europea d'ençà de la revolució

industrial» (MARFANY, 1986b:143-162). Per iniciar el procés de construcció d'una cultura nacional que adquirís la modernitat i la seva equiparació amb la cultura europea, una de les armes més contundents, a més dels textos programàtics, va ser la traducció, que aviat esdevingué una de les activitats d'obligada «militància» del moviment (Alexandre Cortada, Emili Guanyabéns, Joan Maragall o Pompeu Fabra, entre altres). Pérez-Jorba debutà com a «passeur culturel» en el camp de la traducció, sobretot, de poetes francesos o d'expressió francesa i de poetes italians.

La seva consolidació com a crític de prestigi cal cercar-la a les planes de la revista *Catalònia* (BOU, 1986:43-52; CAMPS, 1996:43-58), en què la dicotomia decadentisme/simbolisme, a través de la literatura occidental (Mallarmé, D'Annunzio, Verhaeren, Whitman), és el seu cavall de batalla, com ho són les revistes i publicacions estrangeres que amb delit escorcolla i de les quals manlleua notícies per a la secció «Revista de revistes».

La descoberta de París, amb vint-i-tres anys, està empeltada d'aquell anhel dels modernistes, en el cas català Puig i Ferrater, Alfons Maseras, Xavier de Zengotita i Ferran Canyameres (la llista és més llarga), de cercar en la capital del «món» un espai on eixamplar la seva formació i l'oportunitat de conquerir un ideal de modernitat. Superades les deficiències i carències inicials per obrir-se camí, l'arrelament familiar – muller i fills francesos– i l'estabilitat laboral el fan integrar-se en la societat burgesa que tan emfàticament havia rebutjat. El seu procés d'assimilació de la cultura francesa, inclosa l'adopció de la llengua, és la clau de volta que incidirà en la producció de maduresa. La condició de resident a París li atorga una situació de privilegi i l'aval de molts companys de viatge modernista com Pere Coromines o Alfons Maseras, per als quals havia estat un referent de prestigi per la tasca desenvolupada a *Catalònia*; aquestes relacions li facilitaren la seva integració a *El Poble Català* pels volts de l'any 1910, quan el diari havia experimentat un canvi d'orientació vers un programa culturalista (CASTELLANOS, 1980:25-51), participació que s'estendrà fins el desembre de 1917.

Un dels trets que més crida l'atenció d'aquestes col·laboracions, escrites des de París

entre el 1910 i el 1917, és el fet que s'ocupi de la literatura catalana i no de la francesa; a primer cop d'ull sembla com si el mateix diari tragués poc rendiment de la seva condició de col·laborador extramurs, la qual cosa podia representar un valor afegit, però el seu fixatge forma part d'una operació adreçada al mercat interior, ja que el diari havia de competir, sobretot, amb *La Veu de Catalunya*, portaveu institucional del Noucentisme que empeny amb força en la formulació d'uns postulats que aspiren a la liquidació del moviment modernista, «del qual constituïa, en part, una mera continuació» (MURGADES, 2020:396). Al bell mig de la consolidació del classicisme noucentista liderat per Eugeni d'Ors, Pérez-Jorba, d'alguna manera, respondrà amb el seu primer llibre *Poemes* (1913), un poemari que alterna algunes composicions en llengua francesa, amarat del classicisme d'arrels parnassianes que es poden conjugar entre la influència de Rubén Darío, l'impuls dels poetes de «Nova Plèiade» a l'entorn d'*El Poble Català* i amb ressons de la paraula viva maragalliana.

L'itinerari de Pérez-Jorba cap a l'avantguarda és gradual; no hi arriba des de l'entusiasme ni des d'una posició rupturista ni programàtica, ans al contrari. El seu esguard cap al fenomen avantguardista es pot articular en dos contextos concrets: l'Europa de preguerra i l'Europa devastada lentament per la Primera Guerra Mundial.

En el París de preguerra viurà el naixement dels nous llenguatges pictòrics (fauvisme, cubisme i futurisme), tot un sotrac estètic per a un poeta i un crític que creu aferrissadament en una natura, carregada de sentiments i bellesa, com a font d'inspiració primera i en l'art des d'una concepció mimètica de la realitat. El seu rebuig inicial davant l'explosió de la «nova pintura» proclamada pels mateixos artistes en diferents manifestos i textos programàtics arribarà arran de les successives visites als icònics Salon d'Automne i Salon des Indépendants, els dos esdeveniments més internacionals que acull la capital francesa anualment. A les planes de *Mundial Magazine* (1911-1914), capitanejada per Rubén Darío, un dels seus referents entre el 1910 i el 1914, donarà testimoni de la seva resistència antiavantguardista centrada, fonamentalment, en el cubisme pictòric. El conjunt dels seus textos a la revista deixen al descobert una lectura esbiaixada de l'aparell teòric del moviment fixat en el volum *Du cubisme* (1912) per Gleizes i Metzinger. Pérez-Jorba no assimila la tensió dialèctica que es produeix dins

del cubisme entre la tradició representacional (percepció volumètrica de la realitat, perspectiva, relació entre la síntesi i l'anàlisi de la captació visual i intel·lectual dels objectes) i la descomposició.

Aquestes col·laboracions també obren una modificació en la transferència cultural exercida pel crític entre el camp cultural francès i, essencialment, l'hispanoamericà, que era el públic potencial de la revista rubeniana. Altrament, Pérez-Jorba recollia el guant d'una part de la crítica francesa –capitanejada per Louis Vauxcelles– que propugnava la defensa d'un art que no estigués contaminat per les escoles estrangeres i que, en el cas de Pérez-Jorba, es va traslluir en l'oposició classicisme (ordre) /romanticisme (desordre).

El daltabaix de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) donarà pas a un dels vessants que marquen el seu l'exercici periodístic com a cronista aliadòfil, en què la literatura restarà sotmesa al context històric. La posició de privilegi que gaudia com a resident a França el fa testimoni de tots els esdeveniments polítics, històrics i culturals que va viure Europa arran del conflicte. Es tracta d'un testimoni presencial que viu en primera persona els efectes i les conseqüències de la Gran Guerra i del que va significar el nou mapa geopolític europeu. A les planes d'*El Poble Català*, que havia empès una gran campanya de captació de corresponents i col·laboradors, les seves cròniques sobre la guerra manifesten la dicotomia barbàrie/civilització amb una aposta clara pel llatí i són l'expressió de la propaganda aliadòfila i, alhora, «un pálido sustituto de la imposible intervención catalana en la guerra» (GRILLI, 1997:56). La tragèdia europea també constitueix l'eix vertebrador del seu segon llibre, *Sang en rovell d'ou* (1918) –publicat a Barcelona i escrit en la seva totalitat en llengua catalana–. Es tracta d'un poemari monotemàtic que s'emmiralla en la poesia èpica, d'una aferrissada francofilia, que caldria integrar en tota una producció literària occidental que pren com a tema la guerra i que encara sobreviu a un segle de distància del conflicte.

Des del 1917, el seu corpus literari i la xarxa de relacions establerta demostren que va tenir un paper destacable en la transferència cultural dels nous llenguatges literaris que porten el segell d'una Europa desballestada. Els esforços de l'escriptor en la divulgació de les avantguardes literàries es va centrar, fonamentalment, a desplegar un conjunt

articulíctic abocat a la recepció crítica i al conreu d'un gènere periodístic associat a la modernitat com fou l'entrevista (Max Jacob, Apollinaire, Pierre Reverdy, Albert-Birot), una aportació que eixampla les fonts primàries de transmissió (revistes, llibres) i que s'estendrà fins al 1921.

Altrament si es convé que la literatura comporta també la «sociabilité» com estableixen Rémy Ponton i Paul Aron al *Dictionnaire du littéraire* (2004: 573), en el cas de Pérez-Jorba es veu clarament la seva disposició a incorporar aquest mecanisme social a la vida intel·lectual. Sovint el trobarem com a visitant de redaccions de diaris i revistes, salons, sessions poètiques i vetllades literàries (galeria Rosenberg, Teatre Imperial) o “Cafès” (La Rotonde o el Cafè de Lipp) que tenen lloc en espais emblemàtics i mítics tot i que no se'l pot associar a cap cenacle ni a cap “capelleta” concreta.

Pérez-Jorba no va intentar de liderar cap debat estètic –ell mateix es confessa deslligat de compromisos ideològics, una confessió que neix d'aquella concepció del crític independent defensada per Jaume Brossa–, sinó que la seva interlocució suma esforços en un acte d'experimentació que es pot identificar amb alguns elements inherents en tota la seva producció que invaliden qualsevol temptativa de parlar de regressió o evolució, sinó d'una reflexió constant sobre els processos que implica la creació literària, amb una atenció acurada al fet poètic, en el marc de la realitat cultural que l'envolta.

El primer rau en la introducció del terme *post symbolisme* [sic] per designar l'herència del simbolisme i la seva interrelació amb la «nova poesia» (*EPC*, 27-XI-1917), un terme que Folguera recuperarà i implementarà en l'article «El postsimbolisme a Catalunya», inclòs a *Les noves valors de la poesia catalana* (1919:107-109). El segon element que cal destacar és per què el punt de mira el focalitza en la literatura d'avantguarda. La resposta la dona el mateix crític en plantejar els valors que li transmet aquesta poètica en l'adequació de la relació de l'home i l'art i entre aquest i la realitat exterior; la idea de progrés associada a la innovació, la sacralització de la bellesa i un vell ideal romàntic que rau en la centralitat de l'artista com a geni, com ho deixa patent a *La Publicidad*, en l'article «En medio del vendaval literario de París», des d'una consciència no de temporalitat, sinó d'una recerca contínua:

Ese arte de vanguardia sigue siendo objeto de discusiones. Unos creen que significa un retroceso, que rompe con la cultura, que va contra el estudio, que destruye las más grandes tradiciones, que lleva al caos y qué sé yo cuantas cosas. Convengo, sí, en que se han ingerido algunos analfabetos entre los cultivadores de este arte nuevo; convengo, sí, en que algunos sienten un prurito de ver el mundo al revés, sin ton ni son; pero cabe reconocer que algo hay en ese movimiento que responde a una necesidad, a una realidad, a un sentir desconocido, a una secreta belleza; algo que tiende al progreso y que con ayuda del deseado genio aún por revelar habrá de alcanzarlo. Así, con palabra llana. (*LP*, 18-V-1919)

Des del punt de vista estètic, Pérez-Jorba porta el segell de Pierre Albert-Birot i de la seva revista *SIC*. Sota el guiatge del fundador se subroga al nunisme, perquè de bon antuvi se sent identificat amb una poètica en què l'objectivisme resta subordinat al subjectivisme i al vitalisme d'arrels nietzschianes en el qual sempre havia cregut. El nunisme el deixava respirar en una atmosfera més propera a la seva; durant els anys 1918-1921 fou el seu «espai de confort», a partir d'una concepció de l'art menys intel·lectualitzada que donava pas una expressió vital oberta i més individualista. Abans d'establir la seva interlocució amb Pierre Albert-Birot, la seva reacció vers les avantguardes tant pictòriques com literàries es movia en la dicotomia objectivisme/subjectivisme. La solució la troba en els textos programàtics i en la poètica nunista, atès que és un art que se sustenta no pas en l'abstracció, sinó en la subordinació de l'objecte al subjecte, un exercici que es fa palès en l'aplec de poemes escrits en llengua francesa, esparsos en diverses publicacions europees avantguardistes en què també cal considerar que aquestes experimentacions li atorguen, si més no, un lloc de pertinença en la cartografia avantguardista d'abast transnacional.

En la mediació bilateral, la iniciativa de fundar *L'Instant* confirma la seva actuació en el camp de l'edició i ressitua un «passeur culturel» amb una voluntat integradora de la cultura catalana en el conjunt transnacional europeu, entès com una unitat en un moment en què la cultura catalana seguia una evolució paral·lela en un mapa complex, en el qual conviuen diverses opcions estètiques, les últimes alenades modernistes, el classicisme mediterrani i les avantguardes en un exercici de sincretisme que en el cas de

Pérez-Jorba s'esdevé utòpic i dona pas a un eclecticisme que ell justifica en l'espai de la modernitat. El seu tercer poemari, *Turmell i boc en flames* (1921), transgressió moral i estètica de la reelaboració d'un mite simbolista d'arrels clàssiques, és deutor d'aquest intent de fusió entre avantguarda i classicisme.

Per aprofundir en els continguts de *L'Instant*, atès l'inventari de les signatures col·laboradores, hauria estat força útil poder conformar un epistolari que inclogués els diferents autors acollits a la revista, sobretot, per part catalana, ja que les cartes constitueixen una de les eines essencials a l'hora d'oferir una visió interpersonal, si tenim en compte el moment històric i cultural en què neix la publicació. Com s'ha constatat en el capítol 10, dedicat a l'estudi de la revista, fins al dia d'avui no s'ha pogut localitzar un arxiu pòstum integral «Pérez-Jorba», per la qual cosa ha estat impossible conformar un hipotètic «Epistolari L'Instant». Amb tot, les vuit cartes de Pérez-Jorba adreçades a Josep M. Millàs-Raurell, juntament amb la correspondència d'altres escriptors europeus, han estat un suport essencial en la reconstrucció de la vida la revista.

No obstant això, en la revista francocatalana, en les preferències literàries i les seves afinitats electives, es percep la seva condició de mediador bilateral de dos ordres culturals dominants, en què es produeix la inversió de l'eix París-Barcelona per l'eix Barcelona-París. Un mediador que actua «extramurs» és conscient que el públic a qui s'adreça desconeix la cultura catalana i, en aquest cas, a més a més, la seva llengua, per la qual cosa, en fundar la revista, no dubta a adoptar la llengua francesa en l'edició parisenc i a adequar el seu discurs als paràmetres del camp cultural al qual es dirigeix. En aquest sentit, Pérez-Jorba actua de catalitzador dels models que inspiren la poesia noucentista –d'acord amb el concepte de la historiografia canònica– d'una producció literària que clarament manifesta el seu pòsit o el seu ascendent (Clementina Arderiu, Joan Arús, Josep Carner, López-Picó, Joaquim Folguera). Com en el cas de Junoy, mai no emprarà l'epítet «noucentista», perquè en el seu esquema intel·lectual de caire historicista no és possible parlar de «noucentisme» com a escola o moviment exportable, sinó en tot cas com la represa d'una tradició poètica d'inspiració clàssica heretada. La fluctuació estètica que respira *L'Instant* és el paradigma del que estableix Joaquim Molas (1983) en sistematitzar la producció avantguardista a Catalunya: «L'avantguarda, en principi,

hagué de pactar moltes de les seves decisions. I, per tant, hagué de plantejar la seva activitat en termes d'eclecticisme i moderació». (*Id.*,17)

En l'assumpció de la transferència cultural també com a mediador bilateral, cal encabir la seva participació activa en diverses institucions i associacions catalanistes que actuen en la mediació cultural (SUBIRANA, 2018: 155-178; ROIG-SANZ, SUBIRANA, 2020:6-18). Pérez-Jorba mai no es va nacionalitzar francès, esmerçà esforços per no trencar els vincles amb Catalunya des del compromís cultural i institucional, com es pot observar en la seva vinculació tant amb els cercles catalanistes de la capital francesa com amb els interessos financers des del càrrec de director de la Banque de Catalogne, la gestió de l'oficina d'Expansió Catalana (COLL-VINENT, 2010:37-57; 2020: 175-183), organització finançada per Francesc Cambó i dirigida per Joan Estelrich. L'any 1922 va presidir la comissió delegada a París de l'Associació Protectora de l'Ensenyança de la Llengua Catalana (APEC) i fou soci de la Société d'Éditions Raymond Lulle (ROIG I ROSSICH, 1992:312), que comptà amb la gestió d'Estelrich i Maseras, que exercí de secretari. En aquest sentit, s'observa un viratge ideològic molt proper a l'acció cultural exterior empenya per la Lliga Regionalista, en què Pérez-Jorba dona valor a la seva xarxa de relacions franceses.

En el marc de les avantguardes, la seva interlocució i, en conseqüència, el diàleg establert amb els agents de la renovació estètica que operen, principalment, a París, completen i enriqueixen la tasca d'altres escriptors catalans –independentment de les trajectòries respectives– com J. M. Junoy, pioner en la defensa del cubisme pictòric i l'estètica d'Apollinaire (VALLCORBA, 1986), o la recepció i l'interès que va generar el futurisme, paradigma no tan sols de l'assimilació estètica que es pot trobar en Joan Salvat-Papasseit (ABELLÓ, 1997:65-81; 2015) i també en el component ideològic que li van imprimir «el tàndem Joaquim Folguera - Josep Vicenç Foix» (MARRUGAT, 2009:219-261), molt més propers des del punt de vista estètic a l'objectivisme de Reverdy. Com en el cas dels escriptors esmentats, la producció de Pérez-Jorba conviu amb el projecte noucentista català, que, si bé va ofegar el desenvolupament d'un moviment d'avantguarda ben cohesionat i amb consciència de grup, va ser receptiu als plantejaments avantguardistes com a eina d'equiparació d'una identitat nacional a les cultures hegemòniques europees.

L'objectiu de l'estudi ha estat oferir una visió de conjunt i integral de la seva trajectòria, perquè es constata que els estudis adreçats a la sistematització de la seva trajectòria són poc proporcionals i presenten el·lipsis que no es corresponen ni quantitativament ni qualitativament al gruix de la seva obra, com evidencia l'extensa bibliografia primària.

Tot i que cal tenir en consideració les exigències que implica tot procés selectiu en l'elaboració de la historiografia literària, des de la perspectiva catalana, les investigacions acadèmiques, historiogràfiques i els repertoris d'acord amb la periodització canònica s'articulen a partir d'una fragmentació que divideix el seu corpus literari en dos períodes: Modernisme/Avantguarda. Es constata que hi ha un decalatge en relació a un període substancial que abraça prop de setze anys (des del 1901 fins al 1917), anys de convulsió estètica i política en el context europeu que coincideixen amb la consolidació del nacionalisme polític i d'institucionalització de la cultura catalana en què cal incloure la germinació del Noucentisme i el seu posterior ascendent, amb el qual Pérez-Jorba mantingué una relació d'ambivalència marcada pel fet de viure el seu naixement, consolidació i evolució no des del centre, sinó des de la perifèria, cosa que enriqueix i amplifica unes apreciacions que no han estat abastament sistematitzades.

En aquest estudi es posa de manifest que l'actitud de Pérez-Jorba no es pot restringir a una valoració que plantegi un rebuig aferrissat ni una plena adhesió al moviment noucentista català, sinó que s'inscriu en un dualisme que resta exemplificat en l'oscil·lació entre un «antiorsisme» (rebuig de *La Ben Plantada*) pel que fa a l'ortodòxia doctrinària del dirigisme cultural i el neutralisme durant els anys de la Primera Guerra, i, tanmateix, força vegades apel·la a un «proorsisme» gairebé «canonitzat» com a filòsof a les planes de *L'Instant*, dos anys abans del cessament d'Ors, que inclou el compromís públic d'oposició a la seva defenestració.

Es pot concloure que la producció intel·lectual de Pérez-Jorba té camí per recórrer i moltes arestes, com posa en relleu aquest treball d'investigació que obre la porta per aprofundir dos vessants força prolífics, com són la crítica d'art i la sistematització de la seva poesia; tant l'un com l'altre tenen els seus orígens en els anys de joventut i s'estenen, en el cas del primer, fins als últims dies de la seva vida.

En la seva faceta com a creador, si bé la seva poesia ha estat considerada com la d'un autor *menor*, es proposa avaluar la seva producció inicial per tal de cercar elements referencials del final de segle XIX i del primer terç del segle XX per esbrinar com una producció esparsa, no compilada, o el seu primer llibre *Poesies* (1913) es poden encabir dins d'una època marcada per una clara obediència modernista i, en concret, sota l'alè d'un impuls vitalista d'inspiració nietzschiana, en què la poesia es concep com la recerca de la bellesa i l'exaltació de la natura des de la sinceritat emotiva inspirada en el moviment naturista com a resposta a la crisi dels valors simbolistes i les seves derivacions d'acord amb els paràmetres establerts per Michel Décaudin (1960:11), inclosa l'adaptació dels models parnassians, que des de una visió transnacional haurien de prendre com a referència aquells pensadors i poetes que actuen en el sistema literari català com a referents locals.

Un segon pas hauria d'abordar l'estudi en el mapa avantguardista dels poemaris *Sang en rovell d'ou* (1918) i *Turmell i el boc en flames* (1921), publicats en moments de convulsió històrica i artística, associats a contextos polítics i estètics que donaren pas a l'esclat d'uns nous llenguatges artístics derivats d'un pensament que s'inscriu en la indagació i la recerca de l'art en el marc de les avantguardes històriques.

Es deixen oberts aquests camins amb el desig que noves investigacions puguin donar continuïtat –o aprofundir–, des d'altres orientacions metodològiques o des de l'emprada en aquest treball, a l'estudi d'un «passeur» força actiu que respira des del seus orígens una obediència intel·lectual a la cultura francesa inqüestionable; obert a la novetat i a la descoberta d'allò que es desconeix.

BIBLIOGRAFIA

FONTS PRIMÀRIES

1. POESIA

Poemes, Barcelona, Barcelona: Tipografia L'Avenç, 1913.

Sang en rovell d'ou, Barcelona: Llibreria d'Antoni López, 1918.

Turmell i el boc en flames, Barcelona: J. Horta Impressor, 1921.

2. POESIA NO RECOLLIDA EN VOLUM

«Egotisme», *La Nova Catalunya*, (1:13-VI-1896, 3).

«Visions Galantes», *La Nova Catalunya*, (2:27-VI-1896, 8).

«El darrer vol». *L'Atlàntida*, (4:1-VII-1896).

«Jornada d'amor», *La Nova Catalunya*, (4:25-VII-1896, 21).

«Vesprada». *L'Atlàntida*, (6:1-VIII-1896).

«La fàbrica», *Lo Somatent*, 30-IX-1897.

«Matinal», *L'Aureneta*, (99:22-XI-1896, 4).

«A Mn. Verdaguier», *La Nova Catalunya* 9, Alcover, 11-X-1896, 64.

«A una verge», *La Renaixensa*, XXVII:13-15, 1897, 223-224.

«Al fer-se fosc», *Lo Teatro Regional* (276: 22-V-1897, 9).

«A una aimada sensual», *Lo Somatent*, 28-X-1897.

«Fosquejant», *Lo Somatent*, 2-XII-1897.

«Es vostres mans, aimada!», *La Nova Cat[h]alunya*, 2ona. època, (1:11-II-1898, 8-9).

«A la bellesa». *La Nova Cat[h]alunya*, 2ona. època, (7:18-V-1898, 9).

«La nit». «La Nova Cata[h]unya, 2ona. època, (7:18-V-1898, 9).

«Envers la vida: LLiri roig. Heine», *Lo Somatent*, 17-IX-1899.

«La planúria», *Lo Somatent*, 24-IX-1899.

«L'horitzó», *Lo Somatent*, 24-IX-1899.

«Visions», *Lo Somatent*, 23-IX-1900.

«Cançó del poeta», *Lo Somatent*, 22-XI-1900.

«Sota la rosada», *Occitània*, (2:II-1905, 11).

«Oh branques...»; «Leda»; «Ton cos de rosa», *Cultura*, (VI: II-1915, 172).

«Per l'exclètxa»; «El blanc gipó»; «De llisquentes, a les palpentès»; «Sota l'aixella»; «Vent a ponent», «Pel terme», *El Poble Català*, 15-I-1917.
«Laus in amore mori. (A Prat de la Riba)», *El Poble Català*, 23-VIII-1917.
«Pren un vas i seu-te amb mi», *El Camí*, (3:III-1918, 11).
«El record en la boira», *Messidor*, (6:III-1918, 85).
«Els dits hi ensagnaria»; «La polseguera», *Plançons*, (1:III-1918).
«Els mariners cantaven», *Messidor*, (10:VII-1918, 155-156).
«La pols del camí», *Un Enemic del Poble*, (14:X-1918, 2).
«El bar a les sis del matí», *Terramar*, (22-24:VI-1920, 2).
«Oh daurades comes...», *Ceretania*, (730:31-X-1920).
«Pati blau»; «Salomé, princesa de Judea»; «Nocturn a gran maror d'estiu»; «Camina el somni...»; «Visions de França», *La Revista*, (juliol-desembre, 1928, 57-61).

3. NARRATIVA

«Mig die», *Lo Somatent*, 6-X-1897.
«Al fer-se fosc», *Lo Somatent*, 22-X-1897.
«Malhauraces» (1), *Lo Somatent*, 30-VII-1899.
«L'enamorament (Troç de novel·la)», *Lo Somatent*, 1-X-1899.
«Racont de guerra», *Renaixement*, (213:1-I-1915, 8).
«Anant pel cel», *Renaixement*, (247:29-VIII-1915, 460-463).

4. ASSAIG

Pierre Albert-Birot, París: Bibliothèque L'Instant, 1920.

5. TRADUCCIONS

5.1 Llibres

Salomé, d'Oscar Wilde, Madrid: Rodríguez Serra Editor, 1902.
Tiempos difíciles, de Charles Dickens, París: Garnier hermanos, 1903.
Juventud, de Max Halbe, Valencia: F. Sempere y Comp^a, [s.a.].

5.2 Poemes i proses

«Paraules dels homens dels camins», de Maurici Magre», *La Nova Catalunya*, (4:13-XII-1895, 7).

- «Poema (De Sagesse)», de Paul Verlaine, *L'Atlàntida*, (13:15-XI-1896).
- «Paraules d'aubada», de F. Viélé-Griffin, *L'Aureneta*, (96:5-XII-1896, 7).
- «Wagner y Bizet. (De Der Wagner Fall de F. Nietzsche)», *L'Aureneta* (96-97-98 i 99: 5, 12 i 26-XII-1896, 9-10, 10-11, 10-11).
- «La caseta pobre», d'Adolphe Frères, *Lo Somatent*, 31-VIII i 1-IX-1897.
- «Ab un lliri d'estany», d'Henrik Ibsen, *La Renaixensa*, (XXVII: 4-6, 1897, 59).
- «Balada», de Maurice Maeterlinck, *La Renaixensa*, (XXVII: 16-18, 1897, 254).
- «Un somni», de G. D'Annunzio, *La Nova Cathalunya* (4:27-III-1898, 14).
- «L'engany», de G. D'Annunzio, *La Nova Cathalunya* (4:27-III-1898, 14).
- «Del "Canto Novo"», de G. D'Annunzio, *El Francolí*, 18-VI-1898, 3.
- «El fred i l'esblaimat i el trist llunar somriure», de Shelley, *Catalònia* (14-15:15/30-IX-1898, 228).
- «In memoriam», de G. D'Annunzio, *Nova Palma* (10-X-1898, 1).
- «Louis Couperus. *Majestat* (novel·la, fragment)», *Catalònia*, (18:15-XI-1898, 280-281).
- «Paràbola de les verges fàtues i les verges prudents», de G. D'Annunzio, *La Renaixença*, (6-I-1899, 130-136).
- «Amors», d'Eugenio de Castro, *Lo Somatent*, 2-VII-1899, 1.
- «La Glòria», de G. D'Annunzio, *Lo Somatent*, 16-VII-1899, 1.
- «La paràbola del pobre Llatzer i de l'home ric», de G. D'Annunzio, *Lo Somatent*, 6 i 13-VIII-1899.
- «Han vingut a dir-me...», de Maurice Maeterlinck, *Lo Somatent*, 22-X-1899.
- «Converses d'en Goethe», *Lo Somatent*, 17-VI-1900.
- «El pont Mirabeau», de Guillaume Apollinaire, *Plançons*, 1: III-1918.

6. ANTOLOGIES

- «Sonatina», dins *Antologia de poesia catalana*, Barcelona: L'Avenç, 1913, 35. [Poemes, Barcelona: L'Avenç 1913, 35].
- «La plage dorée»; un fragment i cinc estances (CIII, CIV, CV, CVI i CX) del poemari *Turmell i boc en flames* (1921), dins Albert Schneenberger [1922]: *Anthologie des poètes catalans contemporains depuis 1854*, París: J. Povolozki, 153-157.
- «La mirada furtiva», dins Josep Conangla i Fontanilles, Josep (1941): *El alma de Cataluña: antología poética catalana contemporánea/traducción en verso castellano*, La Habana: Imprenta La Milagrosa, 1941.

7. HOMENATGES

«Quan la vida somriu a la mort ullprenedora...», dins *Tribut d'homenatge a la memòria de l'artista Hortensi Güell*, Reus, Tip. Carreras y Vila, 1913, 21-25.

«Dugues paraules només», dins *Antón Isern. Esplets d'ànima jove*, 2^a ed., Reus: Vila Sugrañes, 1917, 29-30.

«Carta d'adhesió», dins *Homenatge a la memòria d'en Cosme Vidal (Josep Aladern)*, Barcelona: J. Anglada, 1921, 29.

8. PRÒLEGS

Trasplantades. Poesies franceses contemporànies. Pròleg de... Trad. Emili Guanyabéns, Barcelona: Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1910.

[en línia]: <http://www.traduccionliteraria.org/biblib/C/C0002.pdf>

9. OBRA PERIODÍSTICA (Ordenada per mitjans)

AVENIR (Barcelona)

«Diàleg parisenc», (3:18-III-1905, 2).

«Diàleg parisenc», (5:1-IV-1905, 4).

CATALÒNIA (Barcelona)

«Emile Verhaeren», (1:25-II-1898, 19-25).

«Revistes de revistes», (8:15-VI-189, 142-143).

«Émile Zola davant les jeunes, par Maurice Le Blond», (8:15-VI-1898), 208-211.

«Josep Soler i Miquel» (3: 25-III-1998, 40-41).

«Revista de revistes»; (3:25-III-1998:74-76).

Gabriele D'Annunzio, (9:30-VI-1898, 145-151); (10-11:15-31-VII-1898, 171-180); (12-13: 15-31-VIII-1898, 190-200); (14:15-IX-1898, 222-228).

Stéphane Mallarmé, (14-15:15-IX i 30-IX-1898, 218-220).

Les obres noves de l'Iglésias, núm. preliminar, 25-XII-1899, 5-6.

«Crònica teatral», núm. preliminar, 25-XII-1899, 7-8.

«Consideracions sobre un llibre d'un poeta incult», (4:27-I-1899, 35-36).

«Walt Whitman», (6:10-II-1900, 52-54).

«Les odes d'en Marquina», (8:24-II-1900, 68-69).

CATALUNYA-PARÍS (Centre Català de París)

«Comentant á n'en Guimerá», (13:I-1904, 4).

EL CAMÍ (Barcelona)

«Cap a la revolució de l'escenografia», (6:VI-1918, 9-10).

EL DÍA GRÁFICO (Barcelona)

«Unas nobles palabras sobre el caso Ors», 10-IV-1920.

«Un nuevo astro en la pintura española», 3-VI-1920.

«Picabia i el dadaísmo», 12-VI-1920.

«La astucia de la mujer y el arte de un catalán», 26-VI-1920.

«Crónica de París. El Salón de Otoño», 30-X-1920.

«Crónica de París. El Salón de Otoño», 11-XI-1920.

«Joan Miró y su pintura en El Unicornio», 6-V-1921.

«Un libro de Pere Coromines», 30-IX-1921.

«Entre lienzos, bustos y muñecos», 4-I-1922.

LA ENCICLOPÉDICA (Granollers)

«Corifeos del modernismo», II:1,31-II-1897, 11-14.

«El modernismo en el Certamen de Granollers», II:1, 31-II-1897, 51-56.

FOMENT (Reus)

«"Les garces" d'Ignasi Iglésias a París», 24-III-1910.

«Reconts i parlotegis», 27-II, 11-III, 28-IV, 7-V, 15-XI-1914.

«Reconts i parlotegis». 31-I-1915.

«Els neutres i la diplomàcia alemanya», 24-III-1915.

«De l'homenatge a l'Isern», 3-XI-1916.

«Parloteig de França», 4, 9 i 27-IX-1917.

«Parloteig de França», 9 i 31-X-1917.

«Retingut, el llagrimaig estètic, de Han Ryner», 11-XII-1917.

«Parloteigs de França», 16-XI i 17-XII-1917.

«En Jofre a l'Acadèmia», 18-I-1918.

- «Encara més llibres de França», 7-V-1919.
- «Llegint llibres», 21-II-1918.
- «L'espirit sense motor a la deriva», 24-VI-1921 [reprod. en castellà, *El Diluvio*, 14-VII-1921].
- «Des de París», 9-II-1923.
- «Llegint llibres catalans», 14-II-1923.
- «L'art català a París», 15-II-1923.
- «El teatre català a París», 4-III-1923.

EL FRANCOLÍ (Tarragona)

- «Alades. Poesias de E. Guanyabéns», 5-VI-1897.
- «Fructidor. Drama d'Ignasi Iglésias», 3-VII-1897; 7-VIII-1897.
- «Les “Oracions” den Rusiñol», 11-IX-1897.
- «En Rusiñol i les seves “Oracions”», 13-XI-1897; 27-XI-1897; 4-XII-1897.
- «Estrena de “Els primers freds”, 8-I-1898.
- «Natura. Poesies per J. Massó i Torrents», 15-I-1898
- «L'alegria que passa», 2-IV-1898.
- «El teatre modern a Catalunya», 23-VII-1898; 30-VII-1898; 21-VIII-1898.

L'INSTANT (Barcelona)

- «Divagacions sobre l'art d'avantguarda», (1:15-VIII-1919, 12-13).

MESSIDOR (Barcelona)

- «Pierre Albert-Birot, poeta nunista», (3:1-II-1918, 37-39).
- «El poeta Josep Rivière», (4:15-II-1918, 50-51).
- «Pierre Reverdy, poeta i novel·lista d'avant-guarda», (18:31-V-1919, 305-307) [reprod. *Voces* (Bogotà), 48:30-VII-1919, 320].

MUNDIAL MAGAZINE (París)

- «Goya», (1:V-1911, 29-33). [sense signar]
- «Domenico Theotocopulos. El Greco», (2:VI-1911, 131-139).
- «Velázquez», (3:VII-1911, 271-284).

«Bartomé Esteban Murillo» 4 (4:VIII-1911, 317-382). [signat Arnaldo de Villanueva].
«Ribera», (5:IX- 1911, 465-478). [signat Guillermo Meister].
«Zurbarán», (6:X-1911, 603-613). [signat Jorge de San Jorge].
«El Salón de Otoño», (7:XI-1911, 38-49). [signat Ulrico Brendel].
«Pintores de la Nativitat», (8:XII-1911, 159-172. [signat Gentil de Blancaflor].
«Xavier Gosé» (9:I-1912), 243-237). [signat Epifane de Carpócrates].
«El Salón de los independientes», (13:V-1912, 49-58). [signat Ulrico Brendel].
«Los salones oficiales de 1912», (14-VI-1912), 122-134. [signat Ulrico Brendel].
«El Salon de Otoño», (19:XI-1912, 623-634). [signat Ulrico Brendel].
«Las exposiciones artísticas de 1913 en París», (26: VI-1913, 118-132). [signat Ulrico Brendel].
«El Salón de Otoño», (33:I-1914, 215-224). [signat Ulrico Brendel].

LAS NOTÍCIAS (Barcelona)

El Salón Nacional de Bellas Artes I. 25-IV-1904.
El Salón Nacional de Bellas Artes II. 27-IV-1904.
Los artistas catalanes en el Salón de Otoño, 13-X-1920.
«El Salón», 26-X-1920.
«Los artistas catalanes en el Salón de Otoño», 9-XI-1922.

LA NOVA CATALUNYA (Alcover i Reus)

«Notes sobre'l moviment intel·lectual de fora», (2:27-VI-1896, 6).
«Notes sobre'l moviment intel·lectual de fora» (3:11-VII-1896, 12-13).
«Notes sobre'l moviment intel·lectual de fora», (4:25-VII-1896, 20).
«Notes sobre'l moviment intel·lectual de fora», (5:25-VIII-1896, 32).
«Notes sobre'l moviment intel·lectual de fora», (6:22-IX-1896, 40).
«Un article sobre Modernisme» (7-8: 12, 26-IX-1896; 43-44; 57-58).

NOVA PALMA (Palma de Mallorca)

«Revista de revistes», (1:10-X-1898).
«Revista de revistes», (3:10-XI-1898).

PÈL & PLOMA (Barcelona). [Edició castellana]

- «Crónica teatral», (1:1-VI-1900, 4).
«Crónica teatral», (2:15-VI-1900, 11).
«Crónica teatral», (3:1-VII-1900, 11-12).
«Crónica teatral», (4:15-VII-1900, 11).
«Crónica teatral», (5:1-VIII-1900, 2).
«Crónica teatral», (6:15-VIII-1900, 4).
«Crónica teatral», (7:1-IX-1900, 11).
«Crónica teatral», (8:15-IX-1900,8).
«Crónica teatral», (9:1-X-1900, 11).
«Visions & Cants de Joan Maragall», (10:15-X-1900, 10-11).
«Crónica teatral», (11:1-XI-1900).
«Crónica teatral», (12:15-XI-1900, 9-11).

EL POBLE CATALÀ (Barcelona)

- «De literatura vivent», 25-X-1906.
«La vida moderna en l'art», 16-IX-1907.
«Tanda de conceptes marginals. A l'Alfons Maseras», 18 i 19-IV-1910.
«A l'Emili Guanyabéns», 27-X-1910.
«Llegint llibres catalans: *La vida austera*, Pere Coromines; *Sota el cel de París*, Alfons Maseras», 7-XI-1910.
«Llegint llibres catalans: *La Malvestat d'Oriana*, de Josep Carner; *Torment Forment*, de Lòpez-Picó; *El Temple obert*, de Prat i Gaballí, 15-XI-1910.
«*Les Garses*, d'Ignasi Iglésias». 23-III-1911.
«Tanda de conceptes marginals: *Seqüències*, d'en Maragall», 5 i 11-IV-1911.
«*Contes fatídics*, de l'Alfons Maseras», 2-I-1912.
«*Escrits*, d'Ernest Vendrell», 13-I-1912.
«Llegint llibres catalans: *Oracions ferventes. Poemes de la terra i del mar*, per P. Prat Gaballí; *Arca d'Ivori*, de J. Massó-Ventós», 26-III-1912.
«*La Ben Plantada*, d'Eugeni d'Ors», 2-VI-1912
«*La vida i la mort d'en Jordi Friginals*, per J. Pous i Pagès», 23-VI-1912.
«Per les veremes literàries: *Sonetos y canciones*, de Joaquim Montaner; *L'arbre du bien*

et du mal, de Maseras [sobre la trad. al francès]», 12-I-1913.

«Recontes i parloteigs: «*L'home de palla*», per l'Ignasi Iglésias»; *Portugal literari*, de Ribera i Rovira; *Rondalla al clar de lluna*, de Ramon Vinyes, 26-I-1913.

«Volvoregant pels llibres: *Història dels moviments nacionalistes*, d'Antoni Rovira i Virgili», 13-II-1913.

«Recontes i parloteigs: *Petites proses*, d'en R. Suriñach i Senties», 23-III-1913.

«Recontes i parloteigs: *Atlàntiques*, per Ignasi Ribera i Rovira», 18-V-1913.

«L'art decoratiu per nous camins» [sobre Manzana Pízarro], 8-VI-1913.

«Els artistes espanyols a París: Societat Nacional de Belles Arts; Societat dels Artistes Francesos», 15-VI-1913.

«Recontes i parloteigs: *Senyora àvia vol marit*, per J. Pous i Pagès»; *Història dels moviments nacionalistes*, per A. Rovira i Virgili», 31-VIII-1913.

«Volvoregant pels llibres: *Blanco Refugio*, d'en Diego Ruiz», 28-IX-1913.

«Ismael Smith i Jean Serrière», 21-XII-1913.

«Recontes i parloteigs»: *L'home i sa tasca, de Walt Whitman*. [Ref. a la traducció de Cebrià de Montoliu]; *De Jocs Florals*, d'Ernest Moliné i Brasés; *Lletanies Profanes*, de Carles Soldevila», 16-I-1914.

«El Saló dels Independents», 3-IV-1914.

«Recontes i parloteigs: *L'hora tranquil·la*, per en Josep Massó Ventós», 17-IV-1914.

«Visita als salons oficials de pintura i escultura», 22-V-1914.

«La puncella d'Orleans», 5-VI-1914.

«La victòria de l'Orfeó Català», 21-VI-1914.

«Guerra i diplomàcia», 8-I-1915.

«Guerra aèrea. Guerra soterrània», 10-I-1915.

«La Kultur en acció. Capítol d'atrocitats», 15-I-1915.

«Treva. La diplomàcia vol substituir les armes», 4-II-1915.

«Els neutres i la diplomàcia alemanya», 19-III-1915.

«Els zeppelins, encara. El bloqueig», 9-IV-1915.

«Fets i profecies», 27-IV-1915.

«Diplomàcia», 9-V-1915.

«Esdeveniments», 20-V-1915.

«Intervenció moral», 6-VI-1915.

«La Pau», 18-VI-1915.

«La mort d'Emile Faguet», 20-VI-1916.

«França i la guerra», 12-VII-1916.

«Alemanya i la guerra», 26-VII-1916.

«París i la guerra», 29-VII-1916.

(Article d'opinió sobre la guerra), 3-VIII-1916

«La platja de Sant-Georges de Didonne», 5-VIII-1916.

«L'assassinat del capità Fryatt», 9-VIII-1916.

(Article d'opinió sobre París i la guerra), 12-VIII-1916.

«Avions, aviadors i la guerra», 15-VIII-1916.

«Llegint llibres catalans: Ço que deu ésser el feminisme [Ref. a una conferència de M. Poal i Aregall]; *Paraules*, J.M. López Picó», *Perpignan Pintoresque. Les crits de la rue*, de Charles Grandó», 20-VIII-1916.

(Article d'opinió sobre la guerra). 12-IX-1916.

«El parlamentari Briand a la Cambra», 30-IX-1916.

«Els soldats. Els "boches"», 6-X-1916.

«La guerra i Romania», 18-X-1916.

(Article d'opinió sobre la guerra), 20-X-1916.

«Els problemes nacionalistes», 20-XI-1916.

«Els uns i els altres», 28-XI-1916.

«Les ales roges de la guerra», 5-XII-1916.

«El capvespre de l'helenisme», 16-XII-1916.

«La il·lusió heroica d'en Tito Bassi», 24-XII-1916.

«*Cançons i elegies*, de Clementina Arderiu», 3-I-1917.

«La pau entre pampallugues», 8-I-1917.

«Llegint llibres catalans: *Cants i al·legories*, de J.M. López Picó; *Noves Cançons*, de Joan Arús; *Les dones davant la guerra*, de M. Poal i Aregall; *Remembrances*, de Pau M. Turull i Fournols, 20-I-1917.

«El «Don Juan, d'En Molière a la Comédie Française», 28-I-1917.

«Els qui tenen dret a la pau», 20-II-1917.

«Un jorn a casa de l'Octavi Mirbeau», 6-III-1917.

«Les idees estètiques d'En Max Jacob», 26-III-1917.

«La guerra i l'exèrcit de demà», 5-IV-1917.

«De literatura rossellonesa: *Fariboles*, de Charles Grandó», 17-IV-1917.

«En això que pertany a la literatura de guerra», 22-IV-1917.

«França i el problema dels queviures», 17-V-1917.

«Una vaga, i no de tropes, al marge de la guerra», 31-V-1917.

«Manzana, creador d'imatges decoratives», 14-VII-1917.

«Llegint llibres catalans»: *Memòries d'un legionari*, per Alfons Maseras; *Llibre de les donzelles*, per Joan Arús; *El clam roig*, per Carles Grandó»; *Pluja en el desert*, per Plàcid Vidal; *Mots plaents i desplaents. La responsabilitat femenina*, per M. Poal i Aregall», 17-VII-1917.

«Pels vols del pensament: [Ref. El Banquet de Plató traduït per Mario Meunier]», 2-VIII-1917.

«Embruiament literari, entutxegament [sic] literari»: *Le ciel dans l'eau*, d'en Louis Geandreau; *Légendes de la Guerre de França*, de Saint-Georges de Bouhélier; *Sous la pluie de fer*, de Charles Tardieu; *Carnet d'un combatent*, de Lieutenant E.R.; *Vie des martyrs*, de Georges Duhamel, 8-VIII-1917.

«De l'art pacífic, de l'art bèl·lic i de l'art històric», 24-VIII-1917.

«Alguns llibres, algunes idees: *El problema de la mort i la consciència universal*, per Fèlix Le Dantec»; *Les innocents*, de Francis Carcó; *L'estètica del paisatge*, per F.R. Paulhan; *El sentiment de la natura i la seva expressió artística*, per A. Dauzat», 3-XI-1917

«Mirant, en l'horitzó els grans vaixells de tropes, grisos», 6-XI-1917.

«El Eslesvig», 12-XI-1917.

«En Léon Bloy, mort», 27-XI-1917.

«La vella, en poesia, ànima de França: *Anthologie poetique française*, per Maurice Allem», 6-XII, 9-XII; 11-XII-1917.

«Si encara de sensibilitat, raonéssim», 15-XII-1917.

«Paradoxals les lliçons de l'hora», 15-XII-1917.

«Avantatges i desavantatges de la vida pública», 21-XII-1917.

«Per a l'alliberament del pària intel·lectual», 31-XII-1917.

LA PUBLICIDAD / LA PUBLICITAT (Barcelona)

- «*Els conscients*. Poema dramàtic de Ignacio Iglesias», 29-VII-1898.
- «Ignacio Iglesias», 22-X-1898.
- «La liga de los partidos checos», 14-VI-1918.
- «Paseando con Guillaume Apollinaire», 24-VII-1918.
- «Los albañiles del ensueño. Guillaume Apollinaire. Blaise Cendrars», 28-XI-1918.
- «Las últimas obras de Pierre-Albert Birot», 7-IX-1919.
- «La pintura considerada como estructuración», 17-II-1922.
- «Un constructor del destino» [sobre Marcelo T. de Alvear], 16-IV-1922.
- «La decoración de la vida bajo el segundo Imperio», 19-VII-1922.
- «Los ocios campestres», 8-VIII-1922.
- «En Clemenceau vol el sol conquerir», 24-IX-1922.
- «Una obra catalana: Puig i Ferrater», 28-IX-1922.
- «A propòsit d'un llibre: Pierre Mille», 10-X-1922.
- «Crònica de París: El que es diu», 1-X-1922.
- «Entorn a la cultura del cop de puny»; 6-X-1922.
- «Des de París. L'Alsàcia i Lorena. Problema d'assimilació», 12-X-1922.
- «La represa sense escarafalls de relacions amb Rússia», 19-X-1922.
- «Els artistes catalans en el Saló de Tardor», 8-XI-1922 (reprod. Vïctoria Combalia (1990): *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos, 1918-1929*, Barcelona: Ediciones destino, 142].
- «Des de París: Caurà o no caurà?» [sobre la situació de Poincaré], 19-XI-1922.
- «De París: El Premi Balzac i la venalitat literària», 26-XI-1922.
- «La diplomàcia de la irresolució», 3-XII-1922.
- «El nostre pa de cada dia», 8-XII-1922.
- «El periodisme de teló endins», 22-XII-1922.
- «Sota la manca d'intel·ligència psicològica»; 3-I-1923.
- «Des de París: La conferència inter-aliada», 11-I-1923.

RENAIXEMENT (Barcelona)

- «De la Catalunya romana. Alfons Maseras», (225: 25-III-1915, 161-162).
- «Vers la flama ombrívola», (255:24-X-1915, 586).

- «L'ipsuisme literari», (257:7-XI-1915, 622-623).
- «Del sonet com instrument literari», (258:14-XI-1915, 638-639).
- «De l'espiritualisme escolàstic en literatura», (262:12-XII-1915, 700-701).
- «Les lletres franceses i la guerra (I)», (274: 4-III-1916, 147-148).
- «Les lletres franceses i la guerra (II)», (277:25-V-1916, 203-204).

LA REVISTA BLANCA (Madrid)

- «Desde París. Revistas artístico-sociológicas», (78:15-IX-1901, 176-178).
- «Casos patológicos», (79: 1-X-1901, 205-208).
- «Crónica de arte y de sociología», (80:15-X-1901, 242-249).
- «Crónica de arte y de sociología», (82:15-XI-1901, 305-308).
- «Crónica de arte y de sociología», (84:15-XII-1901, 368-375).
- «Crónica de arte y de sociología», (86:15-I-1902, 431-435).
- «Crónica de arte y de sociología», (88:15-II-1902, 501-505).
- «Crónica de arte y de sociología», (90:15-III-1902, 90, 567-570).
- «Crónica de arte y de sociología», (92:15-IV-1902, 621-625).
- «Crónica de arte y de sociología», (94:15-V-1902, 693-697).
- «Crónica de arte y de sociología», (96:15-VI-1902, 758-760).
- «Jacinto Verdaguer como poeta», (98, 15-VII-1902, 26-27).
- «Crónica de arte y de sociología», (100:15-VIII-1902, 118-120).
- «Crónica de arte y de sociología», (102:15-IX-1902, 174-176).
- «Crónica de arte y de sociología», (104:15-X-1902, 228-230).
- «Crónica de arte y de sociología», (107:1-XII-1902, 328-330).
- «Crónica de arte y de sociología», (108:15-XII-1902, 379-382).
- «Crónica de arte y de sociología», (110:15-I-1903, 428-430).
- «Crónica de arte y de sociología», (111:15-II-1903, 505-510).
- «Crónica de arte y de sociología», (117:1-V-1903, 647-651).
- «Crónica de arte y de sociología», (119:1-VI-1903, 730-734).
- «Crónica de arte y de sociología», (121:1-VII-1903, 127-132).
- «Crónica de arte y de sociología», (124:1-VIII-1903, 114-117).
- «Crónica de arte y de sociología», (126:15-IX-1903, 181-186).
- «Crónica de arte y de sociología», (129:1-XI-1903, 279-282).

«Crónica de arte y de sociología», (131:1-XII-1903, 341-347).
 «Crónica de arte y de sociología», (133:1-I-1904, 408-413).
 «Crónica de arte y de sociología», (135:1-II-1904, 459-463).
 «Crónica de arte y de sociología», (137:1-III-1904, 528-533).
 «Crónica de arte y de sociología», (139:1-IV-1904, 602-608).
 «Crónica de arte y de sociología», (141:1-V-1904, 663-669).
 «El salón anual de los artistas franceses», (143:1-VI-1904, 726-731).
 «Crónica de arte y de sociología», (145:1-VII-1904, 19-24).
 «Crónica de arte y de sociología», (147:1-VIII-1904, 81-83).
 «Crónica de arte y de sociología», (148:15-VIII-1904, 110-113).
 «Crónica de arte y de sociología», 1-IX-1904, núm. 149, 141-145.
 «Waldeck-Rousseau», (149:1-IX-1904, 157-158).
 «Crónica de arte y de sociología», (151:1-X-1904, 213-218).
 «El Salón de Otoño de 1904», (153:1-XI-1904, 258-261).
 «Crónica de arte y de sociología», (158:1-XII-1904, 335-340).
 «Crónica de arte y de sociología», (160:1-I-1905, 401-406).
 «Crónica de arte y de sociología», (161:1-II-1905, 462-464).
 «Crónica de arte y de sociología», (162:1-III-1905, 534-541).

LO SOMATENT (Reus)

«La festa artística de Sant Andreu», 25-XI-1897.
 «Estreno de “Els primers freds”», 16-I-1898.
 «Natura, poesies de J. Massó i Torrent», 25 i 27-I-1898.
 «Galomania (1)», 18-VII-1899.
 «Les presons imaginàries d'en Pere Coromines», 27-VII-1899.
 «Bibliografia: *Assai sur l'amour*, par Eugène Montfort; *Cartas finlandeses*, per Ángel Ganivet», 9-VIII-1899.
 «Íntima. Hortensi Güell», 20-VIII-1899.
 «Les diades artístiques», 29-VIII-1899.
 «Els singlots de “L'Imparcial”», 6-X-1899.
 «Bibliografia: “Foc-follet” d'Ignasi Iglésias», 5-XI-1899.
 «Els sepulcres blancs d'en Jaume Brossa», 10 i 11-II-1900.

LO TEATRO REGIONAL (Barcelona)

«Alades. Emili Guanyabéns», (275:15-V-1897, 154-156).

TERRAMAR (Sitges)

«Lletres franceses», (3-4: VIII-1919, 15).

«Lletres franceses», (19-20: IV-1920, 10-11).

«Lletres franceses», (23-24: VI-1920, 10-11).

LA VANGUARDIA (Barcelona)

«De la vieja Lutecia: la poesía y la novela en nupcias con el cubismo», 8-V-1918.

LA VEU DE CATALUNYA (Barcelona)

«Teatres de París», 3-XI-1922.

«Teatres de París», 4-III-1923.

«Exposicions d'art català a París», 25-V-1923.

«Teatres de París», 18-VII-1923.

LLENGUA FRANCESA

1. LLIBRES

Pierre Albert-Birot, París: Bibliothèque L'Instant, 1920.

2. OBRA POÈTICA

«L'amie Le cheval mort», *SIC*, (26:II-1918, 198).

«Par pneumatique», *SIC*, (28:IV-1918, 212).

«Comme un Chien», *SIC*, (31:X-1918, 234).

«Migraine», *SIC*, (34:XI-1918, 259).

«Bou ffées de fumées», *SIC*, (35:XII-1918, 268).

«Victoire x Gloire», *L'Instant*, (6:XII-1918, 5-6). [signat Litus].

«Arme sous le bras», *SIC*, (37-38-39: 1-I/15-II-1919, 301).

«Vieil Air», *SIC*, (44:30-IV-1919, 359).

«Cliquetis», *SIC*, (44:30-IV-1919, 362).

- «Poème», *SIC*, (47-48:15/30-VI-1919, 395).
- «Elle a deux têtes», *Anthologie Dada*, (4-5:15-V-1919, 187).
- «Arpège», *Noi. Racolta internazionale d'Arte d'avanguardia*, (1:I-1920).
- «Laus in naturae»; «Aura Vitae», *La Revista*, (juliol-desembre, 1928, 61).
- «Sous les yeux bleus du jour», *La Revista*, (juliol-desembre, 1928, 62).

2. NARRATIVA

- «Nénoul», *SIC*, (40-41:28-II/15-III-1919, 320).

3. OBRA PERIODÍSTICA (Ordenada per mitjans)

L'INSTANT (París)

- «Par le patrimoine de l'esprit», (1:VII-1918, 5-6).
- «Les livres»: «*Guynemer*, par J.M. Junoy»; *Les ardoises du toit*, par Pierre Reverdy»; *El Poema Espars*, par Joaquim Folguera»; *El Cant dispers*, par Joan Arús, (1:VII-1918, 12-15).
- «Un grand artiste catalan», (2:VIII-1918, 3). [signat Litus],
- «Les livres: *La veu dins el matí*, par Joan Capdevila Rovira; *Profond aujourd'hui*, par Blaise Cendrars», (2:VIII-1918, 13-15).
- «Un grand poète catalan: Josep Carner», (3:IX-1918, 3-11).
- «Les livres: *Calligrammes*, par Guillaume Apollinaire; *Gramàtica catalana*, par Pompeu Fabra; *Diccionari Ortogràfic*, dirigit par Pompeu Fabra», (3:IX-1918, 18-19). [signat Litus].
- «Les livres: *Spirales*, par Paul Dermée; *Eglogues*, par Alfons Maseras; *Six contes et deux rêves*, par Louise Faure-Favier; *La Statue sans visage*, par Roger Gaillard; *Atila*, par Apel.les Mestres»; (4-5: X/XI-1918, 13-15).
- «Un haute esperit philosophique: Eugeni d'Ors», (6: XII-1918, 10- 12).
- «Théâtre, par R. Radiguet et [Litus]», (6:XII-1918, 14).
- «Le roman moderne en Catalogne, Alfons Maseras», (7-8: I/II-1919, 3-11).

MESSIDOR (Barcelona)

- «Les intérêts français et les intérêts espagnols», (17:III/IV, 1919, 288-289).

PLANÇONS (Paris)

«En papillonnant sur les livres», París, (1:III-1918).

SOI-MEME (Paris)

«Dans la nuit» (p.) (trad.), de Joan Arús, (17: 15-VI-1918).

SIC (Paris)

«Pensées à coupe-papier»: «Tristan Tzara, *Vingt-cinq poèmes*»; «Des feuilles, sur le temps», (40-41:28-II/15-III-1919, 314).

«Colonnes en pensée»: «*Girandes*, par Louis de Gonzague-Frick»; *Beautés de 1918*, par Paul Dermée», (42-43: 30-III/15-IV-1919, 326).

«Sur le rideau, des scènes derrière des tumultes», (44:30-IV-1919, 348).

TERRAMAR (Sitges)

«De l'inédit dans l'art dramatiques», (9-18 :XI-1919 / III-1920, 10-12).

LA REVUE DE L'ÉPOQUE (Paris)

«Lettres Catalanes»: *Bella terra bella gent*, par Josep Carner; *Flors d'Ametller*, par Pere Benavent; *Poemes del temps*, par T. Catasús; *Sonets i odes de Keats*, trad. par Marià Manent; *La nostra expansió literària*, par Joan Arús; *Sol de posta*, par E. Isern Dalmau, (1:X-1919, 44-46).

«Lettres. Espagne: Benito Pérez-Galdós; *La crisis del humanismo*, par Ramiro de Maeztu», (10:X-1920, 125-126).

«Lettres Catalanes: *Les Gràcies de l'Empordà*, par Pere Coromines; *El meu pare i jo*, par J.M. López-Picó; *Trenta poemes*, par Millàs-Raurell; *Hores del poema eròtic*, par Ramon de Curell; *Salve*, par Robert Mainou; *Interpretacions i motius*, par Alfons Maseras; *Poemes en ondes hertzianes*, par J. Salvat-Papasseit», (11:XI-1920, 251-254).

BIBLIOGRAFIA GENERAL

A) CATÀLEGS

AC. Avantguardes a Catalunya. 1906-1939, catàleg de l'exposició celebrada a La Pedrera (16 juliol – 30 setembre de 1992), Barcelona : Fundació Caixa de Catalunya, 1992. Comissaris J. CORREDOR-MATHEOS, Daniel GIRALT-MIRACLE i Joaquim MOLAS.

Barradas/Torres-García, Madrid: Guillermo de Osma Galería, 68-88. Catàleg de l'exposició celebrada a la Galería Guillermo de Osma (14 de noviembre – 18 de diciembre de 1991). Inclou «Correspondencia entre Joaquín Torres-García y Guillermo de Torre», en edició de Mario H. Gradowczyk i textos de Guillermo de Osma, Juan Manuel Bonet y Robert S. Lubar.

El Noucentisme. Un projecte de modernitat. Catàleg de l'exposició celebrada al CCCB de Barcelona (22 desembre – 12 mars de 1994), Barcelona: Generalitat de Catalunya / Enciclopèdia Catalana / CCCB, 1994. Comissaris Alícia SUÀREZ, Martí PERAN i Mercè VIDAL.

Paris-Barcelone. de Gaudí à Miró. Catàleg de l'exposició celebrada a les Galeries nationales du Grand Palais de Paris (9 d'octubre 2001 – 14 janvier 2002); Museu Picasso, Barcelona (28 février – 26 mai 2004), Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001. Comissàries Brigitte LÉAL i Maria Teresa OCAÑA.

Barcelona, zona neutral 1914-1918, catàleg de l'exposició celebrada a la Fundació Miró (25 d'octubre de 2014 – 2 de febrer de 2015. Comissaris Fèlix FANÉS i Joan M. MINGUET.

Flames a la frontera. Catalunya i la Gran Guerra, exposició celebrada al Museu d'Història de Catalunya (de juny a novembre de 2018). El catàleg té estudis de Jordi Casassas, Joan Esculies, Maximiliano Fuentes, Eduardo González Calleja, Carolina García Sanz, Miguel Martorell Linares, David Martínez Fiol, Francesc Montero, Xosé M. Núñez Seixas, Judit Pujol, Xavier Pla, August Rafanell, Gregor Siles i Enric Ucelay-Da Cal.

Picasso/Picabia. La pintura en cuestión, celebrada entre l'11 d'octubre 2018 i el 13 de gener 2019, a la Fundació Mapfre (Casa Garriga Nogués) de Barcelona.

B) LLIBRES I ARTICLES

ABELLÓ, Joan (1988) (ed.): *La Columna de Foc. Fulla de Subversió Espiritual. Reus 1918 – 1920*, Barcelona – Sabadell: Llibreria Antiquària Delstre's.

——— (1997): «Presencia e influencias del futurismo en Catalunya», dins Joan Ramon Resina (ed.): *El aeroplano y la estrella: el movimiento de vanguardia en los Países Catalanes (1904-1936)*, Amsterdam, Atlanta G.A.: Editions Rodopi B.V., 65-82.

——— (2015): *França o bé Itàlia? Avantguardes europees a Catalunya: percepció i transferències 1900-1924: Edició crítica de les Lletres de l'estranger de Joan Salvat-Papasseit i projecte de mostra*. Tesis inèdita. Universitat Pompeu Fabra.

<https://www.tdx.cat/handle/10803/348877#page=1>

ALBERT-BIROT, Arlette (1987) (ed.): *Pierre Albert-Birot. Poésie I, 1916-1920*, Mortemart: Rougerie.

——— (2010): «Autour d'une amitié littéraire catalano-française: Joan Pérez-Jorba/Pierre Albert-Birot», dins Maria LLOMBART HUESCA (coord.): *Traversée. Hommage a Montserrat Prudon*, Paris: Calliopees, 57-64. (repris, dans *Arlette Albert-Birot et Traverses*, sous la direction de Montserrat PRUDON, Clamecy: *Traverses*, 2011, 141-149).

ALBERTÍ, Jordi: «El "Glosari" de Xènius (1920-1921) després de la defenestració d'Eugeni d'Ors», *I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII i IX, Revista de Catalunya*, nova etapa, 151-154, 158 (maig, juny, juliol-agost, setembre, octubre, novembre, desembre 2000; gener i febrer, 2001), 111-127; 76-92; 101-105; 97-110; 95-109; 96-112; 81-96; 93-107; 99-113.

——— «"Els Amics d'Europa (1915-1919). Una veu a contracorrent (I i II)», *Revista de Catalunya* 180-181, nova etapa, gener i febrer 2003, 99-116; 85-103.

——— «Cultura (1914). Una revista llatina», *Revista de Catalunya* 231, nova etapa, setembre 2007, 69-82.

ALOMAR, Gabriel: «Versos de guerra», *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 26-VIII-1918.

ALOMAR, Gabriel: «Poetas catalanes. J. Pérez-Jorba», *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 21-V-1922.

ANDERSON, Andrew A. (2017): *El momento ultraísta. Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*, Madrid – Frankfurt amb Main: Iberoamericana-Vervuert.

——— (2018): *La recepción de las vanguardias extranjeras en España*, Sevilla: Renacimiento. [Los cuatro vientos].

ASCUNCE ARENAS, Aránzazu (2012): *Barcelona and Madrid. Social Networks of the Avant-Garde*, Lewisburg, Bucknell University Press.

ARON, Paul; DENIS, Benoît (2006): «Introduction. Réseaux et institution faible », dans Daphné de Marneffe; Denis, Benoît (éd.): *Les réseaux littéraires*, Bruxelles : Le Cri-CIEL-ULB-ULg, 7-18. <https://books.openedition.org/enseditions/2283#text>

AULET, Jaume (2000): «El teatre català durant l'any 1898. un incipient intent de modernització», dins *1898: Entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona (20-24 d'abril de 1998)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2 vols, 2000, 131-154.

AUBERT, Paul (2001): «La Catalogne et la France: une histoire culturelle (1888-1937)», *Paris – Barcelone, de Gaudí à Miró*, 55-72.

- AUROUET, Carole; SIMON-OIKAWA, Marianne (2019) (dir.): *Pierre Albert-Birot (1875-1967): Un pyrongène des avant-gardes*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- BASTONS, Carles (1989): «Unamuno y Cataluña», dins *Actes del Congreso Internacional. Cincuentenario de Unamuno*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 395-400.
- BALAGUER, Enric (1997): «La poesia de Guillaume Apollinaire i la de Joan Salvat-Papasseit. Sobre l'estrebada cubista i alguns temes compartits», dins C. BENOIT i altres (eds.): *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX. Les literatures catalane et française au xxème siècle. Primer Congrès Internacional de Literatura Comprada*, València, 15-18 abril, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 29-44.
- (2003): «Pierre Albert-Birot i Joan Salvat-Papasseit: una mirada naïf al si de les avantguardes», dins *Actes del Col·loqui Internacional de llengua i literatura catalanes*, París IV Sorbonne (2000), Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 231-243.
- BALAGUER, Josep M. (1997a) «J.V. Foix i la primera avantguarda francesa», dins *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX. Les literatures catalane et française au XXème siècle. Primer Congrès Internacional de Literatura Comprada*, València, 15-18 abril, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 45-68.
- (1997b): «La literatura catalana i l'avantguarda», dins Pere GABRIEL (dir.) *Història de la cultura catalana*. Vol. 8: *Primeres avantguardes 1916- 1930*, Barcelona: Edicions 62, 125-150.
- BARRERA, José María (1989): «Salvat-Papasseit en el ultraísmo espanyol», *Renacimiento* 2, s.p.
- (ed.) (1998): *Grecia. Revista de literatura (1918-1920)*, 2 vol., Màlaga: Centro Cultural Generación del 27 – Área de Cultura de la Diputación de Málaga. [Índice onomástico de M^a Cristina Guijarro Hernáiz].
- BATLLE I JORDÀ, Carles (2001): *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 544-546.
- BATTAGLIA, Anna Maria (1981): «Maurice Le Blond e i poteri dell'arte» dins AAVV: *Naturisme/Naturismo*. [Quaderni del Novecento Francese 5], Roma – Paris: Bulzoni / Nizet, 135-164.
- BÉHAR, Henri; DUFOUR, Catherine (2005): *Dada. Circuit total*, Lausanne: Éditions l'Âge de l'Homme, 195-204.
- BLADÉ I DESUMVILA (1970): *El senyor Moragas (Moraguetes)*, Barcelona: Pòrtic, 38-39.
- BOHN, Willard (1979): «Guillaume Apollinaire: Homage from Catalonia», *Symposium*, volum XXXIII: 2, 101-117, (reprod. a *Apollinaire and the Internacional Avant-garde*, State University of New York Press, 1997, 129-168).

- BOU, Enric (1989): «Joan Pérez-Jorba a “Catalònia”», dins *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, Barcelona: Les Naus d'Empúries, 43-52.
- (1998): «Cànon i canó: perspectives sobre literatura catalana i castellana», dins Jaume PONT i Josep M. SALA VALLDAURA (eds): *Actes del Primer Col·loqui Internacional «Cànon Literari: Ordre i Subversió»*, celebrat del 9 al 22 de març de 1996, Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 157-176.
- (2010) (dir.): «El debat sobre la modernització: Modernisme, Noucentisme, Avantguarda», dins *Panorama crític de la literatura catalana. Volum V. Segle XX. Del modernisme a l'avantguarda*. Barcelona: Vicens Vives, 17-37.
- (2012): «De la paraula a la imatge. El repte de la poesia visual», dins Margalida PONS, Josep Antoni REYNÉS (eds): *Lírica i deslírca. Anàlisis i propostes de la poesia d'experimentació*, Palma de Mallorca: Edicions UIB, 19-35.
- (2016): «Witnesses to an “Apocalyptic Storm”: Catalans Intellectuals an the Great War», dins Xavier PLA, Maximiliano FUENTES, Francesc MONTERO (eds.): *A Civil War of Words*, Bern, Peter Lang, 325-349.
- (2020): «Gran Guerra y poesia visual. Homenajes de poetas catalanes a Apollinaire», dins «Dossier Apollinaire», *Barcarola. Revista de Creación Literaria* 94-95, octubre 2020, 143-154.
- BRIHUEGA, Jaime (1981): *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*; Madrid: Ediciones Istmo, 197-249.
- BÜRGER, Peter (1987): *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- BURKE, Peter (2011): «La República de las letras como sistema de comunicació (1500-2000)», *IC. Revista científica de información y comunicació* 8, 25-49. [Traducció del anglés Francisco Lorenzo].
- CACHO VIU, Vicente (1995): «La Imagen de la España finisecular», dins *Homenaje a Antonio de Bethencourt Massieu*, UNED. Las Palmas de Gran Canarias: Seminario de Humanidades Agustín Millares Carlo, 361-386.
- CAIZERGUES, Pierre (1984): *Apollinaire et l'avantgarde catalane*, P.A. Janini (ed.), Roma: Bulzoni editore, 143-158.
- CAIZERGUES, Pierre ; DÉCAUDIN, Michel : (1991) (eds.): *Guillaume Apollinaire. Œuvres en prose complètes*, vol. II, París: Éditions Gallimard, 1991, 1474.
- CAMPS I OLIVÉ, Assumpta (1996): «Joan Pérez-Jorba i la revista «Catalònia»», dins *La recepció de Gabriel D'Annunzio a Catalunya*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 43-58.
- (1997): «L'obra poètica de D'Annunzio en català: la raó d'una tria», *Llengua & Literatura* 8, 119-148.
- (2002): «La revista “Catalònia”: un projecte de modernització cultural», dins *1898: Entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona (20-24 d'abril de 1998)*. Vol. I, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 415-425.

- CAHNER, Max; COROMINES, Joan (1974) (eds.): *Pere Coromines. Diaris i records. Volum I. Els anys de joventut i el procés de Montjuïc*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 24-32.
- CANYAMERES, Ferran: «De París, el fel i la mel», dins *Obra Completa. Volum I*. Barcelona: Editorial Columna, 1992, 290.
- CAPDEVILA I ROVIRA, Joan: «Sang i rovell d'ou», *Vila-nova* 16, 1-VII-1918, 4.
- CASACUBERTA, Margarida (1997): *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 135-138, 173n, 174n, 251n, 268-269, 269n, 318.
- (2002): «El Modernisme: la construcció del camp literari català», dins *Història de la Literatura Catalana. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, Barcelona: Enciclopèdia catalana / Editorial Barcino / Ajuntament de Barcelona, 17-154.
- CASASSES, Enric: «Pérez Jorba i Baudelaire», *El País* (Quadern), 28-V-2009, 8.
- CASASSES, Enric: «Pérez Jorba i Atila», *El País* (Quadern), 11-VI-2009, 8.
- CASTELLANOS, Jordi (1976): «Aspectes de les relacions entre intel·lectuals i anarquistes a la Catalunya al segle XIX (A propòsit de Pere Coromines)», *Els Marges* 6 (febrer), 7-28.
- (1978): «Els anarquistes educadors del poble: *La Revista Blanca* (1898-1905)», *Els Marges* 12 (gener), 120-122.
- (1980): «Modernisme i Noucentisme. Dossier», *L'Avenç* 25 (febrer), 25-51.
- (1982): «Modernisme i estatocràcia», *Recerques* 12, 117-136.
- (1983): «Naturalisme i modernisme», dins *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I. Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 27-44.
- (1986): «La poesia modernista: poesia vitalista i còsmica», dins Joaquim Molas (dir.), *Història de la literatura catalana. Part Moderna*. Vol. 8. Barcelona: Ariel, 247-323.
- (1988a): «Corrents estètics (1898-1905)», dins *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat [Biblioteca Milà i Fontanals, 9], 165-188.
- (1988b) (ed.): *El Modernisme. Selecció de textos*, Barcelona: Les Naus d'Empúries.
- (1990) (ed.): *Antologia de la poesia modernista*. Barcelona: Edicions 62 [El Garbell, 34], 5-78.
- (1995): «La literatura modernista», dins Pere Gabriel (dir.), *Historia de la cultura catalana. Volum VI (El Modernisme 1890-1906)*, Barcelona: Edicions 62, 81-128.
- (1997): «Jacint Verdaguer i el Modernisme. Una recepció controvertida», dins

- Literatura, vides, ciutats*. Barcelona: Edicions 62 [Universitària, 6], 19-47.
- (1998): *Intel·lectuals, cultura i poder. Entre el Modernisme i el Noucentisme*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- (2000): «El modernisme: la construcció d'una cultura nacional», dins *1898: Entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona (20-24 d'abril de 1998)*. Volum II. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat [Biblioteca Abat Oliba, 226], 69-86. [reprod. Jordi MARRUGAT (2015) (ed.): *Jordi Castellanos. La construcció d'una literatura nacional*, Barcelona: L'Avenç, 171-190].
- CAVALLÉ, Joan (1994): *Els Vidal: una família d'escriptors*, Reus: Centre d'Estudis Alcoverens / Edicions del Centre de Lectura.
- CAWS, Mary Ann (2001): *Encuentros creativos. Lugares de reunión en la modernidad*, Madrid: Ediciones Cátedra. Trad. J.R. CHAPARRO.
- CHARLE, Christophe (1992): «Le temps des hommes doubles», *Revue d'histoire moderne & contemporaine* (1992/1), núm. 39-1, 73-85.
- https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1992_num_39_1_1621
- COLL I MIRABENT, Isabel (1988): «El surrealisme a través de tres revistes d'avantguarda: *Terramar*, *Monitor* i *L'Amic de les Arts*», dins *Surrealisme a Catalunya 1924-1936*, Barcelona: La Polígrafa, 27-31.
- (2010): «Joan Estelrich i la cultura europea del seu temps», dins *Actes de les Jornades d'estudi sobre Joan Estelrich*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Consell de Mallorca, 37-58.
- COMBALÍA, Victoria (1990): *El descubrimiento de Miró. Miró y sus críticos 1918-1929*, Barcelona, destino, 136-142.
- COROMINES, Pere (1899): *Les presons imaginàries*, dins *Obra completa*, Barcelona: Editorial Selecta, 1972, 867-925.
- CORRETGER, Montserrat (1995): *Alfons Maseras: Intel·lectual d'acció i literat (Biografia, obra periodística, traduccions)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- DASCA, Maria (2015): «Josep Maria Castellet, un passeur cultural excepcional entre Nord-Amèrica i Catalunya», dins Enric Gallén; José Francisco Ruiz Casanova (eds. Lits.): *Josep M. Castellet, editor i mediador cultural*, Lleida/Barcelona: Punctum/Edicions 62, 139-157.
- DECAUDIN, Michel (1960): *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse: Privat, 65-66.
- (1965): «Apollinaire outre-Pyrénées», *Revue des Lettres Modernes*, Paris, 97-105; 123-126.
- DECAUDIN, Michel; ZOPPI, Sergio (1977): *Guillaume Apollinaire devant les avant-gardes européennes*, Roma - Paris: Bulzoni editore / Nizet. [Quaderni del Novecento francese 17].
- «Des catalans poètes français», *Comœdia* (Paris), 25-I-1929.

- DENVIR, Bernard: *El fauvisme y el expresionismo*, Barcelona, Editorial Labor, 1975.
- DÍAZ - PLAJA, Fernando (1973): «Cataluña ante la guerra», dins *Francófilos y germanófilos. Los españoles en la guerra europea*, Barcelona: Dopesa, 75-89.
- DÍAZ-PLAJA, Guillem (1932): *L'Avantguardisme a Catalunya i altres notes de crítica*. Barcelona: Publicacions de «La Revista».
- DUARTE, Àngel (1988): *Pere Coromines. Del republicanisme als cercles llibertaris (1888-1896)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat [Biblioteca Serra d'Or].
- Els Índexs de la revista «L'Avenç»*, Barcelona: Editorial Barcelona, 1990. A cura de Maria CAPDEVILA i Maria Carme ILLA. Pròleg de Joaquim Molas.
- ESCULIES, Joan; MARTÍNEZ- FIOL, David (2014): *12.000! Els catalans a la Primera Guerra Mundial*, Barcelona, Ara Llibres.
- ESPAGNE, Michel; WERNER, Michael (1988) (eds.): *Transfers. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII-XIX)*, Paris: Éditions Recherche sur les civilisations.
- ESTEBAN, Manuel A. (1985): «Émile Zola avaluat per l'equip de *L'Avenç*», dins *Actes del quart col·loqui d'estudis catalans a Nord-amèrica* (Washington, D.C., 1984). Estudis en honor d'Antoni M. Badia i Margarit , Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 219-231.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (2008): «La fabricación del repertorio cultural y el papel de la transferencia», dins Amelia SANZ CABRERIZO (ed.): *Interculturales / Transliteraturas*, Madrid: Arco Libros, 217-226.
- FERRAN I MAYORAL, J.: «Lletra a una amiga estrangera», *La Revista* 68, 16-VI-1918, 253.
- FIOL, Valentí (1973a): *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- (1973b): *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona: Curial Edicions.
- FOIX, J.V. (1925): «Algunes consideracions sobre l'art d'avantguarda», *Revista de poesia* 2, 2-III-1925, 65-70; reprod. a *J.V. Foix: Obres completes / 4. Sobre literatura i art*, Barcelona: Edicions 62, 26-31. [Clàssics catalans del segle XX].
- FOIX, J.V. (1986): *Catalans 1918*, Barcelona: Edicions 62, 65.
- FUSTER, Joan (1985): «La fi de segle (1890-1910)», dins *Literatura catalana contemporània*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 137-139.
- GALATERIA, Daria (2011): *Trabajos forzados. Los otros oficios de los escritores*, Impedimenta.
- GALLEGO ROCA, Miguel (1996): *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería: Universidad de Almería. Servicio de Publicaciones, 125-177.

- GALLÉN, Enric (1986): «El Teatre. La vida teatral fins a la primera guerra mundial», dins Joaquim Molas (dir.): *Història de la literatura catalana. Part Moderna*. Volum 8, Barcelona: Ariel, 379-433.
- (2020): «Ignasi Iglésias. Un model de teatre d'idees per a l'escena catalana», dins *Història de la Literatura Catalana. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, Barcelona: Enciclopèdia catalana / Editorial Barcino / Ajuntament de Barcelona, 201-207.
- GALLÉN, Enric; RUIZ CASANOVA, José Francisco (2015) (eds. lits.): *Josep M. Castellet, editor i mediador cultural*, Lleida/Barcelona: Punctum / Edicions 62, 139-157.
- GARCÍA, Carlos (ed.) (2021): *Ultra - Poesía - Crítica. Arte Madrid, 1921-1922*, Sevilla, Edicions Ulises. [pròleg a l'edició facsimil].
- GARCIA GALLEGO Jesús (1989): «La recepción del dadaísmo y surrealismo en Cataluña», *Insula* 515 (noviembre), 25-27.
- GARCIA-SEDAS, PILAR (1994): *Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas. Un diàleg escrit (1918-1928)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 49-61. Pròleg de Joaquim MOLAS.
- (2004): «Joan Pérez-Jorba, "un modernista convertit en banquer a París», *Revista de Catalunya* 195, Barcelona, nova etapa, (maig 2004), 93-109.
- GAVAGNIN, Gabriella; MARTÍNEZ GIL, Víctor (2011) (coords.): *Entre literatures. Hegemonies i perifèries en els processos de mediació literària*, Lleida: Punctum.
- GAVALDÀ ROCA, J.V. (1988): *La tradició avantguardista catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GRAS, Irene (2009): «La recepción de Émile Verhaeren en el arte y en la literatura de la Cataluña de finales de siglo», dins Cristina GIMÉNEZ NAVARRO; Concha LOMBA (coords.): *El arte del siglo XX*, Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" / Universidad de Zaragoza, 355-368.
- GINEBRA I SERRABOU, Jordi (1994): *El Grup modernista de Reus i la llengua catalana*, Reus: Associació d'Estudis Reusencs.
- GONZÁLEZ, José Ramón (2013): «Las palabras de la guerra. La guerra de las palabras», *Ínsula* 804 (diciembre), 4-7.
- GRANDO, Charles: «Poemes de Pérez-Jorba», *Revue de la Catalogne* IX, 192
- GUAL, Adrià: *Mitja vida de teatre*, Barcelona: Aedos, 1961, 198.
- «Ha mort a París En J. Pérez-Jorba», *La Nau*, 30-VIII-1928.
- HATIM, B. y MASON, I. (1995): *El traductor como mediador. En teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- HOOCK-DEMARLE, Marie-Claire (2008): *L'Europe des lettres. Réseaux épistolaires et construction de l'espace européen*, Paris: Éditions Albin Michel, 8-56.
- HUBERT, Etienne-Alain (1980): *Nord-Sud. Revue Littéraire*, Paris: Jean-Michel Place, 1980 [pròleg a l'edició facsimil].
- (2010) (ed.): *Pierre Reverdy. Œuvres complètes*, Tome I, Paris: Éditions

Flammarion.

«L'Instant (núm. 1 juliol 1918)», *La Revista*, (70:16-VIII-1918), 295.

JANNINI, P.A. *et altri* (1979): *La Fortuna del futurismo in Francia*, Roma: Bulzoni editori. [Avanguardie storiche, 4].

JARDÍ, Enric (1967): *Eugeni d'Ors*, Barcelona: Edicions Aymà, 152-154 (reed. Barcelona: Quaderns Crema, 1990).

——— (1985): *Quatre escriptors marginats. Jaume Brossa, Diego Ruiz, Ernest Vendrell i Cristòfol de Domènech*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1985, 17-77; 127-146.

JOEUX-PRUNEL, Béatrice (2015): *Les avant-gardes artistiques. 1848-1918. Une histoire transnational*, Paris: Gallimard, 391-427.

KELLY, Debra (1997): *Pierre Albert-Birot: A Poetics in Movement, a Poetics of Movement*, Londres: Associate University Press, Inc.

LAGET, Laurie-Anne (2019): «El verdadero portaestandarte ultraico: Guillermo de Torre como artífice de una red transnacional del ultraísmo», *Ínsula* 876, (diciembre), 14-18.

LENTENGRE, Marie-Louise (1980): «Un univers dans une revue» [estudi que presideix l'edició facsimilar de *SIC*], Paris : Jean Michel Place, III, [3].

——— (1993): *Pierre Albert-Birot. L'invention de soi*, Paris: Éditions Jean Michel Place.

LISTA, Giovanni (1979): «Le futurisme de Pierre Albert-Birot», *Cahiers bleus* (hiver-printemps), 27-49.

LITVAK, Lily (1968): «Maeterlinck» en Cataluña», *Revue des Langues Vivantes* XXXIV (1968), 184-198.

——— (1981): *Musa libertaria: arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Barcelona: Antoni Bosch.

LL[EONART], J[osep]: «Els llibres. “Sang en rovell d'ou”», *La Revista*, LXIX (1-VIII-1918), 274.

LLOMBART HUESCA, Maria (2013): «Política cultural, política exterior: balance de la proyección de Cataluña en Francia (siglos XIX y XX)», *Amnis* [en ligne]: <https://doi.org/10.4000/amnis.2084>

MANENT, Albert: «L'Instant, revista franco-catalana», *Serra d'Or*, XXII:249 (juny 1980), 55.

——— (1997): *Del noucentisme a l'exili: sobre la cultura catalana del nou-cents*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 172-177.

MARAS, Alessandro (2017): «Germaine Albert-Birot. La musique entre Futurisme, Esprit Nouveau et Dada», dins Bruera; Margailan, Cathy (eds.): *Le Troisième Sexe des avant-gardes*, Paris: Classiques Garnier, 91-105.

MAINER, José - Carlos (1987): «Aliadófilos y germanófilos (1914-1918)», dins *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra, 145-147.

MARFANY, Joan-Lluís (ed.) (1969): *Jaume Brossa. Regeneracionisme i Modernisme*. Barcelona: Edicions 62, 13-24.

——— (1979): *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 97-ss.

——— (1982): «Modernisme i Noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte del moviment cultural», *Els Marges* 26, 31-42.

——— (1986a): «El Modernisme: crisi i represa del modernisme (1894-1898)», dins Joaquim Molas (dir.): *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna*. Volum 8, Barcelona: Ariel, 1986, 100-116.

——— (1986b): «Assagistes i periodistes: ideòlegs i visionaris», dins Joaquim Molas (dir.): *Història de la Literatura Catalana. Part Moderna*. Volum 8, Barcelona: Ariel, 143-162.

MARLING, W. (2020): «What does the Gatekeeper do?», dins A. G. Guerrero, B. Loy i G. Müller (eds.): *World Editors. Dynamics of Global Publishing and the Latin American*, Berlin – Boston: De Gruyter, 229-243.

<https://doi.org/10.1515/9783110713015>

MARRUGAT, Jordi (2009): «Joaquim Folguera i J. V. Foix. Dos poetes al servei d'un projecte literari i polític (1915-1931)», *Estudis romànics* 31, 219-260.

——— (2020): «La literatura catalana i les avantguardes»; «L'herència modernista i les primeres avantguardes franceses. Joan Pérez-Jorba», dins Àlex BROCH (dir.): *Història de la Literatura Catalana. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, Barcelona: Enciclopèdia catalana / Editorial Barcino / Ajuntament de Barcelona, 576-629.

MARTÍ MONTERDE, Antoni (2007): *Poética del café: Un espacio de la modernidad literaria*, Barcelona: Anagrama.

MARTÍNEZ - FIOL, David (1988): *El catalanisme i la Gran Guerra (1914-1918). Antologia*, Barcelona: Edicions de La Magrana, V-XXXVI.

MARTÍNEZ - FIOL, David (1991): *Els «Voluntaris Catalans» a la Gran Guerra (1914-1918)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MARTINO, Pierre (1970): *Parnasse et Symbolisme*, París: Armand Colin, Paris.

MAS, Ricard (2002): «De Barcelona a París en revista. Las revistas entre las dos guerras 1912-1934», dins *Paris-Barcelona 1888-1937*; Paris-Barcelona: Réunion es Musées Nationaux – Museo Picasso, 279-290.

- MASERAS, Alfons: «Sobre'ls "Poemes, d'En Pérez-Jorba», *El Poble Català*, 30-XI-1913.
- «Poesia catalana de França estant», *La Veu de Catalunya*, 23-IX-1918.
- *Escoles i tendències estrangeres*, «Quaderns d'Estudi», III:2 (juny 1918), 93-98; [reprod. amb variants a *Interpretacions i Motius*, Barcelona: Societat Catalana d'Edicions, 1919], 27-37.
- «Divagacions sobre un tema», *Revista del Centre de Lectura*, II:32, Reus, 15-V-1921, 167-168.
- «J. Pérez-Jorba», *La Nova Revista* 21, IX-1928, 51-53.
- «Pérez-Jorba i Maragall», *Quaderns de La Revista*, juliol-desembre 1928, 51-56.
- MASSÓ I VENTÓS, Josep: «El llibre d'En Pérez Jorba», *El Poble Català*, 7-XII-1913.
- MASSÓ I VENTÓS, Josep: «Ideario. Un libro de Pérez-Jorba», *España 172*: 25-VII-1918, 9-10.
- MICHELI, Mario de: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza, 1979.
- MINGUET I BATLLORI, Joan M. (1994): «Les revistes d'avantguarda a Catalunya (1917-1936): una aproximació tipològica», dins *Gazeta. Actes de les primeres jornades d'història de la premsa*, Barcelona, 263-276.
- MIRALLES, Carles (1986a): «Clàssics i no entre Modernisme i Noucentisme a Catalunya», dins *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*, Barcelona: Edicions del Mall, 63-82.
- (1986b): «Per a una lectura de Joan Salvat-Papasseit», dins *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*, Barcelona: Llibres del Mall, 139-168.
- MOLAS, Joaquim (1962) (ed.): *Joan Salvat-Papasseit. Poesies Completes*. Barcelona: Editorial Ariel.
- (1970): «El modernisme i les seves tensions», *Serra d'Or* 135, (desembre), 45-52. (reprod. *Obra Crítica* / 1, Barcelona: Edicions 62, 1995: 240-250).
- (1983): «Imitació i originalitat en l'avantguarda catalana», dins *Literatura catalana d'avantguarda*, Barcelona: Antoni Bosch editor, 13-109.
- (1986): «Els moviments d'avantguarda», dins Joaquim Molas (dir.): *Història de la literatura catalana. Part Moderna*. Volum 8, Barcelona: Ariel, 328-335.
- (1995) (ed.): *Manifestos d'avantguarda. Antologia*, Barcelona: Edicions 62.
- (2005): *Bibliografia i antologia crítica de les avantguardes literàries. Catalunya*; Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert. Amb la col·laboració de Pilar Garcia-Sedas i Tilbert Dídac Stegmann.
- MOLAS, Joaquim; BOU, Enric (2003): *La crisi de la paraula: Antologia de la poesia visual*, Barcelona: Edicions 62, 7-59.

- MURGADES, Josep (1984): «Repercussions de la guerra en la cultura» dins «Dossier. Catalunya davant el món en guerra (1914-1918)», *L'Avenç* 69, març, 74-79.
- (1992) (ed.): «Amics», dins *Glosari 1916*. Barcelona: Quaderns Crema, 62. [Miscel·lània > Obra Catalana d'Eugeni d'Ors (8)], 62.
- (1993) (ed.): *Lletres a Tina*, Barcelona: Quaderns Crema. [= Miscel·lània > Obra Catalana d'Eugeni d'Ors (7)].
- (1997): «Visió noucentista del cubisme segons Ors», dins *Els anys vint en els països catalans (Noucentisme/Avantguarda)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 33-63.
- (2000): «El noucentisme», dins *Història de la Literatura Catalana. Literatura contemporània (II). Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, Barcelona: Enciclopèdia catalana / Editorial Barcino / Ajuntament de Barcelona, 386-444.
- (2003): «Ús ideològic del concepte *classicisme* en el Noucentisme», dins Rosa CABRÉ, Montserrat JUFRESA i Jordi MALÉ (eds.): *Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)*, Barcelona: Societat Catalana d'Estudis Clàssics (IEC), 9-18.
- ORLANDI CERENZA, Germana: (1987): «Nunismo e lirisme “integrale”», dins *Simultanéisme = simultaneità*, Roma – Paris: Bulzoni editore – Nizet, 147-153. [Quaderni del Novecento Francese 10].
- (1996): *Pierre Albert-Birot e la poetica del nunismo*, Roma. Bulzoni editore, 1995. [Quaderni del Novecento Francese 17].
- OSUNA, Rafael (1998): *Tiempo, materia y texto. Una reflexión sobre la revista literaria*, Kassel: Edition Reichenberger.
- PANYELLA, Vinyet (1996): *Cronologia del Noucentisme. (Una eina)*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- PLA, Josep (1988a): «El senyor Miró i Folguera», dins *Homenots. Obres completes*. Volum 11, Barcelona: Edicions Destino, 569.
- (1988b): «El senyor Pere Granollers, del Port de Llançà», dins *Escrits empordanesos. Obres completes*. Volum 38, Barcelona: Edicions Destino, 242-245.
- PLA, Xavier (2016): *Ametlla, Xammar, Gaziell: periodistes catalans al front, gestió de les notícies a Barcelona*, Girona: Universitat de Girona. Consulta en línia: [<http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/3555>].
- (2018): «L'últim “nou” ofici del món d'ahir: el corresponsals de guerra», dins *Flames a la frontera*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 35-39.
- PLA I ARXÉ, Ramon (1974): «L'Avenç (1881-1915): la modernització de la Renaixença», *Els Marges* 4, 23-38.
- PLA I BARBERO, Xavier (2018): «"L'Alemanya negra" de Manuel Montoliu. Itineraris creuats, línies de continuïtat i ruptures entre germanofília, hispanofília i catalanofília», dins «Dossier: L'Impacte de la Primera Guerra Mundial», *Afers* 89, 1-18.

- PLANES, Ramon: *El Modernisme a Sitges*, Barcelona: Editorial Selecta, 1969, 61-66; 75-78 i 89-95.
- POMAR, Jaume, (1976): *L'aventura de «Nova Palma»*, Palma de Mallorca: Editorial Moll.
- PONSATÍ, Agnès i Anna M. (1994) (eds.): *Correspondència Foix-Obiols*, Barcelona: Quaderns Crema, 161.
- PONTON, Rémy et ARON, Paul (2004): “Sociabilité littéraire”, dins Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala (dir.): *Le dictionnaire du littéraire* Paris: PUF, Quadrige, 573-574.
- PRAZ, Mario (1967): *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes*, Madrid: Taurus, 207-213.
- PRUDON, Montserrat (1997): «Nous sommes tous fils d'Apollinaire. De la présence de Guillaume Apollinaire chez les créateurs catalans», dins C. BENOIT et altri (eds.): *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX. Les littératures catalane et française au XXème siècle. Primer Congrès Internacional de Literatura Comprada, València, 15-18 abril*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 229-254.
- (1998): «Les créateurs catalans et la revue SIC (1916-1919)», dins *París i el mundo ibérico e iberoamericano. Actas del XXXVIII Congreso de la S.H.F.*, Université Paris X Nanterre, 389-396.
- (2017): «Une insolite conversation. La correspondance de Pierre Albert-Birot et Joan Pérez-Jorba», dins *Europe* 1056 (Avril), 32-40.
- P.T.F.: «Bibliografia: Poemes», *Gent Nova* (Badalona), (XVI:634, 24-I-1914).
- RÁBADE VILLAR, Maria do Cebreiro (2007): «Elements per a una història de les antologies de poesia a Catalunya», *Els Marges* 83, 15-44.
- R.[AMON]C.[URELL]: «Joan Pérez-Jorba», *Joia* (Badalona), (7-8: IX-X-1928,155-156).
- RAYMOND, Marcel (1983): *De Baudelaire al surrealismo*, Madrid: F.C.E., 48-58.
- RESINA, Joan Ramon (1997) (ed.): *El aeroplano y la estrella: el movimiento de vanguardia en los Países Catalanes (1904-1936)*, Amsterdam – Atlanta, GA, 1997, 5-47.
- RODEGAS I CALMELL, J.: «Bibliografia», *Renaixement* (191:30-VII-1914, 386-387).
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2003) (ed.): *La crítica literaria en la prensa*, Madrid: Marenostrum.
- (2007) (ed.): *Poéticas de las vanguardias históricas*, Madrid: Marenostrum.
- (2013) (ed.): *Guillermo de Torre. De la aventura al orden*, Madrid: Fundación Banco de Santander. [Colección obra fundamental].
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo; GARCÍA-SEDAS, Pilar: «Irradiaciones ultraístas en Galicia, Mallorca y Cataluña», dins J.L. Bernal Salgado; Antonio Sáez Delgado (eds.) (2019): *El ultraísmo español y la vanguardia internacional*, Madrid: Instituto Cervantes, 161-184.

- RODÉS, Jesús M.; UCELAY DA CAL, Enric (1984): «Nacionalisme i Internacionalisme», dins «Dossier. Catalunya davant el món en guerra (1914-1918)», *L'Avenç* 69, (març), 32-67.
- ROIG I ROSICH (1992), Josep M.: *La dictadura de Primo de Rivera a Catalunya. Un assaig de repressió cultural*. Pròleg de Josep BENET. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 312-313.
- ROIG-SANZ, Diana, SUBIRANA, Jaume (2020) (eds): «Cultural Organizations, Networks and Mediators: An Introduction», dins *Cultural Organizations, Networks and Mediators in Contemporary Ibero-America*. London: Routledge Studies in Cultural History, 3-22.
- ROUSSEAU, Pascal (1995): «Les revues d'art catalanes pendant la première guerre mondiale», *La Revue des revues. Revue internationale d'histoire et de bibliographie* 20, Paris, 19-44.
- (2012): «La réception critique du nunisme à Barcelona (1917-1920)», dins Marianne SIMON-OIKAWA, Carole AUROUET (eds.): *Poésie vivante. Hommage offert à Arlette Albert-Birot*, Paris: Honoré Champion, 29-41. [Collection Poétiques et esthétiques XXe-XXIe siècle].
- (2019): «Être nuniste ou ne pas être: Le présentisme de Pierre Albert-Birot», dins *Pierre Albert-Birot (1876-1967). Un pyrogène des avant-gardes*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 15-24.
- SABATER, Jordi (1988): «Llibertaris i modernistes: catalanisme progressista i anarquisme catalanista», dins *Actes del Col·loqui Internacional sobre Modernisme*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 36-51.
- SAFONT I PLUMED, Joan (2012): *Per França i Anglaterra. La I Guerra Mundial dels aliadòfils catalans*, Barcelona: Acontravent.
- SÁINZ DE MEDRANO, Luís (1997): «Rubén Darío: Un periodista ante la modernidad», *Revista de Filología Románica* 14, vol. II, 407-421.
- SALAÛN, Serge; TRENC, Eliseu (eds.) (1995): *Les Avant-gardes en Catalogne*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle. [Conté treballs de Núria Oliver, Montserrat Prudon, Eliseu Trenc i Catherine Xerri].
- SANOUILLET, Michel (1965): *Dada à Paris*, Paris: Jean-Jacques Pauvert.
- SAPIRO, Gisèle (2000) (dir.): *Dictionnaire international Bourdieu*, Paris: CNR Éditions.
- SARMIENTO, José Antonio; BARRERA, José María (1993) (ed.): *Ultra*. Madrid: Visor, 1993. [edició facsímil].
- SERRA I CASALS, Enric (1992): «L'obra de Pierre Reverdy a Catalunya», *Els Marges* 47, (desembre), 31-62.
- SILVER, Kenneth (1991): *Vers le retour à l'ordre - L'avant-garde parisienne et la première Guerre mondiale*, Paris: Flammarion.
- SOBERANAS I LLEÓ, Amadeu (1984) (ed.): *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit*, Barcelona:

Edicions 62.

SORIA OLMEDO, Andrés (1988): *Vanguardismo y crítica literaria en España*, Madrid: Ediciones Itsmo, 977:24)

STEINER, Wendy (2000): «La analogia entre la pintura y la literatura», dins Antonio MONEGAL (ed.): *Literatura y pintura*, Madrid: Arco/Libros, S.L., 25-59.

SUBIRANA, Jaume (2018): «El PEN y la internacionalización de la literatura catalana», dins *Construir con palabras. Escritores, literatura e identidad en Cataluña (1859-2019)*, Madrid: Cátedra, 155-178.

SULLÀ, ENRIC (1976) (ed.): *Joaquim Folguera. Les noves valors de la poesia catalana*, Barcelona: Edicions 62, [Antologia catalana, 84].

——— (1998) (ed.): *El canon literario. Compilación de textos y bibliografía*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 11-34.

SUNYER, Magí (1984): *Els marginats socials en la literatura del grup modernista de Reus*, Reus: Associació d'Estudis Reusencs, 72-75. Pròleg Jaume VIDAL.

——— (1992): «Obrerisme i progrés en la literatura modernista catalana», *Recerques* 25, 53-72.

TAVERA I GARCIA, Susanna (1978): «La premsa anarco-sindicalista (1868-1931)», *Recerques* 8, 85-102.

TERMES, Josep (1999): «Catalunya durant la guerra europea. Aliadòfils i germanòfils», dins *Història de Catalunya. De la revolució de setembre a la fi de la guerra civil 1868-1939. Vol. VI*, Barcelona: Edicions 62, 269-272.

TODÓ, Lluís M^a. (1997): *El simbolismo. El nacimiento de la poesía moderna*: Barcelona, Montesinos.

TORRE, Guillermo de (1925): *Literaturas europeas de vanguardia*, (reed.) Sevilla, Renacimiento, 2001. Edición J.M. Barrera. Prólogo Miguel de Torre Borges.

TORRE, Guillermo de (1965): *Historia de las literaturas europeas de Vanguardia*. Volumen I, Madrid: Guadarrama, 1974 (3^a ed.).

TRENC, Eliseu (2002): «Le rôle des catalans dans l'avant-garde artistique et littéraire française», *Revue des études catalanes* 5, Montpellier: Centre d'Études et de Recherches Catalanes, Université Paul Valéry, 5-13.

——— (2016) «Joan Estelrich a París. De la Lliga de la Unesco tot passant per Occident», *Revue d'études catalanes* 2, Association française des catalanistes, 127-144.

——— (2018): «Albert Schneeberger, catalanòfil i traductor», dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes/ LXXI. Homenatge a Kálmán Faluba 2*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 93-112.

TRESSERRAS, Joan Manuel (1993) (ed.): *"D'Ací i d'Allà". Aparador de la modernitat (1918-1936)*, Barcelona: Llibres de l'Índex.

- TRIVIÑO, Consuelo (2000): *Pompeu Gener y el modernismo*, Madrid: Verbum Editorial.
- «Turmell i boc en flames», *L'Europe nouvelle* (París), 18-VI-1921, 799.
- «Turmell i el boc en flames», *La Revista*, (139:1-VII-1921, 206).
- VALENTÍ, Eduard (1973): *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona: Curial Edicions, 15-54.
- VALLCORBA PLANA, Jaume (1984) (ed.): *Josep Maria Junoy. Obra poètica*, Barcelona: Quaderns Crema, XCV-XCVIII.
- (1985-1986): «Pintors i poetes cubistes i futuristes. Una teoria de la primera avantguarda», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* XL 49-95.
- (1995): «Las vanguardias europeas: cubismo, futurismo y nunismo», dins Jordi LLOBET (ed.) *Lecciones de Literatura Universal*, Madrid: Cátedra, 949-962.
- (1997): «La primera vanguardia en Cataluña», *Ínsula* 603-604, Madrid, 31-32.
- VELAZQUEZ, Ignacio J. : (1986): «Apollinaire et l'avant-garde catalane: coïncidences et influences sur Junoy et Salvat-Papasseit», *Alfinge* 4, 129-141.
- V.[ENTALLÓ] J.[oaquim]: *Turmell i boc en flames*, «El Dia» (Terrassa), 17-VII-1921, 5.
- VERSCHAFFEL T. *et altri* (2014): «Towards a Multipolar Model of Cultural Mediators within Multicultural Spaces. Cultural Mediators in Belgium, 1830-1945», dins *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 92, fac. 4, 1255-1275.
<https://doi.org/10.3406/rbph.2014.8611>
- VIDAL, Plàcid (1925): *Els singulars anecdòtics*, Barcelona. Joaquim Horta, 201-206.
- (1934): *L'assaig de la vida*, Barcelona: Edicions Estel, 40.
- (1972): *El convencionalisme de la vida*, Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 217-218.
- VIDELA, Gloria (1971): *El Ultraísmo*, Madrid: Gredos.
- VINYES, Ramon: «De literatura catalana. Una carta d'En Ramon Vinyes», *El Poble Català*, 16-III-1914.
- WEISGERBER, Jean (1984) (ed.): *Les Avant-Gardes Littéraires au XXè siècle*, 2 vols., Budapest: Akadémia Kiadó.

APÈNDIX I

ARTICLES SOBRE L'AVANTGUARDA A LA PREMSA CATALANA

(1917-1920)

[1]

[Joan Pérez-Jorba: «Les idees estètiques d'en Max Jacob», *El Poble Català*, 26-III-1917]:

Arts i lletres són en constant renovellament gràcies a l'esperit dels joves, tot a l'hora constructiu i destructiu. Els joves volen amb desfici que el demà de llurs esperances els pertanyi: per això el passat immediat els fa nosa, quasi els amoïna. Quines són les preocupacions del jovent i quines les promences? Vers quin ideal estètic s'orienten les seves il·lusions o, si voleu, les seves concepcions? Sia perquè solen treballar en els cenacles o perquè s'allunyen del vulgus, els joves no es defineixen o no es fan conèixer sinó quan comencen a ésser vells. Pel que és avui, llurs orientacions no són precises ni múltiples. Alguns d'ells fan l'efecte d'anar a les palpentes, de no saber bé lo que cerquen amb llur intel·ligència, de no haver arribat encara a una troballa.

En Max Jacob, l'inventor del cubisme, ell, l'amic d'En Picasso, és, entre els joves, els qui més i amb més talent sap innovar. Té una estètica lògica. Té ja una obra que la resum. Durant anys i planys ha treballat pacientment en la seu del silenci, després d'observar, lúcid, visionari un xic, dels claustres estant pel seu convent interior, els objectes i els subjectes en si mateixos; i ha demostrat posseir un caient d'esperit tan original, tan general, que no és estrany veure'l convertit ara en el capdavanter d'una nova escola. Ha pres el seu paper amb la més gran serenitat del món, ell que, fins l'any 1909, any de la seva transformació, era el burleta de tot lo existent i maldeia de tothom.

Però en el fons era un bon, molt bon xicot i nosaltres el teníem en gran estima, per la seva conversa. Ens dolia solament oir-lo parlar de projectes literaris i no veure'n les realitzacions. Teníem por de que no acabés per ésser víctima d'aqueixa bohèmia que exerceix només la seva activitat en pura xerradiça. Un signe astral, diria ell, vetllava sortosament damunt el seu destí; i En Max Jacob s'ha salvat dels llimbs del "far niente". En el cor de Montparnasse, en el cafè de la Rotonde, cap al caure del vespre, se'l sol veure oficial de pontífex entre els seus adeptes, que ja són molts: poetes uns, pintors altres i

escultors d'ambdós sexes. Uns i altres es reuneixen allí duts per una mena de gregarisme artístic, quan no per un daler de comunisme econòmic, sots la confraria de la necessitat, car, si tots o quasi tots serveixen la glòria de demà en potència, cap d'ells, per dissort o per fortuna, guanya avui cinquanta mil francs l'any com En Picasso, qui ara pren el sol a Roma.

Mentres les pintores d'ulls verds i de quasi vermella cabellera fumen davant dels aperitius, davant dels cubistes rasurats i de llavis, alguns d'ells, molsuts i xiuladors, quan no conversen en veu baixa talment com si resessin amb elles i entre ells, no és rar veure allí con En Max Jacob, amb la seva cara de pebrot, extén al lluny, molt lluny la seva mirada. La Rotonde no és una capella plena de gom a gom d'oficiant, la capella d'ell? Però el sostre sembla que badalla embolcallat de fum o que fa ganyotes de llum escadussera sobre'ls caps de brot que aixopluga. Aquella taverna és verament apropiada per al conreu de somnis i d'idees, entre la sentor ubriacant de l'alcohol. Ningú hi llegeix "Le Temps" ni cap diari: tothom sembla posseït de la més ran indiferència pel que succeeix, per l'actualitat moribunda.

Allí conversàvem l'altre dia amb en Max Jacob de literatura i de l'escola que ell ha llençat per aquests barris de París, barris que són del tot el món. En Max Jacob ens deia que el moviment literari en què ell figura és un moviment de novo-classicisme. Per novo-classicisme en Max Jacob entén la reconstitució de la sensibilitat moderna tal com en Rimbaud l'ha "creada, però posant-hi ordre i donant-li mesura. (Nosaltres veiem molt difícil que es pugui posar ordre i donar mesura a la sensibilitat moderna, que és desordenada i alhora incommensurable de per si). Abans de tot i damunt de tot En Max Jacob es preocupa de la composició; tot i donant-se compte que ella l'esquitlla d'En Rimbaud, que és el prototipus del desordre líric. L'apariència "rimbaudienne" dels poemes d'En Max Jacob no és més que una apariència. En realitat, si ell introdueix en els seus poemes objectes estrambòtics, ho fa perquè hi troba una secreta relació.

La literatura nomenada realista sols té valor comparada amb els objectes que representa o que vol representar. En Max Jacob ho pensa així; ell vol que les obres sien quelcom en si mateixes, fora de tota representació de la realitat. No es tracta ni d'exposar un estat d'ànima ni de descriure un paisatge. Es tracta de constituir un objecte primerament mitjançant la concordància de les parts entre sí, després del pes i de la densitat de la prosa o del vers. La prosa és més o menys pesada segons el grau de pensament o d'emoció que conté. Es pot, segon En Max Jacob, variant la intensitat de l'esforç, arribar a donar forma plàstica a la matèria literària.

En Max Jacob i els seus deixebles suprimeixen la imatge. La imatge per a ells no és altra cosa que un ornament, car sol·licita l'atenció del lector en detriment de l'objecte a constituir. Substitueixen, doncs, la imatge per medi de personatges, per medi de detalls reals; i els conjunten de manera variada, mercès a una composició concentrada, vigorosa. No cal dir que una estètica així sols pot escaure a obres curtes. D'aquí ve que En Max Jacob i els seus adeptes només hagin produït fins ara poemes en prosa. El nostre amic per la seva banda, ha assajat contes d'un gènere extraordinàriament personal, en els quals es preocupa sobre tot de l'existència de l'objecte creat, car entén que l'anècdota porta perjudici en aqueixa existència, fent intervenir l'esperit del lector i portant la seva imaginació de tal manera que el lector és més aviat qui crea que no pas l'autor.

En suprimir l'anècdota, o deixant-li tot lo més el lloc suficient per a desenrotllar el caràcter o els caràcters en presència, l'autor no fa altra cosa que modelar tipus com estàtues vivents i reials. L'anècdota és quelcom de purament tradicional que no pertany més a un escriptor que a un altre. Sols els tipus que ell crea són d'ell en carn i ossos. Doncs, en poesia s'ha de donar tota importància a la composició concreta de l'objecte artístic. En Max Jacob és partidari del vers lliure i no té cap escrúpol en afegir fragments de prosa als seus versos. Creu també que la gran poesia pot ésser interrompuda per rialles, barreja pel demés d'allò més bé la nota funambulesca amb la nota tràgica o amb la nota tendre, encara que no sia partidari de l'excés d'emoció en les obres d'art. Diu, com en Nietzsche, que un autor no té d'anar mai fins a l'extremitat del sentiment.

L'essencial, per en Max Jacob, és que la obra resti separada de l'autor, situada, com diu, sota una mena de cel especial. L'obra no existeix sinó quan està separada i situada, pot posar-s'hi lo que es vulga, però tot excés de sentiment la forada, la fa caure a rodolons del seu cel. Els parnassians de 1860 havien comprés això molt bé i exigien una fredor absoluta. Llurs obres eren separades d'ells, però no estaven situades, de manera que ells no s'hi trobaven lliures. El més bell exemple d'això ens l'ha donat en Mallarmé, que tenia tant desig de situar la seva obra, per no fer-hi forats, que la seva obra n'ha resultat encarcerada i obscura. En Max Jacob és més lliure, més fantasiador i té tanta consciència d'això com voluntat.

Per assolir una alta voladúria, sinó l'influència que ja exerceix, l'estètica d'En Max Jacob manca de base filosòfica, la qual cosa no vol dir que, sense filosofia, no hi hagi bastiment per a l'art. El noble amic admet que la seva obra no insinua cap tendència moral o social, malgrat que ell no condemni el pensament com condemna el sentiment. Però li sembla que la ideologia i l'ètica són elements extra-artístics. El lector potser quedarà parat

si li diuen que en Max Jacob és un místic, però un místic que, en el pelegrinatge de la seva vida ha tingut dues aparicions; una d'elles l'ha fet canviar de conducta. Abans de 1909, en Max Jacob menava l'existència d'un llibertí parisenc, era un cínic, les folles fosques i desbocades disbauxes, allà per Montmartre, allà pel Barri llatí, deien el enginy i la corrupció de la seva imaginació. Aqueix canvi, obeeix veritablement a una raó transcendental, a una crisi interna?

Que l'ateisme del lector, si el lector és ateu, no vinga a esclatir una irreverent rialla si es bomben que En Max Jacob mena una vida de monjo, d'ençà que es va convertir al catolicisme. Els suprens, deliciosos atributs de la dona no li fan perdre la castedat; no vol de cap manera la dona al seu llit. Si la seducció d'alguna el tempta a tall d'àngel o a tall de dimoni, es complau en dominar la temptació, per més trastornats que tinga els ulls i seca la gola de desig. A propòsit d'aqueixes aparicions, En Max Jacob ha escrit una novel·la que es tinguda per ell i per molts com una obra mestre: "Saint Matorel". Es tracta d'un empleat de comerç que viu en els faubourgs de París i que es tocat de la gràcia, no de l'ala, no del bolet, segons En Max Jacob; però es fa frare, puja al cel i trasmudat en àngel torna a la terra. La descripció sintètica de la vida de faubourg, la beutat dels diàlegs amb els àngels i els dimonis, l'exposició de la vida de convent, que vé a ésser més aviat un glossari de les aparicions dels monjos i de llur existència moral, la fastuosa fantasia de la part celest de l'obra, donen en aquesta novel·la una gran originalitat. Malauradament és molt difícil procurar-se aqueixa obra, car va ésser editada per un alemany i l'edició està segrestada. A la Biliothèque Nationale n'hi ha un exemplar.

El mateix succeeix amb els altres dos llibres que varen seguir la publicació d'aqueix. Les "Oeuvres mystiques et burlesques de grère Matorel, mort au convent de Barcelone" comprenen una sèrie de poemes en vers i en prosa, en els quals se revelen els primers assatjos de l'estètica actual d'En Max Jacob. El tercer llibre es el "Siège de Jerusalem", drama estrany que es desenrotlla en el cel i els actors del qual parlen el llenguatge de la terra. En Max Jacob ha escrit també un llibret deliciós "La Côte", replega de falsos cants cèltics, imitació de la literatura popular de Bretanya, la seva terra nativa. Malgrat el seu to irònic, aquest llibre conté grans trossos lírics, és d'una inspiració molt fresca, que fa que un es pregunti si En Max Jacob no seria un bell trovare del segle XIII.

Direm, que per acabar de perfilar aqueixa original figura, que En Max Jacob s'ha ocupat molt de ciències ocultes durant la seva vida; el joc de les prediccions li plau en gran manera; tant és així que es vanaglòria d'haver vaticinat la guerra en 1909. Ara mateix pretén que la guerra no acabarà abans de l'any 1945, predicció que ell fa amb la més gran

serietat del món, a risc i tot de perdre el prestigi que li dóna la nomenada d'haver inventat una nova estètica. En Max Jacob té a casa seva un manuscrit en el qual estudia la significació del Nou Testament sota el prisma de les ciències ocultes, però no pensa publicar-lo perquè troba que és contrari al dogma catòlic. En Max Jacob creu que l'astrologia és una ciència molt útil per als literats, per tal que no es pot, diu, crear caràcters reals sinó basant-se en els signes astrals dels herois que es forgen. Lamenta que el temps li faci falta per estudiar, amb aqueixes llums, la història dels pobles, car creu que així totes les idees es transformarien.

Però, no us sembla que En Max Jacob, en comptes de fer-nos avançar, ens fa anar a reraçaga, com si volgués dur-nos a una Edat Mitjana, tot i contradient el seu programa de novo-classicisme, que podria d'altra manera ésser ultra-modern? Les seves obres per sort desfan un xic les futeses d'aqueixes dèries, com els seus xamosos contes per a infants. Pel demés, En Max Jacob ha escrit un llibre sobre la guerra, "Les aliés en Armenie"¹ i a casa seva té tot un feix de manuscrits que sols esperen editors; novel·les, obres teatrals, contes, versos, etc.

En Max Jacob és encara jove per a fer de les seves, per més que el deu Príap res li inspiri. Només té quaranta anys i està ple de fervor artístic, d'unció mística. Té força de voluntat fins per anar a l'església cada dia tres vegades. I això que no peca, car s'ha tornat bo com el pa, és refractari a la fornicació, ja no diu mai mal de ningú, viu pobrament en la seva cambra, on a tothora el visiten vells miseriosos, nois que li demanen auxili; i ell, evangèlic, es podriga en bé de tots i es ven, en bé de tots, fins la camisa i quelcom més; el sofriment del proïsme li fa més mal que el propi. Llàstima que aqueixa transfusió de cristianisme no es trameti a la seva obra. Amb el temps i l'experiència això sens dubte vindrà, però sense sentimental ploraneria. Les llàgrimes solen denunciar una ànima de plebs i certa neciesa de ment tot a l'hora, fa?

[2]

[Joan Pérez-Jorba: «Pierre Albert-Birot, poeta nunista», *Messidor* 3, 1-II-1918: 37-39]:

Cal desfer-se d'esperit universitari d'alta facultat per judicar un dels poetes més nous del gènere d'avui a França. en Pierre Albert-Birot, qui ha vingut a revolucionar les

concepcions de l'art poètic amb els seus *Trenta-un poemes de butxaca*, en els quals, amb rar encís, en Guillaume Apollinaire ha posat un prefaci en vers. Tots els savis refinaments de la versificació d'Horaci, totes les audàcies rítmiques dels vers-lliuristes d'ara, abans d'ara són infantívols per a l'Albert-Birot, qui semblarà, en canvi, ell també, d'allò més infantívol als qui es fixin superficialment en la seva obra.

No ens trobem pas davant d'una manifestació de propaganda a favor d'una nova tècnica, car la tècnica, segons el propi Albert-Birot, és per a l'art allò mateix que la raó és per a l'amor; ens trobem, sí, davant d'una forta temptativa per renovar les fonts de la creació estètica. S'insinua de fet una inconeguda manera de concebre i s'obren espais immensos, fins ara tancats, a l'art del nostre temps, quan certes ments porugues s'imaginaven que no es podien seguir altres dreceres i que calia el retorn als exemples antics. Vaja una manera més inconvenient de recomanar el suïcidi a la joventut curiosa de novetat!

L'art poètic de l'Albert-Birot és l'art de la suprema audàcia en servir-se de tots els materials que el món ofrena. És, per tal que romp amb les limitacions i amb els exclusivismes de les velles escoles, un art profundament revolucionari i fins desagradable com tot acte revolucionari.

*Ce que fait Pierre Albert-Birot est si dépouillé
Ou plein d'une telle simplicité,
Qu'à l'abord il surprend désagréablement*

diu molt justament l'Apollinaire en l'esmentat prefaci. L'autor manifesta, clara, una tendència a dir allò que no s'ha dit, a crear allò que no s'ha creat; tendència nobilíssima i que justifica plenament l'aparició del nunisme. Una de les bases fonamentals del nunisme nia en la concentració esquemàtica de la visió, de la sensació i de l'expressió:

*Et pourquoi y a-t-il de la terre et de l'air et
l'eau c'est étrange tout cela je ne
l'avais jamais vu.*

poetissa així l'Albert-Birot en el seu XXII^e poema, però les relacions de contrast, junt amb l'esperit de diversificació, se resolen verament en unitat objectiva, sobretot en el poema XV^e:

*Quel est cet enfant blond qui court en riant
après ses billes de couleurs? mes billes
C'est moi.
Est quel est le poète qui écrit ce poème?
Cet enfant blond qui courait en riant après ses
billes en couleurs.*

Aquí no hi ha entortolligament de conceptes a l'entorn de la imatge principal o de la idea principal o de l'emoció principal com és de consuetud en els poetes de les velles escoles. Brolla directament de l'esperit el poema com ix dels núvols el llampec i així el poema deixa rastre més llarg que una composició deixatada en el lector. El poema V de l'Albert-Birot comença així:

DANS LE SOLEIL choses êtres formes

i aquest vers, dins la seva senzillesa, té l'impuls dels versos més grans dels més grans poetes; sols per l'enumeració fa veure i fa sentir d'una manera tota pura: beutat novella. Aquest art de concentració, que és de fora a dintre i ensems de dintre a fora, per tal que l'objecte es compenetra i es transforma en el subjecte, troba exemples més fidels encara en el final del poema XXVé:

*J'ai la forme de la salle et je contiens les yeux
les voix les chapeaux la lumière les cris*

Aquesta mena de poesia, que no és la d'un primari ni la d'un decadent, està, bé es veu, encara lluny de concretar la manifestació definitiva de la nova estètica. L'Albert-Birot n'és més conscient que ningú i així en conversa tinguda amb ell no fa gaire, m'ho feu avinent. —«Ens trobem en un període de tanteigs, de recerca i de lenta gestació, però, amida que s'aixeca el vel de la boira, descobrim, un a un, els meravellosos edificis de la ciutat novella».

Era precisament en el seu despatx de treball, en la rue –fosc, neu, soledat, silenci desembrals– de la Tombe Issoire, on l'Albert-Birot em parlava d'aquesta guisa amb la seva veu metàl·lica com la música cubista. El seu rostre d'una rojor verament volcànica era en els meus ulls oberts com finestrals de bat a bat. L'Apollinaire trobà una imatge justa i bella, de beutat novella, quan, al començament del seu prefaci, va escriure aquest vers:

Pierre Albert-Birot est une sorte de pyrogène.

Tot i enraonant, l'Albert-Birot parpelleja damunt dels seus petits ulls d'òliba, sota les seves ben arquejades i ben poblades celles. Hom sent una mena d'angúnia davant la vena que passa, vertical, pel mig del seu front. Carallarg, rasurat, llavis prims, cabells de coure, petitó, magre, amb un nas del qui totes se les empesca, l'Albert-Birot se mou, se regira i es balanceja rere la seva taula de treball, nerviós. Nervió parla.

La pantalla de la llàntia és més pròdiga d'ombra que de llum, en l'estança. Per això sovint ho veig tot embolcallat de fosca xinesca. Pampallugues. Els papers, els llibres, de què és la taula curulla, sembla que vinc en doina, sembla que saltin i que ballin a l'entorn de l'Albert-Birot i de Madama Albert-Birot, feliç de la seva alta esveltesa clàssica, feliç del seu somriure ple de salut i de pervindre, feliç, seient amb positura natural en el fons de l'estança on escolta les nostres paraules, on copsa el nostre pensament, on discreta i ponderatiu intervé. I jo, Pérez-Jorba, sembla que estigui perdut entre els quadres penjats a les parets, entre les portes de la biblioteca de laca, entre els plecs dels cortinatges sedosos, com si tot, giravoltant amb ritme, transformat per llei geomètrica, volgués caure damunt de l'otomana on sec. La visió rectangular de l'estança entra encara en el meu esperit tot i escrivint aquestes línies.

Mentre Madama Albert-Birot els ulls de fosca i de llum, els llavis fins com encetall de magrana es perden en la penombra, el seu marit em dóna les raons de l'estètica que defensa i que cultiva. Aquest diu:

—Tingui en compte que les mateixes causes produeixen els mateixos efectes. Per consegüent, quan les causes són diferents, els efectes són per força també diferents. L'esperit d'una època representa una causa, de què l'art ve a constituir un efecte directe. Nosaltres no tenim de considerar si el món roman idèntic a si mateix o no. El que ens interessa, és la manera com els artistes el contemplen i el veuen. L'«objecte nou» no significa pas una novetat; la novetat nia en l'esperit amb que concebim l'objecte, antic o modern, tant se val. Aspirem a una nova manera de mirar i de veure el món, és a dir, de conèixer-lo millor.

—.....?

—Quin és el fi que cerco? La veritat, i no l'apariència. Tinc per credo que fer obra d'art és crear, no copiar. La natura ens ofereix la matèria; el poeta construeix de la mateixa manera que l'arquitecte aixeca una casa amb pedres, amb ferre, amb fusta: les seves

múltiples emocions pastades, amalgamades, destil·lades, ordenades li serveixen per crear un tot, un conjunt, una forma, no la representació visual de l'objecte causa de la modificació del subjecte, sinó la representació, en certa manera, d'aqueixa modificació. Un poema és un monument i no una pedra. L'anàlisi mena aquí com a tot arreu a la síntesi; i l'home és avui la síntesi de tota la vida terrestre. D'aquesta manera l'artista esdevé en tota llibertat el creador que ha d'ésser.

—.....?

—Haig de cridar la seva atenció sobre un punt: el fonament del nostre art és essencialment subjectiu. Nosaltres veiem la veritat en la realitat pensada i no en la realitat aparent. Mes tot el nostre art no resideix en això; les nostres lleis no són encara constituïdes en cos de doctrina; les cerquem. Treballant és com arribarem a posar els fonaments de la nova estètica, sota la llum. Mirar, veure, oir, cercar és la nostra més urgent tasca per ara.

—.....?

—La nostra directiva, car no és qüestió de parlar encara de filosofia per a nosaltres, és l'optimisme. Volem cantar i no gemegar; volem viure i no vegetar.

Tals foren les paraules de l'Albert-Birot i tal com les va dir les reproduïxo. El bagatge del nunisme, o del cubisme literari, no és encara important ni en quantitat ni en qualitat. Tret de les obres d'Apollinaire, de l'Albert-Birot, d'en Max Jacob, d'en Pierre Reverdy, d'en Soupault, d'en Dermée, les teoritzacions estètiques estan dispersades en els articles de «Sic», de «Nord-Sud» i de «L'Élan».

Els nunistes volen crear un humanisme que, fundat en la coneixença del passat, que posi les lletres i les arts d'acord amb els progressos de les ciències, d'acord amb els nous medis materials que l'home té a la seva disposició. Per a ells tot és element de beutat en el món: els filferres, els kiosques, els tramvies i els objectes més ordinaris, per tal que passin pel gresol de l'esperit creador. Com l'objecte és el punt de partida d'una modificació del subjecte, aquest no reté de l'objecte sinó allò que l'interessa. «L'artista – diu l'Albert-Birot en la seva revista «Sic» – és sols jutge de la mida de les proporcions de l'objectiu i del subjectiu.» En realitat, no es tracta pas d'un art que vulga ordenar el pensament, sinó concentrar el pensament en l'objecte per a la seva creació artística. Creació i no imitació de natura, creació que demana una forma purament mental, una arquitectura literària. Les obres d'art, diuen els nunistes, no tenen d'ésser una representació objectiva de la natura, sinó una transformació d'aquesta tot alhora objectiva i subjectiva.

Com? Mitjançant la compenetració de l'objectiu amb el subjectiu, de l'exterior amb l'interior, del realisme amb l'idealisme. Abans de tot els nunistes recomanen la simplicitat d'expressió, la brevetat i la condensació de l'emoció. Els llurs teoritzadors sostenen que l'art veritable és una deformació de la natura, però potser volen dir una reformació, sinó una transformació o una transfiguració, car sols, en aquest sentit, l'art se pot considerar com una creació o com una construcció. En literatura aquest art manifesta idees colorides, impregnades de coses i del color de les coses, més que imatges.

Per atènyer l'arquitectura poètica, els nunistes no són sempre esclaus de les regles sintàctiques, però no els hi declaren la guerra com els futuristes, amb els quals, i això és importantíssim, no se'ls ha de confondre. Són, això si, enemics de lligar, relligar i entortolligar l'expressió, per evitar el desacord entre el moviment d'aquesta i el del pensament. «En un segon, l'esperit pot veure dues i tres imatges; li en calen 30 per expressar-ne una mitjançant una frase regular», diu l'Albert-Birot. D'aquí venen, per donar una impressió subjectiva, per reduir tota plastització a una forma esquemàtica, les notacions i les enumeracions successives d'objectes, de colors i d'idees; en fi, el divisionisme de la forma. S'arriba així a una coneixença més completa del món com suposen els nunistes? El màxim de coneixement plàstic permet, segons ells, el màxim d'emoció estètica.

A més, volem assolir una major frescor en els exemples de sensibilitat literària, tot i col·locant aquesta última sota l'imperi de la voluntat, guiada per les llusors d'una intel·ligència més penetrant, més escorcolladora i més subtil que les intel·ligències corrompudes per la cultura tradicional, compten arribar a una «estètica mundialista» que signifiqui el triomf de llur primitivisme damunt dels defalliments de la decadència, mal nodrida aquesta per les engrunes i per les escorrialles de les velles escoles.

Hi ha més encara: els nunistes entenen que el poeta és un déu que té la virtut i el poder de materialitzar allò que és immaterial. Ens, diu encara l'Albert-Birot, de qui aquest article no fa sinó glosar les idees més essencials, un aparell registre, admirablement perfeccionat, que conserva, per a la joia dels homes, totes les coses meravelloses de dintre i de fora, que els llurs sentits imperfectes no sabrien percebre. Aquesta definició concorda, a més, amb la que els simbolistes han donat del poeta.

Per finir; tantost ens vaqui, ens entretindrem en exposar algunes de les idees que els nunistes tenen també sobre la transformació de l'art teatral, idees que ja volgueren posar en pràctica, en un local de Montmartre, ara fa uns set mesos, amb l'esbalaidora obra d'en Guillaume Apollinaire, «Les mamelles de Tirésias».

[Joan Pérez-Jorba: «De la vieja Lutecia: La poesía y la novela en nupcias con el cubismo», *La Vanguardia*, 8-V-1918] (reprod. Enric Serra i Casals: «L'obra de Pierre Reverdy a Catalunya», *Els Marges*, 47, 1992:51):

Bajo el viento huracanado que parece desatarse por el intercambio de las artes y las letras, al mismo tiempo que el cataclismo mundial sacude la independencia de las naciones, es de interés, para los espíritus amantes de vivir al día intelectual, toda aportación fresca de elementos de juicio sobre toda mudanza estética, mayormente cuando, como en el presente caso, se trata de una tan trascendental como el “cubismo”, tendencia que aspira a constituir un arte nuevo con elementos nuevos.

Ante todo diremos que la palabra “cubismo” no define por sí la presente orientación literaria; bajo el punto de vista etimológico esa palabra carece absolutamente de sentido, en la misma esfera de igualdad que el vocablo “romanticismo”; tampoco éste, de por sí, vierte luz sobre la corriente literaria, artística, filosófica, y política que representa. La denominación de “cubismo” proviene históricamente de una frase que chanceando pronunció el pintor Matisse, en momentos en que el jurado de admisión del Salón de Otoño de 1906 examinaba algunos lienzos de Braque. Matisse, viendo esos lienzos, dijo: “*Assez de cubes*”. Tal y no otro fue el origen de esa expresión sin propiedad que va corriendo por el mundo con el indeleble sello de la espontaneidad de la vida presta a cuanto toca. Basta esa circunstancia para dar justificación y derechos de existencia a una palabra genérica. Nosotros no vacilamos en admitirla.

Como el mejor modo de información para explicar el “cubismo” es acudir a la fuente misma del documento, vamos a presentar a nuestros lectores, sin más preámbulos, a uno de los corifeos de la nueva escuela, a Pierre Reverdy, director de la revista de vanguardia *Nord-Sud*, de París, autor de cuatro reveladores libros, a saber: *Quelques poèmes*, *Poèmes en prose*, *La lucarne ovale*, *Le voleur de Talan*.

Que el lector nos dé la mano y se anime a seguirnos por las empinadas cuestas de la sagrada colina de Montmartre, bien que esto de sagrada no tenga siquiera la apariencia en aquella su desnudez y en aquella su sequedad donde hace siglos vegetaban las ruinas de los caserones con la tisis de los árboles, los harapos de los chicuelos con la miseria de los menesterosos. Por allí el aire, el aire es más puro y el cielo más claro que en las faldas donde se extiende, para encanto de los ojos, la sucesión casi sin límites de

las avenidas, con las mansardas de las casas relucientes de gloria, con, en medio de la niebla las doradas cúpulas de los monumentos, con, a la vez, en guisa de preseas, las armoniosas líneas de los puentes, entre el fragor de los tranvías y el ruido de los automóviles, se deslizan dulcemente las aguas del Sena.

¡Contraste digno de arte que a simple vista parece tomar elementos disparatados para sus creaciones! Vamos por callejuelas que serpentean hacia lo alto con desordenado aprieto, por calzadas donde no hay asfalto, bienhechor para nuestros pies, sino tierra de color de plomo y basuras a granel, entre charcos de nieve congelada que brilla al sol con singular poesía. Pasa un anciano con su mugriento sombrero hasta los ojos y con, debajo del brazo, un cacharro de hojalata; va el hombre en busca de leche hacia el próximo puesto de beneficencia. Pasan con amable y vivido sonreír dos jóvenes vestidas con abrigo de terciopelo y con pieles, finas ellas, frescas, elegantes, como un resto de amor que la ciudad placentera brinda a la pesadumbre de algún bohemio, rico de ilusiones, pero falto de recursos. Poco después de volver por una esquina donde los ojos son asaltados por la violenta rojez de una casa construida en forma de cuadrilátero como las que sirvieron a Braque para lanzar su pintura pre-cubista, poco después de parpadear sobre el verde también llamativo de las ventanas y de las puertas de esa revolucionaria casa, nos hallamos enfrente del caserón viejo de varios siglos donde el insigne Pierre Reverdy habita. Silencio y soledad que sólo turba el toque religioso de unas en aquella altura. Entramos. Nos injerimos por una escalerilla cuyo acceso se hace difícil al paso como una operación compleja para el actuario que ha de preparar el lanzamiento de un empréstito.

Reverdy. Redonda y rechoncha, como la luna de estas noches, es la cara con que nos recibió el eminente poeta; redonda y rechoncha, bonachona y llena de luz como la faz sonriente del cielo de estos días. Cara de benedictino rebosante de salud por demás. La estancia que ocupa el poeta es austera y baja de techo; pero desde su ventana se dominan inmensos espacios que el sol, en aquellas horas, fustigaba con los rayos rubios de la rubia cabellera. Unos muy bellos cuadros cubistas ponen una nota de arte sincero, inaudito en la desnudez del cuadro, que hace las veces de salón, de gabinete de trabajo y de dormitorio, al parecer. En un ángulo divísase una amplia cama blanca. Dos mesas, una estufa y una estantería atiborrada de libros. Y mil ensueños y su espíritu agudo cuya actividad de mago es dueña de la hora.

No tardamos en hablar de la labor del poeta, de sus ideas estéticas y de su incursión por

el campo santo del cubismo, que no es un comentario de absurdidades, como algún corto de percepción podría suponer, sino un dominio de arte puro. La evolución de Reverdy hacia la nueva escuela era el principal punto que deseábamos esclarecer desde el comienzo de nuestra entrevista. Reverdy nos dijo:

— Mis primeras armas sólo contendieron bajo el estandarte del cubismo, al que me entregué, con todo el convencimiento de mi alma, después de madurada y prolongada reflexión. Nada había yo publicado antes. No ha habido, pues, ninguna evolución en mí. No eran pocas las ideas que revolvía en mi cerebro sobre literatura. De vez en cuando las traducía en ensayos, pero, guardaba en secreto esos ensayos. Se trataba en realidad de tentativas de aficionado, hasta que el azar me llevó al éxito, azar al que no era extraña mi actividad mental, lo confieso sin modestia. Mi método, de instinto, consistía en obrar por mi propia iniciativa, sin imitar a nadie, sin tomar recetas de nadie.

— ¿...?

— Mi religión comenzó por admitir la existencia de una “realidad artística”. Fue precisamente cuando hice este descubrimiento que me dí a la lucha. Lucha, en primer término, para enseñar a los demás que era menester abandonar por siempre la realidad-vida; que no se trataba de remplazar el arte viejo, sino crear un arte nuevo.

— Más bien una nueva manera de concebir. ¿No? —comentamos.

— Ha dado usted en efecto con la expresión justa. El cubismo es un arte directo que habla de por sí y que place de por sí. Va directamente hacia nuestra emoción más elevada; emoción de arte que no procede ni del corazón ni del cerebro, que no hace llorar ni mueve a reflexión. Para las manifestaciones de la naturaleza humana nos basta con la vida. Nos encontramos en una época de creación artística en la que no se cuentan historias más o menos agradablemente, pero se crean obras que al destacarse de la vida, vuelven a esta con existencia propia, “fuera de la vocación o de la reproducción de las cosas de la vida”. De ahí que el arte de hoy sea un arte de gran realidad, al que se opone el realismo.

— ¿...?

— El cubismo es un arte que se caracteriza sobre todo por su tendencia a la purificación. Tiende a excluir todo elemento impuro de las obras a crear. Para crear hay que hacer el sacrificio de la brillantez que solicite nuestra mente. Es precioso que uno se someta a la extirpación de lo bonito, de lo efectista sino quiere uno distraerse de la gravedad severa del arte. Tal es la disciplina del cubismo.

— ¿...?

— Es cierto. El nuevo arte no se dirige ni puede dirigirse a la masa del público. Es para los selectos. Nosotros creamos con el noble objetivo de exteriorizar nuestra creación y de brindarla a quienes sean aptos para comprenderla. No tratamos de halagar el gusto ni de producir cosquilleo espiritual, función que más bien compete al vino de Champagne. Nuestro arte persigue lo esencial y excluye naturalmente lo accesorio.

— ¿...?

— Advierte que en manera alguna nos hallamos enfrente de un arte de descripción literaria. La descripción destruye, el cubismo construye. Pongamos por caso una composición poética sometida al juicio de usted; si su lectura le deleita a fin de cuentas, esa composición estará “hecha”; pero, si por ejemplo, un pintor pinta una mujer desnuda con todo aliño, con minucioso acabamiento, usted sólo verá a la mujer desnuda y no el arte.

— ¿...?

— El cubismo es lo contrario del arte de imitación, de reproducción, o de interpretación, insisto en decirlo. Es un arte sinceramente plástico. Imitar lo más posible es crear lo menos posible. El cubismo pide a la vida los elementos de realidad de que ha menester para sus obras. Con estos elementos y otros nuevos y puramente artísticos llega, sin copiar nada, sin imitar nada, a crear una obra de arte en forma que parezca haber nacido por sí misma; obra que debe de contener en realidad propia su utilidad artística, su vida independiente; obra, en suma, que no deberá evocar otra cosa que sí misma.

— ¿...?

— Es cierto que el cubismo ha aportado una gran confusión en el dominio del arte. En este movimiento han querido entrometerse muchas más teorías de lo que es necesario; pero, lo que importa son los resultados. El cubismo es un acto de evolución que va buscando cada vez mayor disciplina; de ahí, en cierto modo esa aparente incoherencia que extraña al público. Para tener acceso a un arte elevado, hay que separarse de toda vulgaridad de sentimiento. Nosotros, los cubistas, hacemos caso omiso de los estados de sensibilidad “en sí”. La sensibilidad ha de traducirse en una forma para que pueda constituir materia de arte; por lo demás, nosotros los franceses, sí hemos creado algo, ha sido gracias al cultivo de la belleza de la forma; a ella seguimos aspirando con deseo constante de perfección.

— ¿...?

— Confieso que nuestro ideal no puede ser más ambicioso. De la nada queremos hacer algo. Por la índole de nuestra naturaleza misma estamos obligados a la creación humana

y hemos de servirnos de elementos tomados de la vida común y hasta de la vida propia. Toda la labor consiste en saber elegir los materiales, los elementos apropiados a nuestros medios con exclusión absoluta de lo que no convengan, para llegar a un arte puro, no bastardeado. Emplear en una obra todas las palabras y giros sintácticos sería ir al caos. El tacto de que se dé muestra en la elección de elementos artísticos depende del talento del escritor. Así queda definido el lugar que corresponde al talento en la tarea de creación. Desde luego la ausencia de talento compromete la unidad y el estilo de la obra; esta por su perfección debe de producir directamente una impresión artística, hecha de unidad y, sobre todo, reténgalo bien, de equilibrio.

— ¿...?

— Toda obra verdaderamente creada debe de contener alguna sorpresa aún para su mismo autor; debe de enseñar a éste los medios que constituyen su estética. No hay que confundir la personalidad sentimental de un artista con lo que se desprende de sus medios *personales*, adquiridos y empleados; la personalidad estética se confunde con éste. Para terminar, le diré que la emoción más alta en arte reside en el misterio que se desprende de una obra cuya lectura emociona al lector sin explicar éste por qué.

En el próximo artículo trataremos de ahondar en la esencia de la obra de Pierre Reverdy.

[4]

[Joan Pérez-Jorba: «Paseando con Guillaume Apollinaire», *La Publicidad*, 24-VII-1918]:

Si Paul Fort fue proclamado príncipe de los poetas por unanimidad de votos en cierto cenáculos literarios, como si el valer de un artista pudiese ser determinado por el sufragio de sus colegas o del público, Guillaume Apollinaire, el poeta de los resplandores del tiro de artillería y de los proyectiles color de luna, ejerce hoy una fascinación casi irresistible en el espíritu de la nueva generación literaria como ni en la juventud de Italia, lo ejercía hace veinte años Gabriel d'Annunzio.

Guillaume Apollinaire puede ser en cierto modo considerado como un nuevo sol que viene a iluminar el campo de la literatura. No es un mero meteoro. Desde que se iniciara la reacción contra el intento del simbolismo por atribuir valor metafísico y a la vez sinfónico a la palabra, ninguna obra había consagrado el triunfo de una poesía compacta con tan alta y potente voz como *Alcools*. de Guillaume Apollinaire. En medio

de preocupaciones de robustez clásica nadie había ido más lejos en el arte moderno que este poeta, a quien, como crítica de arte precisamente moderno, debemos un admirable estudio sobre la poesía de Charles Baudelaire.

No vacilaremos en declarar que ningún libro de poemas ha producido tanta impresión en nuestro ánimo de muchos años a esta parte como *Alcools*, libro del cual proceden, a no dudarlo, esas recientes manifestaciones poéticas que algunos cortos de vista tildan de bolchevismo literario: libro fecundo. Esa poesía tiene la virtud de embriagar a los selectos hasta el fondo de su ser como la copa de ajeno embriaga al bebedor que la apura sin pensar en su beleño. Descubre paisajes de superior realidad y de rara idealidad que la imaginación hasta el presente no ha sabido ver con tenerlos delante y despierta asimismo una sutil diversidad de emociones que se hallaban secretamente dormidas en nuestro fuero interno. Es, en suma, una nueva poesía de sana fantasía.

Guillaume Apollinaire tiene en su alma de poeta una mandolina siempre dispuesta a dejar oír su voz melódica. Definamos, describamos su arte. Su arte entrevera con novedad los anhelos más recónditos del espíritu con las cosas más sencillas, más llanas, más cotidianas, integra imágenes de celeste hermosura con elementos aparentemente antipoéticos, merced, cabe decirlo, a una ingeniosidad de brujería: festonea las emociones más candidas y más puras con intenciones sádicas y con risas eróticas: se entrega deliberadamente, pero con penetrante gracia parisién, a suspensiones lógicas de pensamiento que hacen perder momentáneamente el sentido al lector de equilibrado sentido; une, sin lazo aparente, como en la vida "los sonidos, los ademanes, los colores, los gritos, los ruidos, la música, la danza, la acrobacia, la poesía, la pintura, los coros, las acciones y las decoraciones múltiples", según declara en el prólogo de su farsa ideológica *Les mamelles de Thirésias* ; usa razonablemente de las inverosimilitudes para que en el universo de su poema, la vida surja con verdad; echa mano de las piedras preciosas del argot de "Panam" y de las trincheras para llegar a un lirismo de alta categoría, en medio a un sabio lenguaje; hace que la belleza y la fealdad se unan en íntimo desposorio; hace, en suma, que la libertad rítmica reine en el verso como, a impulso de la afectividad, reina la sangre en el latir del corazón; pero vela siempre con desvelo por mantener la disciplina en el conjunto.

Apollinaire acaba de dar a luz pública, después de otros y otros que sería largo de mentar, un sorprendente, maravilloso libro de poesías: *Caligrammes* al que puede reputarse digno sucesor de *Alcools*. Aquél supera tal vez a éste en originalidad de concepción y en audacia de realización, sobre todo si uno se fija en la parte denominada

"Case d'armons", donde, bajo el título "Los suspiros del artillero de Dakar", léanse estrofas de una luminosidad que asolea las alas del pensamiento y de una emotividad que sacude las fibras del corazón. Arte de mago. Para quines han formado su gusto en la cultura greco-latina, esa composición y la, en la sección "Obus couleur de lune", consagrada a Italia, vuelan por encima las de Walt Whitman, con cuya forma tienen cierta semejanza.

El martes último, al caer de la tarde, nos dirigimos al café de Flore, sito en el bulevar Saint Germain, esquina de la rue Saint Benoit, para decir nuestra impresión a Guillaume Apollinaire sobre su libro. Vierge y Serge Férat estaban dando allí de alfilerazos irónicos a cuanta futilidad la conversación sugería. Allí vimos venir a Guillaume Apollinaire avanzando lentamente del lado de Saint Germain-des-Près. Parecía como el sol de aquel momento, hiriendo la mirada móvil de sus ojos de águila, tales como los que pintan de Goethe sus retratistas, quisiera cederle el paso con sus miles de sectas luminosas. Lucha entre el cuerpo vestido de uniforme azul de teniente de artillería y la luz.

Guillaume Apollinaire tiene una alta, muy alta frente de inteligencia, dentro de la cual se anida la voluntad de dominio que posee el poeta de su arte y de sí mismo. ¡Qué contraste entre la frialdad de su aspecto y la llama ardiente de sus versos que el soplo del viento aviva! El rostro de poeta tiene algo de cesáreo, algo de cruel que subyuga el espíritu de quien lo contempla. Por debajo del kepi rojo vese un cuero negro que cubre el cráneo trepanado a raíz de una herida que no ha mucho recibió el poeta en el frente de guerra. La rubicundez de su bigote recortado a la americana atenúa el perfil de su nariz judaica. Su testa imperial vive intensamente encima de su atlético torso cuyos movimientos tienen algo de pesados. Pero no hay pesadez de sutil metafísico alemán en su espíritu, cuya finura manifiéstase en el hablar, sin sonsería, sin pedantería, en el hablar con la ya dicha sal y aleteante aticismo parisién.

Hablamos con toda libertad de la guerra y de su influencia en la futura política internacional. Su criterio era nutrido de ideas sobre los asuntos de actualidad y, por añadidura, cultivado. Hablamos también de hebraísmo con notoria complacencia de su parte. Mostrando una dialéctica sagazmente apoyada en multiplicidad de argumentos, el poeta sostuvo que los judíos predominaban en todas las esferas sociales, casi en todas partes. Sacaba a relucir también a montones los ejemplos demostrativos.

La raza judía —decía— es una raza eminentemente especulativa, no sólo bajo el punto de vista intelectual, sino —y aquí su palabra fue subrayada por una fina sonrisa,

pues por algo Apollinaire tiene el don picaresco del "sourire" parisién— sino bajo el punto material. Es la raza que más aptitudes tiene para el cultivo del pensamiento, de la razón pura.

Nosotros sonreímos también ante el paralelismo. El poeta agregó que los judíos estaban también diseminados en España, donde apenas si se conocen entre sí. La célebre expulsión no ha impedido que quedasen vástagos y que cundiesen, con especialidad en las Islas Baleares.

La lluvia iba dando de chasquidos por encima del toldo que cubría la terraza del café y el travieso sol iba, a su vez, de cuando en cuando, disputándose el dominio de la acera. Hubo un momento en que ese travieso sol, arremetiendo con violencia contra una mejilla del poeta Apollinaire, pareció triunfar del agua celeste. Aprovechamos esa coyuntura, para dar un paseo y respirar por el bulevar, las calles vecinas y el Luxemburgo. Entonces, a solas, en un momento en que Férat nos dejó para llegarse hasta casa de su sastre, nosotros dijimos con toda sinceridad al poeta la admiración, que sentíamos por el mágico arte de su obra, única en Francia. El Poeta, al oírnos, tornose colorado como una doncella a quien se hace por primera vez una declaración de amor. No íbamos a tanto. ¿Sería tal vez debido ese sonrojo a desorden en la circulación de la sangre? El poeta es muy robusto.

—Vea, amigo mío— me decía luego Apollinaire con una voz espiritual de que mi oído guarda aún el eco, como, a buen seguro, Platón lo guardaría celosamente del de la voz de Sócrates. —Yo soy del todo hostil al arte mercenario de la imitación, arte que ha castrado, por ejemplo, la literatura china y la ha dejado impotente. Soy, así, partidario de imitar la naturaleza con sólo la fantasía, no con la fotografía. Creación es por esencia y por potencia lo contrario de imitación; la primera corresponde a los talentos directivos y la segunda a los entes subalternos. ¿Mi estética? Mi estética propende ante todo a ser sencilla, y a ser verdadera. Estimo que una iluminación interna debe mover el canto, cuando se es poeta; pero estimo también que el poeta viene a convertirse en planta silvestre, exenta de atractivo para la gente civilizada. Soy partidario acérrimo de excluir la intervención de la inteligencia, esto es, de la filosofía y de la lógica, en las manifestaciones del arte. El arte ha de tener por fundamento la sinceridad emotiva y la espontaneidad expresiva; ambas tienen relación directa con la vida a cuya magnificación estética van. La inteligencia suele sacar el arte de quicio hasta tornarlo alucinador; el verdadero arte nace sólo al impulso de la intuición y no, reténgalo bien, como resultado de la reflexión. Los artistas que quieren seguir a los filósofos condenan su arte a la

impotencia. Bergson, filósofo, ahí tiene usted un ejemplo, no se distingue por su buen gusto literario ni por su discernimiento artístico; para Bergson no hay ningún poeta por encima de Sully Prudhomme.

La sonrisa de Apollinaire tornose roja de ludibrio.

— ¿...?

— Nosotros hemos reaccionado precisamente contra el naturalismo y contra el simbolismo por tratarse de escuelas que se daban preferentemente a la representación de "natures mortes", de bodegones. Vea, sino, como el *Ventre de París* de Émile Zola responde a eso y vea, sino, como toda la obra de Mallarmé, el poeta de la impotencia, responde a lo mismo. Pero hay que entenderse bien. Nosotros nos encontramos en la situación peregrina de haber fundado nuestra estética en el estudio de la tradición sana y de vernos excomunicados por los escritores que cultivan servilmente lo malo de esa tradición. Somos nuevos y gustamos con ahínco de lo viejo, pero los viejos nos combaten porque somos nuevos. No pueden, por ejemplo, comprender nuestro acentuado amor por *La Fontaine*.

— ¿...?—

— Las relaciones entre el cubismo y la nueva orientación literaria no existen. Los pintores cubistas se valen de elementos accesorios, de elementos exteriores, para construir sus obras. Sus obras van principalmente dirigidas a la mirada de los espectadores, ante los cuales, por decirlo así exhiben el secreto de los volúmenes y el juego de las dimensiones. Son obras las suyas más bien de análisis, para unos simples, para otros compuestas. Las nuestras, por contra, se encaminan derechamente hacia el espíritu, ante el cual cumplen más bien una misión sintética; por algo son líricas...

— ¿...?—

— La música no ejerce en mí el menos atractivo y la tengo en poco aprecio. Por lo que usted me dice, me entero con "placere" —agregó guiñando el ojo a Férat que había vuelto a reunirse con nosotros— de que Goethe lanzó un alfilerera a Beethoven.

— ¿...?—

— Las obras dramáticas, para poder renovar la escena decadente, deben perseguir la sencillez y una mayor libertad en la fantasía. El teatro se desmorona bajo tanta artimaña con que se pergeñan las obras, cuya hábil trama parece haber sido tejida en telar mecánico, del cual, más que representaciones palpitantes de la vida, surgen folletines sobre folletines. Dumas es el principal responsable de esta depravación. Hay que volver también a la naturaleza para infundir un espíritu nuevo al teatro, pero no para imitarla

fotográficamente. Como digo en el prefacio de *Les mamelles de Thirésias* "cuando el hombre quiso imitar la marcha, inventó la rueda, que no tiene parecido alguno con la pierna. Hizo así sobre-realismo sin saberlo". El teatro debe tener por principal objeto interesar y divertir. Para ello puede el autor entreverar lo cómico y lo trágico, acentuándolos y careándolos; para ello puede servirse de tambores, truenos, cabasorios; para ellos puede apelar especialmente al tesoro del arte popular; para ellos puede desarrollar acciones diversas que giren en torno al drama principal y lo adornen; para ello puede hacer que hablen las multitudes y los objetos inanimados, si tal es su gusto; para ello puede prescindir del tiempo y del espacio sin espíritu atrabiliario de anarquía. La obra debe ser un universo completo y así, en *Les mamelles de Thirésias*, hablando de la misión del nuevo dramaturgo, lo expuse:

Son univers est sa pièce

A l'interieur de laquelle il est le dieu créateur

— ¿...?—

— Hay posibilidad, sí, de conseguir la renovación de la novela, mediante la renovación de la psicología. La psicología puede regenerarse volviéndose del lado de la raza, cuyos caracteres, ora ofreciendo ademanes inconfundibles, ora mostrando expresiones sintéticas, no han sido bastante explorados hasta el presente por los escritores. Sólo Cervantes, sólo Gogol, sólo Molière, sólo Dostoievsky...

Mientras Apollinaire iba desarrollando estas ideas, las calles, en la inmensidad de la capital, se hacían más desiertas y más grises y más mudas y más espirituales. Las horas, durante nuestra agradable plática, habían pasado más rápidas que los aviones impacientes por adelantarse a ellas con su zumbido de abejas. Y, cuando Apollinaire hubo ponderado las bellezas de *La Atlántida* de Verdaguer, y celebrado el espíritu abierto de los catalanes, nos despedimos de él para volvernos a encontrar y platicar otro día sobre "esas cosas".

[5]

[Joan Pérez-Jorba: «Los albañiles del ensueño», *La Publicidad*, 28-XI-1918:3]:

Por la atmósfera del día 13 de noviembre flotaban jirones de luto delante de las pestañas de los poetas. Los poetas miraban el suelo de soslayo con cavilosidad. Las otras

gentes, sacudidas por la electricidad de la alegría, se gozaban en el multicolor encabezamiento, en la pirámide de la victoria. La sangre era ritmo y los labios, en su felicidad purpúrea, por encima del trompeteo, brindaban:

¡Viva la inmortal Francia!

Aquel día enterraban a Guillaume Apollinaire, otra víctima, aunque indirecta, de la bélica locura. La gripe se había cebado en él y, en el breve espacio de seis días, había hecho trizas de su cuerpo robusto. Apollinaire había sido herido en el frente, por partida doble: una bala había perforado su pulmón y otra había lastimado su cráneo. Hubo que trepanarla. Pero el canto siguió manando a chorro vivo por el surtidor del jardín de su alma. Hasta la hora de la muerte.

Fuimos a las exequias de Guillaume Apollinaire. Unos pájaros piaban por la luz del sol. Diez días antes habíamos hablado con el gran poeta en la redacción de «Excelsior». Ahora teníamos su ataúd delante de nosotros, con el kepis de teniente de infantería encima, entre una irisada cascada de flores. Las flores de sus poemas dejaban caer sus pétalos en nuestro espíritu.

El cortejo fúnebre seguía por el bulevar Saint-Germain. Picasso, con su cara de maíz, presidía el duelo en unión de Max Jacob i de Férat. Picasso tenía algo de risueño. ¿No era la mejor manera de acompañar, con una tierna sonrisa, el sepelio de su amigo? ¿No dijo otro gran poeta moderno, con sentido profundo, en medio de una aparente consciencia: «je ne sais rien de gai comme un enterrement»?

En el séquito estaba Birot, con su cara mitad; iba preocupado con eso de la muerte. Claro. Se trae tanto, tanto libro entre ceja y ceja. Allí estaba Reverdy, tiritando de frío, redondo en el gesto, suave en el hablar. Allí estaba Blaise Cendrars, con solo un brazo entero; el otro se las hubo con la metralla, en la guerra. Allí estaba Madame Aurel y cuanto en París, en las avanzadas del arte, lleva bien calada la bayoneta. Allí estaban, a cada lado de la carroza mortuoria, con el fusil debajo del brazo, con sus túnicas tristes como nosotros, unos territoriales.

En el cementerio no se pronunciaron discursos, no se leyeron versos de través. Los restos mortales del poeta fueron inhumados en silencio. ¡Supremo, sencillo, silencio! Roinard, que se trajo no sé cuantas cuartillas tuvo que guardarlas en su rollo. Esa sencillez era una nota de exquisito gusto que se debía en homenaje al primero -actualmente- de los poetas franceses. Primero, por la novedad de su fantasía; primero por su órfico lirismo;

primero por su emoción sagrada y penetrante.

* * * * *

Se firmó el armisticio después de verter tanta sangre humana por la justicia; otros empuñaron acto continuo las armas para luchar por los fueros del arte. El día 15, poco después del sepelio de Apollinaire, tuvo lugar la primera sesión de Poesía Moderna, en el Theatre Imperial. La sesión era consagrada a Blaise Cendrars, poeta y novelista de personalidad violenta. Un gato montés que no mete la alarma por las calles de París, sino por sus salones.

Blaise Cendrars ha escrito y publicado varios libros. Su *Profund aujourd'hui* descuella por la potencia volcánica con que abre grietas —¡Y qué grietas!— en el camino trillado de la literatura. Del dinamismo se vale con una sagacidad instintiva y con él consagra una nueva estética. Todo allí fulmina, se dispara y se revuelve como la luz, el pensar, la vida. Pocos, entre los autores de la joven literatura, saben asociar, con esa arbitrariedad, las exigencias del sentimiento y las prerrogativas de la sorpresa. Las oposiciones más desatadas se polarizan en esa obra por medio de ese arte de arbitrariedad, que es arte de encantamiento.

Con su lengua cara, con su lengua nariz, con sus luengos labios, en medio de su mirada turbia, bajo su frente prominente, leyó Blaise Cendrars, desde el estuche des Théâtre Imperial, ante un selecto público «J'ai tué», su próxima obra, donde sigue, con su sola mano, tirando la cuerda del *Profund aujourd'hui* y donde, por delante de los ojos, hace pasar retazos de realidad, y por dentro de los oídos, cosquillear oceánicos rumores. La locomotora es allí un propulsor de ideal y el bar un templo. Luego leyó un sentido y original homenaje a Guillaume Apollinaire, en el que trituró los rayos de la luz de las bombillas eléctricas, para que apareciese, en su propia luz, el poeta.

Gina Prozor dio después lectura con maestría al sorprendente, magnífico, ultra moderno poema -salpicadas de ciudades, mares, anécdotas y cataclismos- que Blaise Cendrars acaba de publicar con colores rojo y azul, como si se tratara de un prospecto de conservas, bajo el título: «Le Panamá ou les aventures de mes sept oncles». Allí la poesía resulta de un trágico lirismo entre jocosidades de expresión y alusiones mordaces. Allí domina un artístico, pero muy nuevo, americanismo y allí se tiene, a veces, la impresión de un circo literario. Los hechos vienen en tropel, sin unidad de tiempo, sin unidad de espacio. Es un arte despojado de los latiguillos de la lógica; es un arte de cueros.

Sesión de efecto despampanante y de un refinamiento ultra-artístico. Preludio, en

el curso de este invierno, de una serie de seis más. Cocina ideal, sideral, pues, para paladares exquisitos. ¡Bravo! Y un buen apretón de manos, colegas.

[6]

[Joan Pérez-Jorba: «En medio del vendaval literario de París», *La Publicidad*, 18-V-1919]:

En el rentado hotelito de Madame Lara, la ex actriz de la Comedia Francesa, el domingo último, velada literaria. En razón de los antecedentes e ideas de la insigne artista, mucha curiosidad y muchos curiosos. Bajo el bostezo sombrío del atardecer, en la reducida sala de fiestas, un sudorífico calor. Los versos ante nuestros ojos como mariposas y en nuestros oídos como címbalos. Aplausos. Emoción. Buen aperitivo poesía de vanguardia, por cierto. Ningún susto. Rara, honda, penetrante, irónica, serena –uno, dos, tres, cuatro, cinco adjetivos–poesía.

Reverdy rompió el fuego y convirtiéndose en Adonis, sedujeron sus poemas como delicada mirada de enamorada. Cuánto, bajo su descarnado, severo aspecto, ¡Cuánto arte! La belleza tira allí del pensamiento y del corazón, como de una campanilla. Fue una revelación. Quienes temían dar con sólo vacuidad en la nueva poesía vieron, con delicioso asombro, el relieve portentoso que adquiere la nueva poesía en la lectura. Pero hay que saber leerla. Ya los versos a la manera antigua no placen. Es natural. Nueva belleza. Nueva seducción, pese a los feroces defensores del alejandrino.

Pocos, si los hubo, son los que saben envolver la vaporosa ironía en tanto arte, inédito arte, como Max-Jacob. Algunos de sus poemitas, con especialidad los del "Cornet à dés", hicieron las delicias del auditorio. Ovación. Max Jacob estaba encarnado como un campesino y algo socarrón, bajo su fuerte nariz, se sonreía. Le tocó el turno en el poético torneo a Pierre Albert-Birot. Sus versos, donde el ingenio más audaz se concilia la gracia de la novedad más fina en el sentimiento, produjeron la impresión de verdaderas, artísticas masas arquitectónicas. En la misma, en la sola lectura. ¿Qué decir de las palabras en libertad de Cendrars en pos de las imágenes en libertad de Cendrars? Tremenda vida.

Punto interesante para Barcelona a señalar: leyóse, con aplauso, en el hotelito, la traducción del homenaje que con palabra muy suya, significación muy fuerte. -ha consagrado el joven literato catalán J. V. Foix a Guillermo Apollinaire en el último

número de la revista "SIC". Barcelona goza de las mayores simpatías entre la gente inteligente de acá. No son desmerecidas. La manifestación poética que se ha celebrado en el hotelito de la señora Lara, es en París, una de tantas. Las veladas de poesía menudean en los salones literarios. Entre las más interesantes, cabe citar la de la galería Rosenberg, donde una concurrencia muy selecta pudo deleitarse días atrás en la audición de obras de Cendrars y de Erik Satie. La atrevida música de este último gustó, con especialidad, por su ironía, por su cerebralismo, por su sentimiento. Que de todo hay en ella. Tenemos, pues, que la poesía nueva está de moda en Paris. Se le rinde culto entre la sociedad cultivada.

Ese arte de vanguardia sigue siendo objeto de discusiones. Unos creen que significa un retroceso, que rompe con la cultura, que va contra del estudio, que destruye las más grandes tradiciones, que lleva al caos y qué se yo cuantas cosas. Convengo, sí, en que se han ingerido algunos analfabetos entre los cultivadores de este arte nuevo; convengo, sí, en que algunos sienten un prurito de ver el mundo al revés, sin ton ni son; pero cabe reconocer que algo hay en ese movimiento que responde a una necesidad, a una realidad, a un sentir desconocido, a una secreta belleza; algo que tiende al progreso y que con ayuda del deseado genio aún por revelar habrá de alcanzarlo. Así, con palabra llana.

[7]

[Joan Pérez-Jorba: «Pierre Reverdy, poeta i novel·lista d'avant-guarda», *Messidor* 18, 31-V-1919:305-307]:

Si en Pierre Reverdy és un esperit fèrtil en ideologia estètica, no és menys fecund en obres literàries que fonamenten el seu criteri. Passió a to de raó. Aquesta circumstància posa la seva personalitat en primer terme. En Reverdy conrea la poesia i conrea la novel·la amb un art singularment nou, amb un art lliure de tota regla tradicional, doncs revolucionari. Pel fet de considerar com un article de fe tot allò que ens han llegat els nostres avis, es posen entrebancs a l'activitat creadora, es perd l'autonomia mental i es cau, vulguis o no, en irremeiable esclavatge. La disciplina intel·lectual és una cosa i la rutina una altra. Els poemes d'En Reverdy, que semblen construïts, entre incoherents ventades, per elements de dissociació, es distingeixen, al contrari, per l'equilibri de llur conjunt i per la «puresa» de línies. L'art clàssic en la seva essència elevada, que és una llum, gairebé inassolible, d'alta intel·ligència, es defon damunt d'ells amb imprecís però efectiu encís, com en les

estrofes d'En Racine; sols alguns electes poden penetrar en el misteri d'aqueix encís, avui com avui. La nova escola té de complir encara en l'esperit del públic una tasca d'iniciació o d'educació. Amb el temps això vindrà. ¿Per ventura no veiem escriptors tradicionals com ja es serveixen, a petita dosi, és cert, dels procediments literaris dels cubistes, ara prenent-los-hi maneres de dir o empleant imatges d'esbojarrat contrast, però molt suggestives?

Reverdy és un dels poetes «cubistes» que ha aconseguit amb major mestria associar la clàssica eurítmia amb la subtileza moderna de percepció a ultrança. Com? Per medi d'aqueixes metàfores heterogènies, per medi de l'expressió indirecta, base fonamental de la literatura pura a que aspira de la nova escola. Aquesta novetat no té res que veure amb la simfonia purament verbal dels simbolistes. En tot cas, la musicalitat s'obté amb l'associació de mots conjuminada, i amb quina abundància, amb l'associació de imatges exactament representatives de coses i de fets. Reverdy és d'opinió que el lirisme comença quan el pensament poètic s'exterioritza d'altra manera que per l'expressió directa. Brillantment i melodiosa comença així Apollinaire el deliciós, el fort, el gran. Reverdy composà precisament el seu poema «Horizon», del seu recull *Quelques poèmes*, amb versos que res tenen directament descriptius, evocadors o interpretadors del tema.

Au détour du chemin

Les arbres saignent

Le soleil assassin

Ensablante les pins

Et ceux qui passent dans la prairie humide.

.....

Je marche sur des taches qui sont des mares

Entre deux ruisseaux noirs qui vont plus loin

Au bout du monde où l'on m'attend

C'est la fontaine ou les gouttes de sang qui coulent

de mon coeur que l'on entend.

Un clairon dans l'azur sonne la générale.

Res més absurd i res més foll per a un esperit primari que l'epítet d'«assassí» aplicat al sol, tota vegada que, segons ell, les teories de la física li ensenyen que el sol és font de vida; i, no obstant, en posar sang en els pins i sang en els transeünts, el sol, en

imatge, pot ésser comparat a l'assassí, tenint en compte la realitat artística o l'emoció artística a què el poeta aspira. Totes les imatges que ell empleia tenen la seva justificació davant del fi que persegueix: el seu poema. Seria feina carregosa, si no estèril, consagrar el temps a explicar la justesa de cada imatge, tota la trama del poema, en sa relació amb l'estètica esmentada. ¿Per què explicar allò que sovint no té explicació en l'esfera de l'art?

El poeta cubista certa en veritat nous elements en l'amalgama de sentiments oposats per la creació d'emocions purament poètiques. D'aquesta manera pensa atènyer l'essència de la poesia; la poesia d'última hora és ja per a ell la mateixa poesia. No cal negar que aqueixes notacions rares li procuren una certa novetat d'impressió, desmentint els qui, unint llur veu al cor tradicional, entenen que no hi ha res de nou sota el sol. Aqueixa impressió de sorpresa es fa perfectament estètica. Per a que el lirisme es manifesti en tota la seva autonomia no és necessari assumir cap actitud, no és necessari tampoc entregar-se a la beatitud; la seva modulació sorgeix naturalment del topament de la pensa i del contrast; no es tracta de la corrent antítesi ni de l'embastament lògic. Tingui's en compte que és més difícil posar de peu dret un poema cubista, si aquest poema ha de sostenir-se pels seus propis elements, que conjuminar un poema segons les teories consagrades per la tradició. Els poemes tradicionals es poten, com vulgarment es diu, l'oli ells mateix. Començat llur primer vers, cal seguir manxant i la mètrica tota feta s'encarrega del resta, descabdellant el fil de la troca. No és lícit sostenir el contrari, car l'experiència ho impugna. ¡Quantes vegades el poeta cubista té de refer la seva composició per obtenir que surti construïda segons la té imaginada!

El lirisme no té res que veure pels cubistes amb el sentit de les paraules. És el contrari de l'art lleig, de l'art pesat, de l'art pedantesc; per la seva tendència vers la plasticitat és també el contrari del simbolisme. Si el poeta cubista troba una idea, se'n serveix sense convertir-se en esclau d'ella. Com sia que el lirisme retorna a la superfície el fons artístic del poeta, la seva manifestació s'exhibirà sempre prenyada de pensament, en bé o en mal de la poesia, si el poeta tingué la consuetud del pensament com una part de la seva natura. Les imatges constitueixen els medis per construir el poema, medis considerats com elements, no –tingui's això ben present– com punts de vista anecdòtics. Per precisar la diferència que existeix entre la imatge i l'assumepte, direm que l'assumepte no més depèn del «resultat» dels medis de creació que s'han adquirit.

Reverdy manifesta clarament en *La lucarne ovale* aqueix do de transformació de la naturalesa i de l'esperit en realitat artística. *La lucarne ovale* és l'expressió més pura del cubisme en poesia; és, ens atrevim a dir i tot, una obra mestra en si mateixa. El poeta

sembla veure allí quasi simultàniament la faç exterior i la faç interior de les coses, de les quals el seu poema, per dir-ho així, estableix la síntesi poètica o l'edifici líric. És un treball estètic de categoria superior al treball consistent en absorbir la realitat de la vida humana per sostreure al jou subjectiu, un cop sia magnificada pel subtil pensa o el secret sentir del poeta. El poeta cubista compleix més aviat una labor arquitectònica, no es preocupa si el seu vers és de lliure cadència o de clàssica estructura; el total equilibri en la construcció del poema, la seva finalitat artística és el que l'interessa només. Per això apareixen en el seu poema versos sense ritme simètric, talment que no semblen versos, fan més aviat l'efecte de frases tretes d'una pàgina de prosa, sense lligam aparent entre elles. Però no podem dir amb justícia que els poemes cubistes, els bons, car n'hi ha també de molt dolents, constitueixin una reunió d'elements heterogenis sense cap lligam d'intel·ligència entre ells, un encastellament de imatges descabellades; al contrari, un lligam íntim queda establert mercès a la inspiració resultant del treball mental del poeta; aqueixa inspiració es tradueix en unitat de poesia; en unitat d'emoció, en obra total. En aqueixa tasca intervé amb supremacia l'agudesa d'observació sobre l'extern món i l'agudesa d'atenció sobre l'intern cant:

*Je lis à travers ton front jaune et ridé
Les rires, les éclats, les lumières du passé
Dansent
Tu es sacûle*

*Autrefois les boulevards étaient gais
C'était un bal auquel la vie était liée.
Maintenant c'est un cimetière.
On enterre tes souvenirs, ton passé*

*Une à une tes dents sont tombées.
Et tu peux encore sourire,
Sans pleurer
La coupe ou tu baignais tes ongles s'est brisée.
Et tu y penses*

*Le soir ou tu es revenue pour la première fois
Et qu'il n'y avait plus personne,
Dans la rue les lumières s'éteignaient,
L'on avait fermé les portes,
Et tu étais triste*

Les jours passés, les yeux mouillés

*Reviennent et défilent.
Maintenant c'est le temps qui ferme sa porte.
Et c'est là que tu dois resr
Sans rien voir
Attendant qu'on t'emporte.*

Si Reverdy es presenta en la poesia francesa com un dels primers capdavanters del cubisme literari, domina en la novel·la com un absolut sobirà. *Le Voleur de Talan* representa no solament una nova manera de tractar la novel·la, sinó de concebre fins i tot la vida. Tot element secundari, com intrigues, escenes, digressions, queda posposat en aqueixa novel·la a l'obra en si, un cop creada. *Le Voleur de Talan*, en definitiva, sotmet a l'esperit d'altri la creació d'un fet nou. La vida es presenta allà tant més real que resulta més pensada. Reverdy l'exposa menys servilment descrita i més banalment raonada que els autors consagrats per la rutina. Aquest versos raonen amb èmfasi mentre que En Reverdy pensa íntimament. Així mateix és de notar en l'autor de *Le Voleur de Talan* una extraordinària facultat de percebre, d'esbrinar les relacions ocultes entre les coses i les idees per via de contrast. Reverdy posa molt originalment de relleu aqueixes relacions sota el punt de vista estètic. En la dissociació esquemàtica dels elements que es relacionen amb el determinat assumpte, deixa la més gran latitud en l'esperit del lector per al treball d'associació mental, no d'imaginació. El novel·lista cubista, no hi ha dubte, és més observador i més escrutador que el novel·lista realista. Sobretot, propè a pensar en allò que a son juí no ha sigut pensat encara, en l'impensat, fixant-se molt atentament en els detalls i en els fets que passen generalment desapercebuts per als altres mortals. El novell narrador prova així que és un gran artista en potència.

L'assumpte d'aquesta novel·la es volatilitza en la seva essència, per dir-ho així. Heus-el aquí. *El lladre de Talan* neix i es dirigeix a París, on troba el màgic, objecte del seu destí i del destí dels seu llibre. En l'interval es produeixen alguns aconteixements en el país abandonat. Reverdy sintetitza després a la seva manera l'existència del lladre a París. El màgic pretén per la seva banda ésser el creador de tot. És un monomaniac de la invenció. El lladre de Talan li roba allò que no pot ésser robat, el mata i es substitueix a ell durant algun temps. Tamps suficient perquè hom s'adoni que el lladre no ha robat absolutament res, que la seva personalitat ha existit sempre tal com era i que el màgic va mentir en acusar-lo de furt. «Per últim, la gent s'adona que eren dos». Després es renua l'amistat del començament, el màgic resucita i, com que s'ha tornat més pur, la reconciliació s'opera entre ell i el lladre, amb la consegüent apoteosi del màgic en la plaça

pública, on pren l'aspecte d'un Crist amb el sol al mig del pit. Els dos protagonistes es separen al començament de la guerra. Després s'inaugura una altra vida a París i, finalment, el màgic entra en un monastí per complir un desig de tota la seva vida. Però allí no consegueix perdre el record del món; el seu temperament no ha canviat. Al mateix temps el lladre de Talen mor en un recó oblidat de pagesia.

Aquest desenllaç respon al propòsit de no deixar l'obra inacabada, de no donar a entendre que un dels seus elements segueix en vida, fora d'ella. Els simbolistes, entre altres, han compost novel·les que sols representen un instant, un període, un tros de vida o altra cosa. El lector aleshores completa la novel·la amb la seva imaginació i decideix, en si mateix, com han d'acabar els personatges. Reverdy entén que una obra ha d'ésser completa en els seus elements i que no ha de sortir del quadre del llibre. La lectura de *Le Voleur de Talan*, per al lector poc predisposat a aquest gènere de literatura, és més aviat difícil; però que pures són les emocions estètiques que es reben i què llunyanes són de la folletineria bonicoia! Cert. Molts dels refractaris a aqueix art literari, no obstant les clarícies de bellesa i els llampecs de tragèdia que hi passen, es sentiran presos de desdeny i portats a anatema davant frases com: «je jongle avec le soleil et la lune», «le reste de ses sentiments se perdit dans sa barbe», frases bel·líssimes en si.

El novel·lista cubista entén que, per crear una obra d'art, cosa és extremadament fútil anar a la recerca d'una continuïtat lògica o embastar una trama seguida com una conversa. Vast i general és el camp en el qual arreplega tots els materials que ha mester per a la seva obra. si l'obra produeix per si mateixa una emoció, aqueixa emoció, és pot ésser tinguda per artística, no com la que ens sacseja davant d'un accident violent, pel carrer. Crear una obra d'art que tingui vida independent, realitat i un fi propis, és per a Reverdy una funció més elevada que qualsevulla intent de representació fantàstica de la vida. Quan hom imita, hom s'aparta del camí de l'art, i quan hom evoca, hom procedeix a una selecció, deixant que el lector faci el resta amb la seva imaginació. L'art de realitat pròpia no necessita per a res que aqueixa imaginació intervingui. Reverdy estima que, per no permetre a l'atzar, amb l'excusa de la inspiració que dispersi les qualitats essencials d'una obra, és bo que un control intervingui quan la seva intervenció no pugui ésser causa de fredor. Escriure un conte no suposa fer-ne la narració; contar una anècdota a la cosa estranya a l'art. Un conte cubista ve a ésser quelcom per l'estil d'un poema en prosa, com una de les composicions aplegades en el llibre *Cornet à dés*, de Max Jacob. Hem d'estar convençuts que, quan un autor descriu un fet real, perdut en el temps, perquè prengui nova vida davant nostre, l'autor confon la descripció d'aqueix fet real amb la realitat en si.

L'art queda així subordinat a la realitat concreta i col·locat en situació d'inferioritat.

[7]

[Joan Pérez-Jorba: «Divagacions sobre l'art d'avantguarda», *L'Instant*, II:1, 15-VIII-1919:12-13]:

Poder volem dir: la independència de l'artista ha condemnat a mort ja fa temps l'esperit de sistema. Només hi ha un esperit de sistema que no enganya mai, és el d'ella, qui opera l'emmirallament mercès al qual se té noció de creació, així art i així llibertat. La independència de l'artista duu al sentit de les coses permanents per tornar-les noves: sol a la llum del qual es desperta la consciència de l'ésser, en un nou matí.

La intel·ligència creativa, amb tot i que l'artista d'avantguarda sia un desvergonyat que duu la llibertat en les mans, en els ulls, en el cor, en la boca, la intel·ligència creativa, diem, acarona tendrament l'espontaneïtat per domenyar-la com si es tractés d'un ocell esquerp i per a la major glòria de la seva divinitat quotidiana, servir-se'n. De l'existent no en treu altre partit que d'un material de construcció. Sols en la beutat, filla de la intel·ligència creativa, ho sap de cert, es troba un besllum de la veritat.

La lògica no té prou potència —ni espiritual ni sexual— per demostrar la veritat. La vida tampoc demostra la veritat que ella sembla contenir, en sos dintres, o en sos defores, per als profans ulls. La vida no és la veritat: heus aquí la beutat, filla la més pura, la més graciosa, la més jova, de la intel·ligència, que té el seu centre de vida en el món infinit de la consciència.

Però l'obra d'art més forta serà sempre l'obra d'art més difícil, ja ho deia un; el geni té mil secrets de creació que involucren el misteri del món en la seva obra, dins la qual les generacions cerquen la raó o mil raons de beutat, la raó o mil raons de llum, la raó o mil raons de vida; però mai hi troben la raó de la veritat, sols, tot el més, ho repetim, un besllum de veritat. Els segles, en la bella obra d'art, donen la mà als moments que creant vivíem; moments que resumen el fins aleshores existent i el fins aleshores inexistent.

L'atzar, per a l'artista creador, és el veritable mestre, el veritable senyor de l'experiència, aqueixa pobra esclava tant carregada d'anys que ja gaire bé de si no es pot valer. L'atzar obre la finestra de l'esperit de l'artista al llampec de l'inspiració, i cal, ben segur, un parallamps per a l'obra de l'artista. L'esperit d'aquest té un laboratori experimental de millor vàlua que el de l'experiència —tractats d'estètica, sobretot— tan

carregada d'anys i xacrosa com hem dit.

La falsedat regna sovint damunt de l'apariència del que veiem, potser sempre també. Cal doncs esbrinar el sentit que s'amaga dejús l'apariència del que veiem, amb intel·ligència que despullada dels vestits de la tradició es banyi en la font i en la llum, nua, però, innocent. L'art nou ix d'aquesta manera a l'existència com un estel i ens parla el nou llenguatge que a cada generació ens cal. La vida dels déus se fa així palpitant en nosaltres i no hi ha altra immortalitat de l'ànima més tangible que aquesta.

La representació no és funció d'art pur i malaurat qui la cerca. És funció de baix estament. Qui representa imita. Qui imita és esclau. Qui és esclau en creació mai s'allibera. Creació no recomença mai el que ja s'ha creat; presenta, si, els seus fills propis i mai els representa. A representació l'artista té el dever vital d'oposar presentació. No cal oblidar que el mestier (*sic*) d'artista és el mestier (*sic*) d'un déu. L'artista qui imita és un falsificador que es degrada en el més baix servilisme, el mental.

No creiem que els elements de l'erudició llibresca perjudiquin l'originalitat de la personalitat, com tenen por, i tanta, alguns esperits d'avantguarda. El verament erudit com el verament intel·lectual tenen per costum desprendre's dels tresors d'altri quan volen la pròpia riquesa ensenyar. L'artista és com un jardí que per ésser bell, més bell encara del que és, té de sotmetre's a un constant conreu; altrament acaba per convertir-se en ermot. Com més cultivada és, més dóna de si la intel·ligència en la penetració del sentit de les coses. Igual l'artista.

Per avui terminar, direm que val més veure el món com un circ que com una quotidiana correntia; darrera el circ que veiem posem-hi, és d'aconsellar, la intel·ligència de la nostra ànima i refem-lo segons la nostra imatge, val a dir, segons la imatge que ens fem del circ i presentem el circ com el més bell present nostre que puguem oferir. Tingueu en compte que un fet, un gest, un espectacle, una idea, un sentiment, contats per una persona o contats sempre d'una manera distinta, per tal que prenen molt de l'esperit sinó tot l'esperit del qui els exposa o els comenta. Fins, en això, obra de creació.

[Joan Pérez-Jorba: «De la avanzada literaria. Las últimas obras de Pierre Albert-Birot», *La Publicidad*, 7-IX-1919]:

El capitán general de la literatura de vanguardia es, hoy por hoy, de estar a los motivos que más adelante expondremos, si mordiente destructor, el encendido constructor Pierre Albert-Birot, cuyo espíritu ancestral, dada su manera de concebir y su manera de observar, le dejó formas de avechicho en herencia, Lamarck y Darwin, palmotearían a su sabor, cual chiquillos. Gusta Birot de librar como buen estratega que es varias batallas a un tiempo. Tres libros reconcentrados acaba de publicar de un golpe, tres pedradas, fuertes, duras, en el pantano de las letras.

- *Poemes quotidiens, composés en 1917-1918.*
- *La joie des sept couleurs, poème orné de cinq poèmes-paysages hors-texte, le tout composé en 1918 par Pierre Albert-Birot.*
- *Larountala, polydrame en deux parties, composé en 1917-1918 par Pierre Albert-Birot.*

De todos los resabios que sirven a la poetización adocenada, Pierre Albert-Birot, de instinto, y como si se las tuviera con sarna, se limpia, se libra, se despoja. Heroísmo. Higiene. Antes que ofrecerse vestido con brillantes harapos, el “pirógeno”, prefiere salir desnudo, inocentemente desnudo. Gloria a él. Con cerebro de alquimista y con ojos de mozalbete, su pensamiento así discurre sobre las fealdades de la vida como sobre las tonterías de los hombres, su mirada ve las cosas y las pre-imagina en sus adentros: para construir, a su vez un mundo suyo. Mundo de él y a un tiempo de nosotros, los que con Birot vivimos en orientación estética. Dar un mordisco, no feroz, sino humano, en la conciencia amodorrada de la grey; y adelante con, por el túnel, con rojos, los faroles.

Entre las admirables cualidades que adornan la personalidad de Birot hay sobresaliente, una, que es como una trinidad: su constante esfuerzo de renovación, su voluntad arquitectural, sin quebranto, su instinto de progreso. Birot quiere ser más rápido que los aviones, más constructor de edificios que el sol por el éter, aparece más nuevo, ya hartó viejo, que un recién parido. Ambición genial que se abrasa en el fuego del propio espíritu. ¡Hurra por los ambiciosos de esta índole! Lo cierto es, muy cierto,

que Birot ha ido subiendo cada vez más arriba por los peldaños de la pirámide que va construyendo con sus obras. Lapidariamente lo diremos: su estética se cifra en la cúpula de la novedad con la sorpresa; a ella, con ardor, aspira.

Concretemos. Verdaderamente con refinado deliquio, por quienes están dotados de espíritu exento de hojarasca, se leen esos *Poemas cotidianos* de que hemos hecho mérito. De la nada saca Birot a veces materiales con que construye un universo en miniatura. Son sus reflexiones a la manera de arbitrariedades, a la manera de genialidades o a la manera de chusquedades que dejan soslayadamente entrever un doble fondo de filosofía, abismo de poesía. Cobran, eso sí, la apariencia de simplezas; pero responden a ese sentido de la incoherencia, trasunto, para los miopes, de locura, en que los nuevos poetas buscan y hallan indudablemente una nueva integración. Elementos disparatados con que se construye la obra poética al modo como se halla construido el mundo en que alentamos: con elementos disparatados, sin que se pretenda imitar la naturaleza, antes bien, ya es sabido, aspirase a la creación de una segunda naturaleza para que ella exista por “auto”, personal, muy “auto-personal” y a la vez como de por sí: con dios y sin dios.

*Les arbres croissent en silence
Dans la forêt lumineuse
Tout comme si mes parents les hommes
N'avaient pas tue
Et l'on m'attend pour déjeuner.*

Las más distanciadas aproximaciones, ¡qué chispazo poético! Dándonoslas con humos de alta cultura, diríamos: ahí tenéis, tangible, con poesía, la polarización de los elementos contrarios: la selva luminosa y el almuerzo. ¡Vaya un contubernio de prosa y poesía! Sagrado contubernio: cabe gritar y gritaremos también: Estética enorme. Los eruditos nos saldrán al paso con que eso nada tiene de nuevo. Hay el giro del espíritu y hay, sobre todo, en punto a novedad, la finalidad estética. Y hay poesía.

No es ya puramente un juego, como antes sostenían, en Alemania, los tratadistas de estética, el arte: es cosa de sorpresa, de elaboración y, por antonomasia, de arquitectura. Estamos por encima del fuego desde que estamos en el puerto de la aviación. Vamos a solidificar las nubes. Vamos a respirar, a pleno pulmón, por las aguas submarinas. Vamos a insuflar una alma, una alma viva, a la maquinaria de la industria. Vamos a hacer que la mecánica baile, sobre el espíritu, un "one-step". Diremos que el payaso

tiene un corazón donde anida una mesa, tiene un corazón donde anida una melancolía más profunda tal vez que las que - presintiera — ¿quién? — soltemos un nombre de prestigio: — Leonardo de Vinci, en arte de trasluz metafísico, en arte que torna puro lo impuro, y vice versa, en arte de ángel y de lucifer. Hermafroditismo, cientifismo y alquimismo. Algebra y geometría. Pero el payaso ríe y hace, una colosal mueca, que pone cintas de oro, de rosa, de violeta en la imaginación, embelesada por las notas de su chusco violín, por los chasquidos de sus cólicos címbalos. Sigamos adelante. Birot, no lo negaremos, carece de florido lirismo; la música interna de sus poemas se oye a duras penas en sordina. Su emoción poética es más bien emoción de raciocinio. El ritmo de sus audacísimos versos, y adrede los llamamos versos, se quiebra voluntariamente sin caer en sobada prosa. Con esas armas ataca y suprime Birot a quemarropa la lógica rutinaria, el perifollo estanco, el concepto almibarado. Corno buen francés se deja siempre llevar de la mano de la sencillez la más sacrosanta de las diosas literarias; y habla con sencillez pura y dice, con sencillez pura, las más estupendas cosas, basta cuando viaja por absurdo. No le creáis cínico hasta el extremo de ignorar la ternura. Canta quedamente y muy bien canta:

*La bougie eteinte
Toute droite a la tete du lit
Veille au clair de lune
Ceux qui sont endormis.*

"Los poemas cotidianos" se caracterizan por un humorismo cuya acerada punta no es en menoscabo de la emoción poética. La ironía de Birot es una ironía muy de vanguardia; no respeta nada de lo que no merece, para la honradez de un libre espíritu, respeto: ni leyes tiránicas, ni costumbres hipócritas, ni divinidades de explotación, ni filosofía de gabinete. La desnudez del pensamiento sin miedo ni reproche se viste con ella; ella razona con razón cómica, con razón cósmica y divierte, mientras pone el dedo en la alela, a la víctima. Birot tiene, a nuestro juicio, el merillísimo don de laborar sobre las realidades más inmediatas, más corrientes, más descuidadas, en las que llega a verdaderos hallazgos de observación. Con naturalidad, sin propósito de asombro, no obstante su gusto por la sorpresa, Birot allí raciocina: con, además, la razón poética de la realidad y con además, la realidad de la razón poética. (Perdonad, en gracia al querer del sentido, la germánica estructura de la idea: sombra en la luz y luz en la sombra: supremo germanismo). Bajo el fino, muy francés, a veces descocado, sarcasmo de Birot,

no hay que ver ni descubrir nubarrones de pesimismo, contrariamente al santo, al laico sentido de la vida a que la ultra-modernidad tiende, con fuerte remo y esforzado brazo, hoy; sino un gran sentido de afirmación para la poesía y para el poeta, fundidos en una realidad amaestrada por la poesía y por el poeta, en pleno usufructo, sino en nuda propiedad. Conscientes de vivir y de crear, gustosos de vivir y de crear, somos los que en el presente somos: rica; fecunda, voluptuosa expansión, con el deseo, nos galardona el día: la libertad inspira nuestro arte y se nutre con la más arcana 'harmonía. Creed a Birot cuando ve un drama, o un motivo emotivo, o un motivo decorativo, en la humeante espiral que surge de una taza de té; creed en su agudeza poética cuando percibe el sonido que pasa a través de las paredes, como si el sonido fuese un aparecido, sin que consiga verlo por más esfuerzos que haga con la mirada; creed en su don de analogía cuando establece comparaciones entre el alma del poeta y las cosas más insulsas; creed en esa su intención que halla significación detrás, muy detrás de lo que observa, detrás, muy detrás de lo que contempla. "La alegría de los siete colores" es una obra monumental, digna del tiempo presente, para nuestro gusto de, en poesía, audaces realizaciones, con profundo latido de vitalidad, no con grandilocuencia, ese azote de las literaturas meridionales. Azote tal que no se puede, en España, hablar de un hombre público, sin creerse uno obligado a llamarle ilustre, preclaro, eminente, distinguido, adjetivos que son, en lengua sencilla, como la francesa, archiridículos y que también son, por encima del tiempo, archivacuos. Ya el acento de esta obra de Birot, la más fuerte tal vez de las que ha pergeñado, deja sentir desde los primeros versos, ese impulso irresistible, que lleva, irresistiblemente, a emprender un alto vuelo. Una libre corriente de sensualidad bajo las alas del viento poético fluye por encima del océano de la humanidad; pero con estética nueva, robusta y refinada a un tiempo. El poeta y la diversidad disparatada del mundo: no hay otro motivo directivo. Todo pasa por la observación de su imaginación, por cuanto el poeta observa a la vez que imagina, como todo pasa en un rápido cinema, con la particularidad de que las películas se truecan aquí en retazos cósmicos: los versos son pensamientos, son vidas, son almas, son mundos, son cosas, son sentimientos, son fornicaciones, de por si, lo son con un arte poético de la más noble ley, honrado, libre, desnudo. Birot es un gran poeta que alcanza alturas donde el genio brillante de Apollinaire, brillante como las estrellas del firmamento, no llegó. Ese acento de larga humanidad no excluye en Birot, la picaresca ironía de parisién con que la entrevere; así delinea, para la historia literaria de Francia, su personalidad; así quedará Birot como renovador de las modernas letras.

*Je dirai la joie des Sept couleurs
Atchou atchou le ciel est bleu.*

La transparencia de pensamiento constituye el mejor atributo de esa poesía; responde a la idiosincrasia del espíritu francés. Pero Birot realiza otra proeza literaria, a saber: la emoción, en él, se hace cristalina al par que transparente el pensamiento. ¡Límpido espejo, casi diáfano, por decirlo así, el del alma del poeta, en estos versos!

*Brune sonorité des parfums colorations des sons
souffle couple souple qui s'accouple
et mes yeux aussi font de la lumière.*

Con puras manos de princesa; en leyenda de oro, coge y transforma los detalles más prosaicos. Dice:

*Et le crieur sur la route
Emplit l'air de carottes de radie et des fenises.*

hasta encontrarse en las maravillas que surgen del canto, que surgen al modo del agua fresquisima, cuando mana del manantial, en la falda de un monte:

Je suis face au del parfum des yeux

El encantamiento, el embrujamiento por arte de poesía ya no lo abandonan en el curso del poema. Todo cuanto toca, aún el cieno, se ofrece iluminado por la más divina luz:

*Une jeune-fille en blanc
s'est promenée dans mes poèmes*

—

*Et j'al fait peur à la petite fille
qui emportait de l'or sur sa tête en courant
Une ombre ne fait pas plus de bruit
qu'une grande douleur*

—

*Je voudrais etre perseverent comme la mer
Qui no se lasse jamais de futre des vagues qui se brisent toujours
Si j'ernmenais mon poeme voir les femrnes se baigner*

Nada inquieta más a Birot que esa voluntad de salir del camino trillado y navegar, con nuevo rumbo, hacia el cielo infinito de la poesía moderna:

Me nourrirais je doc des mots que les générations on déjà marchés

El drama de su espíritu no estriba sino en eso; por lo demás, su espíritu se baña, por decirlo así, sin tregua, en agua de rosas. Es optimista sin ser inconsciente. La naturaleza, su poesía la absorbe en el propio reino interior del artista, que está saturado de ella y la hace verdaderamente suya. La posee. De otro modo no podría usar un lenguaje de tan puro sentir como el que le inspira.

*Il entre un chant plus beau que la Marseillaise
quand on ouvre sa fenêtre le matin la robe
rose rose est étendue sur le del et sur le divan.*

—

Je vois le ventre des oiseaux qui font des ligue sur le ciel

Como sentido celeste de claridad, como bello trozo, bellísima de poesía moderna, basta con leer los versos que comienzan así:

Toute la lamiere du ciel est aujourdhul sur la terre

Pues allí, en puridad, la poesía se convierte en sinfonía y el cante del poeta se hace universal. Casi centro del universo. La labor de Birot en "Larountala" ya es más dura de contar. Trátese de una superposición, de una intercalación, de una transmutación, de una tergiversación de dramas en una misma obra, donde, en síntesis, aparecen las más baladíes acciones de los cotidianos sucesos, por no decir del trágico cotidiano, ya para el corazón, ya para la voluntad. No es una olla de grillos, sino algo así como la aplicación de la técnica musical de una sinfonía a la literatura dramática. Lo extraordinario, lo fabuloso entran como elemento integrante en ese super-drama, para dejar, al parecer, una impresión oscura de las fuerzas ciegas en que el mundo, en que el hombre se mueven. Algo enorme pugna por salir del cartón pintarrajeado de púrpura que representa el personaje "Larountala". Algo fatídico también, naturalmente, muy difícil se hace juzgar del resultado escénico de esa obra, por su simple lectura. Si el hilo de la unidad falta en el desarrollo de los actos, es inverosímil que la atención del público se distraiga con deleite, ya que no puede concentrar su atención en la obra. Esta obra es más bien excéntrica que concéntrica; para apreciarla, con los ojos, con los oídos, precisa de antemano una nueva educación del público. Aun del selecto. Los elementos

más heterogéneos se confunden entre sí, en "Larountala"; tal es, a no dudarlo, la intención del autor. Retazos dramáticos de la vida humana hasta de la fantasía humana, se cosen y se descosen en un santiamén.

¿Cómo puede la atención retener e hilvanar, por así decir, semejante espectáculo? Tal es el problema. En punto a revolución teatral, cabe sinceramente convenir que nunca se anduvo tan lejos. Por el descoyuntamiento se persigue el ayuntamiento. No pensamos en la Imposibilidad de la solución artística de ese propósito. El arte no tiene más límites que los que le señala la falta de genio. Birot tiene mucho talento y lo demuestra a cada nueva obra. No es un espíritu estacionario. Creemos que su tentativa no quedará en último plan, sino que la llevará, con otras obras, a feliz cumplimiento. En "Larountala" su esfuerzo de novedad ha sido enorme; pero se encuentra con trabas más fuertes que su talento; ha de luchar, a brazo partido, con el espectador.

[9]

[Joan Pérez-Jorba: «En medio del vendaval literario de París», *La Publicidad*, 18-V-1919]:

En el rentado hotelito de Madame Lara, la ex actriz de la Comedia Francesa, el domingo último, velada literaria. En razón de los antecedentes e ideas de la insigne artista, mucha curiosidad y muchos curiosos. Bajo el bostezo sombrío del atardecer, en la reducida sala de fiestas, un sudorífico calor. Los versos ante nuestros ojos como mariposas y en nuestros oídos como címbalos. Aplausos. Emoción. Buen aperitivo poesía de vanguardia, por cierto. Ningún susto. Rara, honda, penetrante, irónica, serena—uno, dos, tres, cuatro, cinco adjetivos—poesía.

Reverdy rompió el fuego y convirtiéndose en Adonis, sedujeron sus poemas como delicada mirada de enamorada. Cuánto, bajo su descarnado, severo aspecto, ¡Cuánto arte! La belleza tira allí del pensamiento y del corazón, como de una campanilla. Fue una revelación. Quienes temían dar con sólo vacuidad en la nueva poesía vieron, con delicioso asombro, el relieve portentoso que adquiere la nueva poesía en la lectura. Pero hay que saber leerla. Ya los versos a la manera antigua no placen. Es natural. Nueva belleza. Nueva seducción, pese a los feroces defensores del alejandrino.

Pocos, si los hubo, son los que saben envolver la vaporosa ironía en tanto arte, inédito arte, como Max-Jacob. Algunos de sus poemitas, con especialidad los del "Cornet à dés", hicieron las delicias del auditorio. Ovación. Max Jacob estaba encarnado como un campesino y algo socarrón, bajo su fuerte nariz, se sonreía. Le tocó el turno en el poético torneo a Pierre Albert Birot. Sus versos, donde el ingenio más audaz se concilia la gracia de la novedad más fina en el sentimiento, produjeron la impresión de verdaderas, artísticas masas arquitectónicas. En la misma, en la sola lectura. ¿Qué decir de las palabras en libertad de Cendrars en pos de las imágenes en libertad de Cendrars? Tremenda vida.

Punto interesante para Barcelona a señalar: leyóse, con aplauso, en el hotelito, la traducción del homenaje que con palabra muy suya, significación muy fuerte. -ha consagrado el joven literato catalán J. V. Foix a Guillermo Apollinaire en el último número de la revista "SIC". Barcelona goza de las mayores simpatías entre la gente inteligente de acá. No son desmerecidas. La manifestación poética que se ha celebrado en el hotelito de la señora Lara, es en París, una de tantas. Las veladas de poesía menudean en los salones literarios. Entre las más interesantes, cabe citar la de la galería Rosenberg, donde una concurrencia muy selecta pudo deleitarse días atrás en la audición de obras de Cendrars y de Erik Satie. La atrevida música de este último gustó, con especialidad, por su ironía, por su cerebralismo, por su sentimiento. Que de todo hay en ella. Tenemos, pues, que la poesía nueva está de moda en Paris. Se le rinde culto entre la sociedad cultivada.

Ese arte de vanguardia sigue siendo objeto de discusiones. Unos creen que significa un retroceso, que rompe con la cultura, que va contra del estudio, que destruye las más grandes tradiciones, que lleva al caos y qué se yo cuantas cosas. Convengo, sí, en que se han ingerido algunos analfabetos entre los cultivadores de este arte nuevo; convengo, sí, en que algunos sienten un prurito de ver el mundo al revés, sin ton ni son; pero cabe reconocer que algo hay en ese movimiento que responde a una necesidad, a una realidad, a un sentir desconocido, a una secreta belleza; algo que tiende al progreso y que con ayuda del deseado genio aún por revelar habrá de alcanzarlo. Así, con palabra llana.

[Joan Pérez-Jorba: «Picabia y el Dadaísmo», *El Día Gráfico*, 12-VI-1920]:

No es propio del seny (que ama conocer lo desconocido o emprender su exploración) eso de acoger, no con una sonrisa, sino con una carcajada, al Dadaísmo y a su *Conseller en cap*, Picabia. Los «dadaístas» han establecido una manera de razón social, con el objeto de romper el círculo del cubismo. Nunca jóvenes de talento se habían obstinado como ahora en querer aparentar que no tenían. Nunca se había llegado tan lejos en la condenación de todo sistema, de toda tradición, de toda sensibilidad, de todo vicio estético, de toda cultura, de todo «pathos». ¿Será un retorno a la nada, que algunos creen origen de todo? ¿Será la anarquía llevando al anti-arte? Es, antes bien, una suprema liberación del arte, que quiere romper el cordón umbilical que le unía a todo lo que le había nutrido hasta ahora. ¿Es cosa de locos? Es cosa «mens sana», responden.

El Dadaísmo, con su pretendida abolición de todo credo y escuela para subsistir solo, responde a una «necesidad de libertad». Tal es hoy su justificación.

Tal vez pronto se desvanezca. ¿Será una moda pasajera, como todas las modas? Su ducha de agua fría, ¿no hará circular nuestra sangre más rápida y holgadamente por nuestras venas? Las obras y el tiempo han de decirlo mejor que los conceptos. ¿Podemos honradamente sostener que no tienen sentido alguno las manifestaciones del Dadaísmo, que no tienen valor alguno? No.

Es innegable que Tristán Tzara no es poeta intenso, que se sirve de materiales propios para elevar su tejado cada día más alto bajo las curvas que dibuja el volar de las palomas en el cielo de su poesía. Esta su poesía, no obstante se complace a veces en navegar por regiones submarinas, donde surgen, a millares, las maravillas inexploradas. La palabra se hace independiente de todo ligamento gramatical; ella por si sola lo es todo: la idea, el sentimiento, el objeto, el paisaje, no están descritos en ninguna frase; están sugeridos en la dispersión a manera de chispas, cuando no parecen perderse como nebulosas por el éter. El trabajo poético se ejerce activamente e intensamente en el espíritu del lector, si éste es apto para comprender. Esto sucede con las obras del autor de *La Première Aventure céleste de Monsieur Antipyrine*. A martillazos, la ironía. A martillazos, la indiscreción. A martillazos, el descaro. Poesía inorgánica.

En *Au Sans Pareil*: dulce languidez de palabra dicha, no de idea pensada, lejos

del guerrear de la actividad, con finura de gente de gusto, bajo la esbeltez verde y fresca de los álamos primaverales de la Avenue Kléber, por donde se ve el deslizarse de los automóviles de alas invisibles y tan lustrosamente elegantes, que impelen el aire y, en el ímpetu de la carrera, guardan la medida del ritmo. En esta tienda de *Au Sans Pareil*, donde las flores toman colores más vivos, donde la luz se desenvuelve y uno siente la propia salud mientras el beocio siente temores de locura, Francis Picabia exhibe –con exhibicionismo perturbador- una serie de cuadros suyos, unos 27. Para acostumbraros a «eso» y desacostumbraros de «aquello», ¡qué danza de luces en los ojos y qué descanso sin almohada para el pensamiento! Una fuerte personalidad muestra en aquellos muros el esfuerzo de sus bíceps. ¿Para desaparecer? ¿Para suicidarse con sádica frialdad?

Por aquellas combinaciones de tubos, rondelas y otros atributos mecánicos, de una aridez aparente, pero de adornada desnudez, uno recibe fuerte impresión que le sacude la substancia gris, impresión muy distinta, por cierto, del viento de intelectualidad con que el fox-trot se acompaña en los salones. La mecánica se ofrece, pues, como una mina de arte, para explotar. El oro, el minio, los crudos colores, las blancuras de lienzo, inmensos como el espacio, todo se ordena allí por medio de una sabia simplicidad antigua, árida tal vez, pero de arte en interna plenitud.

Para terminar mencionaré la impresión de candor que producen aquellas formas reducidas a líneas geométricas y seccionadas con mental dirección, con las que Picabia concreta la «Novia», en cuyo rosado rubor se resume el arte aparentemente impúdico pero en realidad sano, del autor, quién parece que pinte y dibuje sus construcciones arbitrarias después del baño.

En París, de treinta años acá, cada nueva promoción de jóvenes, quiere imponer su estilo propio, antes que el tiempo permita asimilarse las obras ajenas y recoger los frutos de la propia cosecha. Y las corrientes artísticas se inician, viven más o menos y desaparecen como las modas de sombreros, de joyas o de «toilettes», pero con menos encanto muchas veces.

APÈNDIX II

POEMES D'AVANTGUARDA EN LLENGUA FRANCESA

[I]

L'AMIE

LE CHEVAL MORT

J'ai le rez-de-chaussée de l'immeuble dans le bas-fond de mon âme

Elle, l'amie, est partie sans mot dire.

Voilà donc une soirée flamboyante de perdue.

Eh, non la vie.

Sur la chaussée gît un cheval mort

mare de sang

Pourquoi cette marmaille autour de ma pensée?

«Zézé, regarde, il bouge.»

Et ces yeux de rôdeuse? l'amie est partie sans mot dire. Et ces

yeux de rôdeuse?

Une lampe s'éteint sur ma tristesse.

Tant mieux.

J'allume mon cigare et m'enveloppe de fumée.

SIC 26, Paris, Février-1918, [198].

[II]

*Par pneumatique
à Pierre Albert-Birot*

*Le jour que je suis allé vous voir
vous avez failli tomber sur mon cadavre
j'avais tant de neige sur ma poitrine
pour vous parler pour vous entendre
je m'efforçais surtout de Vivre
et j'étais si pâle
me voici de nouveau à votre porte
avec un sourire plus malin
adieu les vilaines heures
je donne mon bras amoureux à Demain
avec une Voix bien plus forte
pour tuer l'occulte assassin
avant qu'icelui n'assassine le poète
mais dites poète sera-ce- en vain?
que le diable alors m'emporte
avec tout le sang de mon pauvre cœur*

[III]

Comme un Chien

*Elle court comme un chien après son rêve
marchand d'habits ! là dans la cour
où le linge sale s'étale
le tramway court entre les arbres qui dansent
sans trêve ni sève
la cloche tinte dans mes oreilles et dans mon cœur
qui donc a soufflé sur la bougie de mon amour?
penses-y sans douleur mon cœur
elle est pâle*

SIC 31, Paris, Octobre-1918, [234].

[IV]

Migraine

Des bouffées d'air comme des notes de musique
des cris de sirène sur la Seine
épars et sale
de l'opale qui s'étale sur l'onde pâle
ciel creux
et cette atroce migraine
juste au moment où j'allais être heureux
la lumière se baigne dans la fontaine

SIC 34, Paris, Novembre-1918, [259].

[VI]

Victoire x Gloire
Guerre

Sa joie aux trois couleurs

il l'avait épinglée sur un drapeau

qu'il avait acheté rue Saint-Charles pour quelques sous

co

co

ri

co

deux et trois fois

la Seine n'était plus à feu et à sang

elle ne faisait plus de rêve éblouissant

sur les quais

les rires accouraient des façades lézardées

où les mauvaises moeurs étaient fleurdelisées

quelle émotion j'étouffe

le brouillard pendait en loques trouées par des yeux

un frisson de gloire était aux écoutes

les pieds sur les penpées

et cette mer au loin si bonne fille

et cet amour couleur d'aurore

L'Instant I:6 , Paris, desembre 1918.

[VII]

Arme sous le bras

Sur le trapèze couleur de pourpre

APOLLINAIRE

ton triangle s'offre à l'oiseleur
pour le forcer à la libération
céleste

du chant des oiseaux

elle était pavoisée
elle étincelait

la locomotive qui sifflait sur ta naissance
ô rose d'espérance

M
E
S
C O L M I A S T E
O
A

tu marchais sans bâton
tu volais en avion

aux écoutes sur les usines
dont les cheminées élevaient aux nuées
des symphonies

il y avait des étoiles
autour de ton front trépané
tes pieds chaussaient des bouquins ailés
près de ton rire invincible
tu dansais folâtrais et serrais la taille
d'Aphrodité et de Marizibill

M
E
C
O
L
O
M
I
A
S
T
E
M
A
N
D
O
L
I
N
E

en coup de vent tu fermas la porte
en coup de vent tu filas

avec ta jeunesse morte
les fleurs suivaient des yeux ton char funèbre
flottant de désolation

un sourire de gloire
était aux fenêtres des maisons
vers où montait le jet
de ton chant comme une aurore
pour retomber dans le bassin de nos rêves

APOLLINAIRE

J. PEREZ-JORBA

SIC 37-38-39, Paris, Janvier et 15 Février, 1919 , [300-301]

[VIII]

Deux Poèmes

VIEIL AIR

*Sur ses pattes d'araignée
la voilà au seuil du bouge
la voilà donc la Pensée*

en habit de poivre rouge

*Un cornet se met à rire
soupe à l'ail Coq en liesse
tel un coeur dessus la lyre
qui bafoue la tristesse*

*Picasso cherche des anges
la belle X cherche des lignes
quelle idée entre les langes
quel soleil dans les méninges*

*la fumée l'espérance
fait monter jusqu'aux étoiles
Heur? ta poésie ô France
déchire ses vieilles voiles
face au ciel sur la courette
noire de suie la joie*

*mène l'âme du poète
vers elle vers toi vers moi*

*humble en oiseau dont l'œil et l'aile
décorent mon bol tu voles*

*sur le lavoir où étincellent
des seins comme des corolles*

*Folie? non le regard fixe
son éclair sur toute image*

*dont la beauté est en rixe
mortelle avec les faux mages
fleuris donc de fraîches roses
les ruelles où s'éclairent*

*les plus délaissées choses
par les yeux des vieux trouvères
vis et ris et danse et pense
sur le monde chaotique
en donnant le coup de lance
à la vieille poétique*

SIC 44, Paris, 30 Avril 1919, [359].

[IX]

CLIQUETIS

Lucarne qui te mires
dans mon cerveau
le vent pousse l'idée sur la chaloupe
vers la laideur saignante
Sous le coup du marteau
Vois le soleil à la loupe
et cisèle la coupe
de l'oubli
pour qui?
ronfle moteur
sur la hauteur

syncope des rêves d'aviateur
la gloire
les fleuves s'en vont s'en vont
des roses naissent
des arbres pâlisent
Sa faim était si belle, si éloquente et si cruelle
enfin sur son cœur il déflora la pucelle
la lucarne affolée se mit à rire
la foule garda le silence
au jardin
s'évanouissant le matin

SIC 44, Paris, 30 Avril 1919, [359].

[X]

Nonchaloir

Des voix des cris du mouvement se balancent
comme une espérance
mais il est enterré pour toujours en lui même
il entre dans son appartement
geôle
la lumière se dérobe à ses yeux
et des voix se perdent dans le couloir
ou l'aimée laisse tant d'amertume et de nonchaloir

[Poema autògraf, circa 1918. Fons Pierre Albert-Birot]

[XI]

Maille à partir

Des avions qui bourdonnent dans l'immense obscurité
comme la nuit est aveugle
pas une étoile pour voir
de la ville monte un bruit de ferraille
tel un soupir
à travers le cerveau qui rôde et qui veille

sur la blanche feuille

linceul de son âme

il serre son cœur avec ses deux mains pour éteindre la flamme
du Maudit

[Poema autògraf, circa. Fons Pierre Albert-Birot]

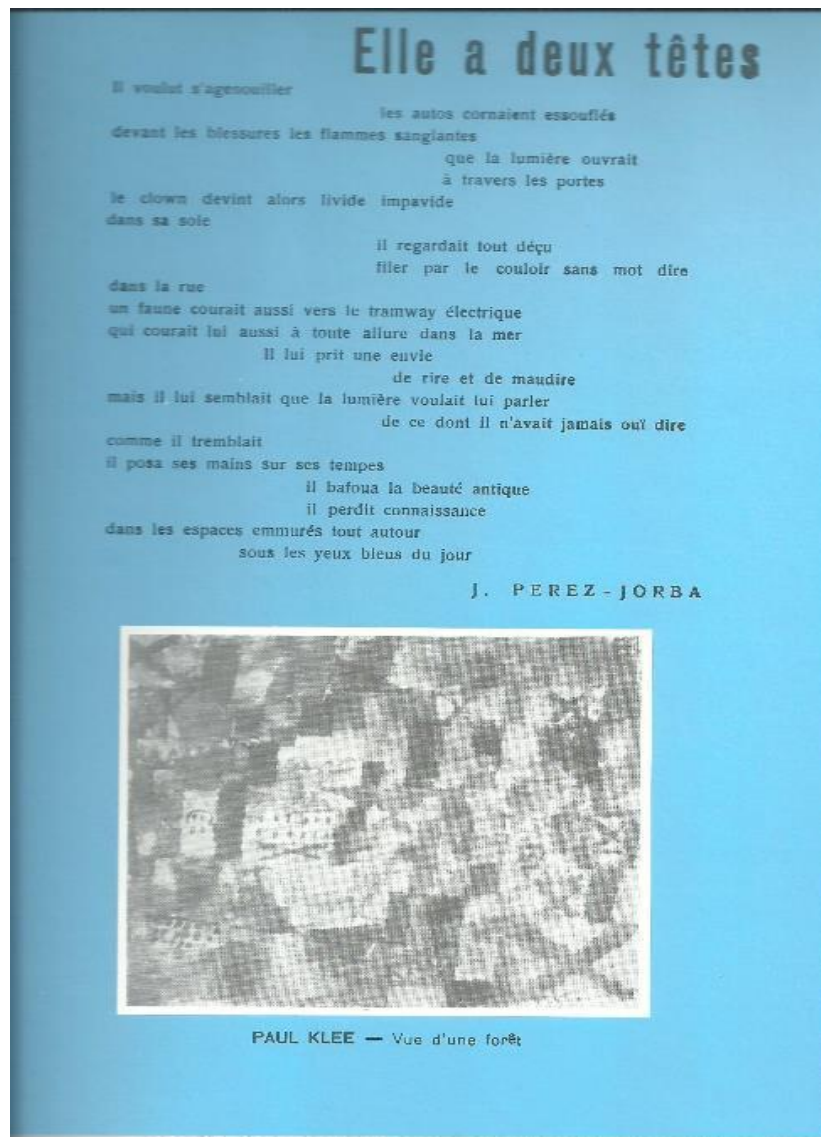


Figura 11. «Elle a deux têtes», *Dada. Antologhie* 4-5, Zürich, 15-V-1919, [187].

[XIII]

A R P È G E

De la lumière avec los dreadnoughts à ses trouses
des roses sans chemise

Une larme une seule

l'aéroplane d'un paillasse

un joli rire d'enfant

sur la mansarde

des rayons dos ailerons

ton ame

un chant mélodieux

comme des yeux
et bizarre

NOI. Raccolta Internazionale d'Arte d'Avanguardia 1, Roma, gennaio 1920, 4. (Edició anàstica)

APÈNDIX III

EPISTOLARI CATALÀ (1902-1925)

FONS I COL·LECCIONS

Fons Joan Alcover. Arxiu Regne de Mallorca (Mallorca).

Fons Joan Arús. Centre d'Estudis de Castellar. Arxiu històric (Castellar del Vallès).

Fons Felip Cortiella; Alexandre Cardunets; Cristòfol de Domènech; Joan Estelrich; Àngel Guimerà, J.M. Junoy; Joan Maragall; Jaume Massó i Torrents; Josep Massó i Ventós, J.M. Millàs i Raurell; Josep M. de Sucre; Amadeu Vives. Biblioteca de Catalunya (Barcelona).

Fons Francesc Curet. Biblioteca MAE. Institut del Teatre (Barcelona).

Fons Joaquim Folguera; Josep M. López-Picó Arxiu Històric de la Ciutat (Casa de l'Ardiaca - Barcelona).

Fons J.V.Foix. Fundació J.V. Foix (Barcelona).

Fons Josep Tharrats i Vila. Arxiu Municipal de Girona (Girona).

Fons Canyameres. Agraïxo a Montserrat Canyameres, filla del poeta, que em facilités els documents.

Fons Eugeni d'Ors. Arxiu Nacional de Catalunya (Sant Cugat del Vallès).

Fons Francesc Curet. Biblioteca MAE. Institut del Teatre (Barcelona).

1902

[1]

[A Felip Cortiella]:

París, 24 d'agost de 1902

Apreciat amic,

El seu germà va entregar-me oportunament, de part de vostè, la seva traducció de *Les mauvais bergers*, de la que m'hi sento molt grat.

Ja pot pensar amb l'interès que l'he llegida, tractant-se d'en Mirbeau i de vostè. Haig de dir-li que la impressió causada en mi per la traducció ha sigut /2/ d'un realisme molt adequat a la nostra terra. Totes les escenes adquireixen el vigorós relleu de l'original, podent-se fruir ben bé l'hermosura. Espero notícies de la representació i de l'afecte que, entre els intel·ligents i els desitjosos d'art nou, causarà. Suposo que vostè no necessita el meu encoratjament per a perseverar treballant en obres originals i en traduccions; però aquest és, de totes maneres, el meu desig.

He llegit amb atenció al prospecte de les vetllades «Avenir» i, com aprovació dels seus propòsits, solament haig de dir-li que m'hi associó de tot cor. Llàstima que no els pugui portar, intel·lectualment, una cooperació més bona que la meva!

En Ruiz Contreras de la “Revista de Arte Dramático”, està treballant actualment per a la fundació a Madrid d'un teatre també nou. Me va escriure que tenia gran confiança /3/ en que la cosa anirà bé. S'hi representarà per actors intel·ligents, be que no d'ofici, obres dels millors dramàtics moderns de l'estranger i fins de Catalunya.

Rebi una estreta de mà del seu amic, afectíssim

J. Pérez-Jorba

[2]

[A Joan Maragall]:

París, 20 de setembre de 1902

Sr. D. Joan Maragall.

Estimat amic: L'Ugarte em va trametre l'altre dia els bons recorts de vostè, que li agraeixo moltíssim. Quantes vegades, d'ençà que soc a París, he volgut escriure-li i m'ha mancat el temps pera fer-ho amb calma! [sic] Fins ara mateix ho tinc de fer a correuita.

Li hauria volgut parlar de les transformacions que s'operen en l'esperit d'un en una terra com aquesta. El llevat que hi portem /2/ de la nostra es pasta aquí més depressa i es trempa en un forn més ardent, no sabent un, de primer antubi [sic], si li farà be o li farà mal a la fi.

De totes maneres, si s'adquireix, aquí un sentit més positiu de la vida, que ens disposa per lluites am braó i desitjar am força la victòria, no s'hi perd tampoc gens la facultat de veure l'hermosura imponderable de moltes coses, sino que aquella s'aixampla encara davant dels alli, fent que l'esperit en gosi dolçament, serenament, si ja no l'admira ni el deixen atemorit. El regne exterior s'harmonisa /3/ amb el regne interior, i la vida propria [sic] ix més preuada d'aqueixa harmonia.

Si al principi un s'esborrona davant dels perills d'aqueixa capital misteriosa, acaba l'individu per armar-s'hi d'un valor i d'una confiança que és lo que més l'enalteixen. Ja poden dir lo que vulguin els altres, quan un sab convertir-se en una forsa davant d'ells. El saber constitueix un grau de poder individual, puix amb l'intel·ligència s'obtenen els més grans progressos. Lo millor de París es que un no hi sent mai la vanitat de viure i s'hi respira un veritable perfum de civilització. Aquí es comença a saber, colectivament, lo que és aquesta. I si s'hi professa un culte a la vida, no és pas am paraules, sino vivint. L'existència es fa tant bonica i tant intensa com se pot. Ja comprendrà vostè que en una carta a gran velocitat no puc donar-li impressions completes i ben raonades d'aquí; pero li en dic quelcom i pot ser-me grat, quan menys, de la bona intenció.

Veig que vostè segueix les seves campanyes en el Brusi. He sabut recentment que quelcom de vostè ha causat rebombori i ja he escrit pera que m'ho facin coneixe [sic]. I d'obres literaries, que'ns prepara vostè? En quan a mi, no més faig que covar, ara com ara. Estic empleat a la casa editora Garnier frères, en la que desempenyo el càrrec de director literari de la secció espanyola. Com a prova petita de lo que al començament vaig fer-hi, li envio una traducció castellana den Dickens. Ja comprendrà vostè que no la vaig fer pera envanir-men. Am tot, per qüestions relacionades amb el pa de cada dia, /4/ em convindria que fes posar entre les *gacetillas* del Brusi dugues ratlles falagueres parlant del *meu treball* de traducció. Si es tractés d'una obra meva original, no li hauria demanat això, sino que ho hauria divent a la seva voluntat. Vostè ja es prou subtil pera advertir que no indico això pera satisfer una ximple vanitat literaria. Si disposa d'un

moment, li estimaré que'm digui si en Balmes ha tingut hereus per les seves obres. Anticipant-li les més expressives gracies per tot, quedo a les seves ordres i em repeteixo son affm. amic,

J. Perez Jorba.

s/c: 7, rue Bonaparte

[3]

[A Joan Maragall]:

Paris, 19 d'octubre de 1902

Estimat amic:

Dispensi'm que no hagi contestat abans la seva hermosa carta, que ha vessat en el meu esperit de balsem [sic] moral. Ella m'ha fet sentir lo bo que es comunicar am [sic] qui s'enlaira per damunt de les petiteses humanes, veient lo diví de la vida. Fins m'ha parescut que m'he acostat mes ane vostè, per qui sentia, en la meva adolescencia, una admiració inexplicable, que ara s'ha traduït en una comprensió mes clara, deixant-me'l apreciar millor. Vostè es l'escriptor mes interessant de la Catalunya d'avui, per la complicació de la seva ànima i per la seva inteligencia reflexiva. He llegit el seu article "La patria nova" i m'ha impressionat molt. Trobo, en ell, i vostè més després i més hardit que abans, desfent mes els vel·ls de les seves idees. Sembla que es posseeix més i que sab allà hon va, entre mig dels dubtes de la ruta. S'hi [lluïtarà?] una mica. Aleshores podré dedicar als ideals i atendre a la meva altura, que és l'aliment de l'esperit. M'han indicat també la col·laboració de l'*Humanité nouvelle* i, si me la concedeixen efectivament penso ocupar-me forsa de la literatura catalana. Es sempre son amic affm.,

J. Perez Jorba

17, rue Bonaparte.

1903

[4]

[A Àngel Guimerà]:

París, 26 de desembre de 1903

Molt distingit amic i mestre:

Li dono moltíssimes gràcies per la seva amable i per l'envio de les seves obres que seran precioses per mi i que ara tenint-les a mà, podré repassar a gratcient Tant tost hagi canviat de casa –i crec que serà dintre vuit dies– començaré a preparar l'article que em vaig permetre oferir-li a L'Humanité nouvelle, si no surt a La Revue d'Art Dramatique. El meu gust serà expressar clarament al públic francès tot el valor de la seva personalitat, com a dramaturg i com a poeta. He sentit molt que El Globo no hagi publicat una crònica que vaig enviar-li consagrada al passatge de vostè per París. Serà que no l'han rebuda? No m'han dit res sobre això que em contraria moltíssim, tant pel mode homenatge que va rebre vostè allí com per la informació que donava a Madrid. Altre jorn quedarà reparada l'omissió. Penso que seria convenient l'envio de les obres de vostè a en Ricard el qual vol també ocupar-se de vostè i crec que, més endavant, li traduirà alguna obra. Això no és cap desavantatge per a vostè tenint en compte que es tracta d'un bon literat d'aquí.

A la Biblioteca Nacional em sembla que agrairien la recepció de les seves obres tant les originals com les traduccions. En fi ja decidirà vostè lo més necessari.

Un cop hagi publicat el meu assaig sobre vostè, tindrè el gust d'enviar-li ho. Ja sap que és aquí i per tot un bon amic i un admirador més.

J. Pérez-Jorba

La nova adreça és Rue Richer 47

1904

[5]

[A Àngel Guimerà]:

[En paper de]:

Joan Pérez-Jorba

Correspondant de El Globo de Madrid et de Las Noticias de Barcelone

París, 24 gener de 1904

S. Don Àngel Guimerà
Petritxol, 4, principal
Barcelona

Molt distingit amic i Mestre:

Al seu dia vareig rebre la seva carta que les meves ocupacions m'han impedit contestar fins avui. Fa cosa de quatre o cinc dies que vaig anar a veure Mr. de Ricard. Aquest senyor em va dir que havia visitat ja en Ginistry el director de l'Odeon el qual està del tot disposat a representar una obra de vostè. En Ricard com s'havia convingut li va parlar de Mar i Cel exposant-li l'assumpte i l'època. En Ginistry amb tot i agradar-li l'obra moltíssim va declarar que no podia posar a escena a l'Odeon un drama d'època passada i de caràcter líric per contradir el programa que se ha traçat. Vols una obra de costums catalanes, i a tal efecte, li prega que indiqui quin li sembla millor per representar aquí. Jo havia parlat amb en Ricard de La festa del blat i ell va acollir la idea amb entusiasme. Li estimaré, doncs, les seves instruccions sobre aquest fet.

Conformant-me als desitjos de vostè vareig parlar de la traducció de l'Andrònica el qual no es va avenir a fer-la amb tot i que escriu els versos d'allò més bé, pels motius abans expressats. Jo no conec a la Sarah Bernhardt, però, em sembla que aquesta, si l'introdueix a vostè, [lo que no és difícil], acceptarà am molt gust l'Andrònica, que algú altre podria traduir. Entretant, en Ricard podria començar la traducció d'una obra pera L'Odeon; i, quan vostè vingui aquí, podria anar-hi a veure a la Sarah, per a preparar l'altre estreno. En Ricard em va pregar que l'excusi de no haver-li encara contestat la seva carta; lo qual ha sigut degut a la molta feina que té; però va quedar en escriure-li un d'aquests dies. Respecte a la remesa de les seves obres a la Biblioteca Nacional, pot fer una comunicació senzilla a "Mr. le directeur de la Bibliothèque Nationale, rue Richelieu," anunciant-li l'envio.

Abans del mes de mars no podré enviar-li l'assaig sobre vostè, amb gran sentiment meu; puix estic acabant una feina, que haig de tenir llesta abans del 15 de febrer, en qual dia tinc de sortir per Barcelona, des de on aniré a Madrid. El 1er de mars tornaré a ser a París i em molt de gust em posaré a treballar per vostè. Dies passats, vaig escriure un article en català pel periòdic del Centre Català, de Paris. Quan vagi a Barcelona, no deixaré de passar-lo a saludar, i podrem enraonar de tot lo que li

interessa. P.S. El felicito coralmment per l'estreno que se li ha de fer a Berlin de La festa del blat, lo que es un gran pas donat per la literatura catalana en la seva expansió.

Disposi del seu affm.

J. Pérez-Jorba

47, rue Richer

P.S. El felicito per l'estrena que se li ha de fer a Berlin de La festa del blat, lo que es un gran pas donat per la literatura catalana en la seva expansió.

[6]

[A Amadeu Vives]:

Mr. Amadeu Vives (compositor)
87, Alcalá
Madrid (Espagne)

París, 16 de maig de 1904

Estimat amic,

Avui, en plec certificat, us envio la peça d'en Malato, En tiempo de guerra, que he traduït jo. No sé si us anirà; però us prego que m'ho escriviu aviat. Els versos són sense rima, perquè he seguit fidelment l'original.

Vostre affm.

J. Pérez-Jorba

1905

[7]

[A Felip Cortiella]:

París, 7 de mars de 1905

Apreciat company,

El seu germà m'ha entregat un exemplar del *Rosmersholm*, qual envio li agraeixo, per tractar-se d'una traducció encertada i feta per vostè. Accedint a la petició que el seu germà m'he tramès, li envio un article per a «Avenir» en plec separat, preguntant

corregeixi amb compte les probes i m'enviï cinc exemplars del número que el publicui.
Li estreny affm. La mà, el seu company

J. Pérez-Jorba

1907

[8]

[A Joan Maragall] :

París, 29 de desembre de 1907

Li retribuixo de la manera mes cordial l'enhonabona, per vostè molt més merescuda, i li desitjo un novell any de prosperitat i de joies plaents al seu noble esperit. I, am [sic] l'admiració i l'estimació de sempre, quedo de vostè affm. amic,

J. Perez Jorba

10 Rue St. Augustin

1909

[9]

[A Joan Maragall]:

Paris, 3 de gener de 1909

En Joan Pérez Jorba saluda amicalment an en Joan Maragall i li presenta la seva felicitació d'any nou, en el que li desitja, lo mateix que en els successius, tota mena de satisfaccions i un bon estat de salut pera poder enriquir cada dia mes la literatura catalana. Iguals desitjos pera la seva família.

1910

[10]

[A Joan Maragall]:

París, 23 d'abril de 1910

A l'estimat amic Maragall,

Sembla que vosté no'n tingui prou en esser admirat com a poeta, sino que vol esser estimat com a home de cor. Per la meva banda, li diré que ho logra de la manera més prenedora. Vui parlar d'aqueixa carta tan amablement afectuosa que m'ha dirigit, després del meu article, que té'l gran defecte, em sembla a mi, de no dir lo que l'autor hauria més clarament volgut dir, pera no desmereixe tant del seu assaig, aqueix assaig revelador de l'ànima intensa i lluminosa d'un gran poeta. L'estimo molt, en efecte, aqueix poeta, amb una estimació qu'anhela produir-se d'una manera eficaç i ben digne d'ell, xo és, am tota serenitat, a plena llum. Molta n'hi ha, aqui a Paris, de llum; i perxo voldria que hi brillessin els conreudors purs, com vosté, de l'art sagrat de la poesia, empaitant a tants mercaders que venen a la conquesta d'aquest temple sense voltes, am les armes de la vanitat, i sols pera una concupiscent vanitat. Molt hi he pensat en això; sols, que jo em trobo en les xarxes atapaides de la necessitat, mestressa del temps; i, quan d'aquest ne disposi suficientment pera donar un xic d'ales al meu esperit, no faltaré d'aprofitar-men: pera una obra millor. Seria pera mi una joia veritable poder presentar-lo aqui, a vosté, d'una manera escaient a la seva dignitat, com a poeta. Ancio que'l pervindre'm permeti'l compliment d'aquest anhel. Jacques Julien no té encara ni germanet ni germaneta; per armar revolucions domestiques, amb les seves entremaliadures, no necessita la cooperació de ningú; la seva voluntat esta a l'altura de les seves invencions. No'ns dolen, pero. Salut, alegria i molts anys de vida li desitjo jo a vostè i a tots els seus, qual nombre mereix una ben sincera felicitació i quedo, cregui-ho, ben amicalment seu, bo i admirant-lo.

J. Perez Jorba

[11]

[A Jaume Massó i Torrents]:

[En paper de]: Le Figaro
26, Rue Drouot (Paris)

París, 12 de juliol de 1910

Estimat amic,

Ja fa una pila de dies que vaig rebre les probes del pròleg pel llibre d'en Guanyabéns.

Ha sigut tant, fins aquí, la meva feina, i he trobat, en dit pròleg, tantes coses a

corregir o afegir, que n'he aplaçat el treball fins al mes vinent. Aleshores estaré lliure de les meves ocupacions nocturnes al Figaro, en les que en Maseras tindrà la gentilesa de reemplaçar-me. I aleshores podré dedicar-me al pròleg.

Com aquest resultarà més extens, voldria demanar-vos un favor: i és de fer, del llibre de'n Guanyabéns, una edició consemblant a la de Fulles d'Herba, de Whitman. Què us en sembla? Si les modificacions us porten perjudici material, estic disposat a contribuir-hi en un cinquanta per cent.

Us dic tot això perquè no vull deixar publicar el meu pròleg amb les seves deficiències actuals. El vaig escriure a glops, d'esgarrapada i en mig de les preocupacions burocràtiques [il·legible] mortalment.

Quedo, doncs, a l'espera de la vostra decisió i sóc vostre, ben vostre,

J. Pérez-Jorba

[12]

[A Joan Maragall]:

París, desembre de 1910

Que l'any nou sia en vos, i hei [sic] sia amb l'harmonia que us fa cantâ amb el cor reblert de poesia.

J. Perez-Jorba.

1911

[13]

[A Joan Maragall] :

París, 4 d'abril de 1911

Estimat Amic i Mestre:

No sé de quina manera dir-li la joia que vaig tenir el dia que "Seqüències" varen arribar a les meves mans. Va ésser un dia de joia lluminosa. El meu cor ne sentí, i se sent encara, viva i fonda, una emoció de gratitud vers el noble poeta que's dignà oferir-me-la, sense meréixer-la, aquella alegria. L'en remercio mil vegades, amic Maragall. La meva modesta opinió la trobarà en un article que vaig enviar l'altre dia al *Poble Català*.

Llàstima que les forces me manquessin pera aixecar ma llança a l'altura de la seva poesia! Prengui'm la bona voluntat. L'abraça am [sic] tot afecte el seu amic i admirador

J. Pérez-Jorba

1913

[14]

[A Francesc Curet]:

Monsieur le Directeur d'El Teatre Català
5, Plaza del Pino
Barcelone - Espagne

París, 7 de desembre de 1913

J. Pérez-Jorba saluda molt atentament al senyor Director d'El Teatre Català i li dona grans mercès per la gentilesa que ha tingut d'ocupar-se tant benèvolament del llibre Poemes, de lo que li restarà sempre molt agrait.

J. Pérez-Jorba

1914

[15]

[A Joan Alcover]:

París, 8 de setembre de 1914

Distingit senyor i Mestre:

La seva amable carta de 14 de juliol va arribar a les mans meves amb molt retràs. L'absència de l'amic Maseras ne sigué la causa. Vinc doncs avui a remerciar-lo per la seva deferència i cortesia, de tot cor. Me diu vostè frases tant falagueres que em semblen ultrapassar la realitat. Em deixeu en un estat de somni i vessen, en mon esperit, com un balsam. Novament mercès.

En la vida volandera, la més gran aspiració seria ésser un digne escolà de la diva /2/ Poesia, per a mi. Envejable és el poeta, com vostè, qui aqueixa meravellosa tasca pot complir: transformen el món real en un món més bell; ésser-ne mestre així com és

vostè. Mestre en l'art poètic. Jo sé, i puc dir-ho, que llegeixo de tant en tant, en recollit silenci i amb el més alt gaudi i profon el seu *Cap al tard*. Hi prenc ales d'inquietud divina i tracto d'aprendre-hi el secret de beutat. Li'n sóc grat, ho pot ben creure, d'eixos moment de pura noblesa per a l'esperit.

Presentant-li novament el testimoni de la seva reconeixença, el saluda respectuosament, el seu admirador i deixeble.

J. Pérez-Jorba

[16]

[A Joan Alcover]:

Senyor Don Joan Alcover
Palma

París, 17 d'octubre de 1914

Estimat senyor i amic:

He sigut molt sensible a l'interès que em demostra en la seva amable lletra del 19 de setembre. Pocs dies després de rebre-la, vaig sortir per a Barcelona a cercar la meva dona i els nens. Els tenia allí d'ençà d'últims d'agost, quan hi va haver perill de que París fos atacat pels alemanys. El retorn dels meus respon a la desaparició d'aqueix perill. Tots els de casa estem bé i li agraeixo el compte que desitja prendre del nostre estat.

París, fins i tot sense /2/ el moviment de gentada i de vehicles d'abans, no ha perdut el seu caràcter joliu de ciutat fina. Sens dubte, una dolça malenconia és en l'ambient durant el jorn; i de nit, a les fosques, és llòbrec i solitari. Pensi en que tots els magatzems de particulars, o gaire bé tots, estan closos. Les carreteres i automòbils es poden comptar amb els dits. No hi ha atraccions de cap mena, ni gaires cafès oberts, ni vida mundana, ni exposicions d'art. Amb tot, París viu d'aqueixa vida dolça de que feia esment.

L'actual guerra gegantina ha produït un miracle, aquí. Mentre els alemanys, amb lleugeresa d'esperit que els encega i els porta a la impostura, proclamaven la decadència dels francesos, aquestos s'han aixecat tots a l'una per demostrar-los-hi precisament lo /3/ contrari: el reviscolament de la raça, per dir-ho així. Aqueix reviscolament s'ha produït mitjançant una explosió general de patriotisme, sense gens de patrioteria. És un

sentiment d'una alta noblesa que ha dominat totes les passions de partit i que ha obtingut una veritable unitat de consciència. El patriotisme! Quan aqueix amor per la nacionalitat semblava haver desaparegut sota les doctrines socials del segle XIX que tant influència exerciren en les ments contemporànies, sobre tot a França, vet aquí que ell purificat de necieses reneix. Argument, doncs, favorable a l'energia de l'ànima francesa i contrari a la seva decadència. No va dominar el poble d'aquí el traïdor cop rebut amb l'assassinat d'en Jaurès? Qui ha fet assassinar al gran orador francès, per moure a una revolució? /4/ La història ho dirà algun dia. Sia com sia, no es pot titllar de degenerat a un poble que així domina les contrarietats del moment. La guerra amb el patriotisme, ha desvetllat una altra virtut, aquí. L'heroisme i el menyspreu de la mort per una vida més lliure. El pànic dels primers dies de la mobilització fou vençut tot seguit davant de l'atac. Ara veiem als soldats francesos de tot estament social com lluiten amb una valentia sense aturador. Els comandants tenen d'aturar-los i tot quan s'avancen contra l'enemic. Són herois. D'aquest heroisme en participen les famílies, car, en efecte, reben les noves de la mort dels seus amb gran enteresa. No hi ha família que no tingui algun parent al foc, quan no ferit ja. Doncs, cal repetir que la degeneració dels francesos és una impostura dels engegats alemanys, si es té en compte aqueixa fortalesa d'esperit en els qui aquí lluiten i en els qui, amb el cor, segueixen /5/ la lluita.

Com a llatins em sembla que estem interessats en la victòria de França. Alemanya, fins aquí, i llevat d'algun excepció raríssima, no ha fet sinó portar tenebres en el pensament humà. El pensament alemany no ha creat res d'afirmatiu, a excepció d'en Goethe; qui, però, comença essent negatiu: Werther i aqueix pensament alemany s'ha caracteritzat sempre pel seu pessimisme, per l'absència seva d'objectivitat. En canvi, el llatí és un geni d'afirmació, d'ideal i de beutat. Pels qui hem seguit amb atenció els treballs de les cancelleries europees, no hi ha cap mena de dubte que l'actual guerra ha sigut preparada, de molt temps ençà, a Berlin, amb minuciosa cura de tots els seus detalls, com si es tractés d'una empresa comercial que oferís un gran profit.

Els alemanys diuen que han declarat aqueixa guerra per imposar llur cultura. Quina cultura? Ells sostenen que la llur, de cultura és d'una virtut superior a tota moralitat. Si això fos veritable, seria, com a pensament, molt bonic. Altra és la realitat. En efecte, els alemanys han fet un mal ús de llur civilització; el fi de tota civilització consisteix en dominar els barbres instints de l'home primitiu; però ells, els alemanys, han posat tot el patrimoni de llur cultura al servei dels baixos instint, de la força. Doncs, llur cultura és una cultura de barbres, una anti-cultura. Es volen servir d'ella per

a llençar-se a guerres de conquesta de territoris /7/ rics. Amb tot i lo que han guanyat baix el punt de vista financer durant quaranta anys amb llur industria d'articles de camelote i amb llur comerç de traficants, els alemanys, com a pervinguts que són, han gastat mes de lo que posseeixen i es troben a punt de quebrar. Fonament de l'actual guerra, com el de la cultura, pels esperits d'alta cultura, no pot tenir-ne, de fonament: la cultura alemanya és, a més, una cultura de camelote, amb l'enganyifa del transcendentalisme buit. Com totes les manufactures d'articles de camelote, ningú es tant amant com els alemanys de la publicitat; d'aquí ve la propaganda que fan, en la premsa dels països neutres, per justificar llur mala causa: camelote també. /8/ Per acabar aquestes divagacions, li diré que la manca de vera solidesa de llurs exèrcits està en lo següent: en llurs atrocitats. Si els exèrcits alemanys fossin tan permanentment formidables com pretenen ser; recorrerien a medis assassins com afusellaments de vell, dones i criatures, com a incendis de catedrals, com a destrucció de vilatges, crims que deshonressin al mes petit exèrcit d'un país civilitzat? Això demostra la covardia que hi ha en el fons de l'ànima d'aqueixos cruels soldats. El militar fort no descendeix mai al vil assassinat, si té cura del seu honor.

Les notícies de la guerra, amb tot i la caiguda d'Anvers, sembla que segueixen essent favorables als aliats. La batalla dels quatre rius —Sione, Somme, Oise, el Lys— s'estén fins al mar /9/ del Nord, per Bèlgica. Sembla que allí tindrà la seva solució. Els alemanys fan inoïts esforços, no per rompre les línies franceses, però, per embolcallar llur ala esquerra, sense succés: no se'ls pot traure aqueix intent del cap. Els francesos, amb una tenacitat inquebrantable, amb veritables muralles d'aram, se'ls oposen; i la tàctica d'en Joffre assoleix gaire bé la figura d'unes estenalles amenaçadores per als barbres. El gegantí combat durarà encara fins no sé sap quan.

La guerra moderna es presenta en fases inconegudes fins aquí. Tots els manuals militars s'hauran de refer o de desfer. Jo —excusi la meva simplicitat— els cremaria tots, si així les guerres se poguessin evitar: hom, però, és esperit de destrucció i de construcció en permanència.

Novament li demano excuses, és per la llargària i desgavell d'aquesta carta; i li estrenyo la mà cordialment,

J. Pérez Jorba

1915

[17]

[A Josep Tharrats]:

París, 16 de febrer de 1915

Distingit senyor,

Li soc molt grat per la deferència que ha tingut d'enviar-me un exemplar dedicat del seu llibre «Orles», on tant poèticament ha sapigut abillar vostè la prosa catalana, talment que ha em plau felicitar-lo pel seu enginy literari. /2/ Li agraeixo també l'envio dels quatre números de *Cultura*. És la revista més interessant, avui, de la nostra terra. La llegeixo amb interès vivíssim i noto, en ella, gran emoció, la simpatia que manifesta per aquesta bella i nostrada França.

Per complaure'l, de que no sia com caldria, li envio alguns versos per a la seva revista. Prengui la bona voluntat i cregui'm de vostè aff. i S.S.

J. Pérez-Jorba

[18]

[A Josep Massó i Ventós]:

Paris, 27 de juliol de 1915

Estimat amic Massó Ventós,

Us remercio de tot cor per l'amable deferencia que ha tingut d'enviar-me un exemplar dedicat la seva conferencia sobre "Mireia i la lírica catalana".

L'he llegida amb molt de plaer. Bona i oportuna ha sigut l'idea de tractar un tema tant importantíssim. Ho ha fet vostè amb una claretat que obra una via de llum per a la nostra historia literaria. Les grans figures són les que més calen a una literatura per donar-li tot alhora sentit de normalitat. Això es lo que s'hauria d'ensenyar-li al jovent que s'esgarria en el seu amor per la perfumeria literaria.

Un aplaudiment rebi per la seva prosa clara i fluida, en la que revela un veritable

mestratge artístic.

Seu affm.

J. Pérez-Jorba

[19]

[A Joan Arús]:

Monsieur
Joan Arús i Colomer
Cámara de Comercio
Sabadell (Provence Barcelone)
Spagne

París, 1 de novembre de 1915

Estimat senyor,

Sia molt remerciat per l'amable envio de l'exemplar dels de Sonets. Hi sóc molt sensible. El seu formós llibre m'ha suggerit algunes divagacions. Les envio per aquest correu a "Renaixement" de Barcelona. Prengui en la bona voluntat i de vostè affm. admirador.

J. Pérez-Jorba.

1917

[20]

[A Josep Maria López-Picó]:

París, 8 de novembre de 1917

Distingit senyor,

L'amic i excel·lent poeta Joaquim Folguera m'escriu per demanar-me, en nom de vostè, les traduccions que tingui de poesies d'en Max Jacob. Li contesto per aquest mateix correu que no he fet cap traducció d'aqueixes fins ara, car el temps em falta malauradament per aqueixos agradables entreteniments literaris. En canvi, puc enviar-li el retall del meu article sobre en Max Jacob, en el qual, ja ho veurà vostè, més que una exposició crítica de les seves obres, faig una glosa de les seves teories estètiques.

Trobareu dit retall dins la present. Si alguna altra informació puc facilitar-li, tindrè molt de gust en què m'ho digui per complaure'l.

A en Folguera li escric a l'adreça següents: Corts Catalanes, 663, 1è. 1a.

Que el seny el guardi d'errar i de fallir, li desitja amb pau, salut i tranquil·litat el seu affm.

J. Pérez-Jorba

[21]

[A Joaquim Folguera]:

París, 8 de novembre de 1917

Senyor i amable amic,

No tinc feta, no, cap traducció de poesies d'En Max Jacob. En aquest sentit no més possible malauradament complaure, amic. En canvi, li envio el retall de l'article que vaig consagrar a l'autor de Saint Matorel en "El Poble Català". Sobre alguna altra informació que necessiteu, estic a la seva disposició per si depèn de mi, procurar-la-hi.

Serà amb molt de gust, en tot cas. Mani en tot allò que pugui servir-li, el seu,

Joan Pérez-Jorba

[22]

[A Joan Arús]:

Paris, 27 de desembre de 1917

Amic Arús,

Per dissort he tingut de suspendre momentàniament la meva col·laboració, car la malaltia m'obligà a fer llit pocs dies abans de les festes. Se tracta d'una congestió pulmonar i avui he pogut llevar-me una mica. Però la voluntat no es encara la bella mestressa que abans en tenia.

Tinc de veure an en Rivière tantost el meu restabliment estiga consolidat i confio en que acceptarà gustosament que li dongui alguna traducció d'alguns versos vostres. Jo me proposo desvetllar aquí una campanya a favor de les nostres lletres, com, més o menys

directament, la faig a Catalunya a favor de les lletres franceses, quan puc. Els meus projectes són més extensos que els meus medis. Tinc la meva activitat esmerçada en tasques diferents de la literatura durant tot el sant dia. Figureu-vos, a més, si m'és donat escriure amb curiosa lentitud en la seu del silenci, en tota pau, gaudint voluptuosament en la tasca creadora com els qui no tenen altra cosa que fer.

Entre els projectes que tinc figura el d'escriure una sèrie d'articles sobre la joventut catalana d'ara i publicar-los aquí.

Sé que ha sortit en el "Diari de Sabadell" el meu article sobre en Yuan Chi Kai i desitjaria rebre'n un parell d'exemplars.

La meva pròxima us durà un article curtet al qual espero seguiran d'altres, sobre els esdeveniments d'aquí.

Excuseu-me per la meva lletra i creieu-me vostre affm,.

J.Pérez-Jorba

Que l'any 1918 us sia propici en tot

1918

[23]

[A Joan Arús]:

París, 17 de gener de 1918

Drames polítics, entretant: Caillaux, ja ho deu sapiguer, a la presó. Jo, en el llit, em sembla que em trobo en el palco de la Grand Opera, el jorn de l'estrena del Tristany, davant tot això que succeeix, llegint els diaris

No sigui, prec-lo, amoïnat per la impaciència. Compto fer, si ma voluntat enllaça amb l'altra enutjada voluntat, un estudi sobre l'obra poètica de vostè en "Soi-même". No tot seguit, [il·legible]. No he tingut el plaer de rebre els números del meu primer article en el *Diari*. Demani, prec-lo, a l'administrador que esmeni la desorganització postal, amb algú serio.

Gràcies per endavant li sien donades i una, ben estreta, encaixada.

J. Pérez-Jorba

[A Joan Arús]:

París, 15 de febrer de 1918

Amic Arús:

Gràcies per la vostra amable postal del 9.

Tan aviat com surti a *Soi-même* la traducció de la vostra poesia, us enviaré un exemplar d'aquella revista. Estigueu tranquil.

Amb molt de gust us faré un article sobre *El cant dispers*. Jo voldria que sortís a Barcelona. Però, amb la cessació d'El Poble, no sé on podré publicar-lo. De totes maneres miraré si "Messidor" voldrà insertar-lo; però ja tenen de mi un gavadal de material, coses que quedaren empantanades al *Poble*, la desaparició del qual no he sapigut sinó un mes després, i, no sense contrarietats.

Llàstima que el "Diari de Sabadell" siga tan reduït d'espai. Us envio unes quartilles de mitja actualitat. Prengueu la bona voluntat.

Moltes gràcies per la vostra intervenció prop d'En Comas. Voleu dir-li que em faci preus, no sols per 500 ex., sinó per 250. Dels Poemes en vaig tirar 500 i quasi no me'n queden; però per la impressió del nou llibre ara a Barcelona me'n demanen un ull de la cara. Ademés, jo tinc en contra meu una pèrdua de canvi de 40%.

Desitjaria rebre el pressupost d'En Comas el més aviat possible. Per al vostre govern, us diré que he demanat preus a altres establiments d'altres punts de Catalunya, per escollir el més favorable als meus interessos.

Gràcies per tot i cordialités.

J. Pérez-Jorba

P.S. ¿No podríeu vós, a Sabadell, fundar i dirigir una revista literària? De salut vaig aixins-aixins. He començat a treballar al despatx però no vaig encara ben fort. Gràcies per l'interès que em presteu.

[25]

[A Ferran Canyameres]:

París, 16 de febrer de 1918

Amic Canyameres:

Li confirmo la meva d'ahir. Miraré de fer-li un article, en francès, sobre els llibres d'En Rivière i d'en López-Picó.

Si pot venir demà, diumenge, a partir de les cinc de la tarda, li expressaré algunes idees interessants sobre *Plaçons*. Faci el possible, convé, crec parlar de nou.

L'espero avui o demà. Ara no tinc temps.

J. Pérez-Jorba

[26]

[A Joan Arús]:

Paris, 18 de febrer 1918

Car amic,

Grans mercès per la vostra carta i la d'En Comas. El preu, el trobo car ¿Voleu fer-me el favor de demanar-li de reduir el preu per un tiratge de només 250 volums? Hauria de tenir en compte, si ens basem en el meu llibre Poemes, que la nova obra abarcarà unes 250 planes.

En el n° corrent de "Soi-même" no ha sortit encara la vostra poesia.

Una nova, un secret. Probablement a primers de març llençarem, un amic i jo, una revista franco-catalana de literatura i d'art aquí. No en dieu encara res. Un cop surti, espero que no em refusareu algun treball, de tant en tant.

Vostre affm.

J. Pérez-Jorba

[De Georges Billotte a JPJ: carta oberta publicada a la secció “Arte y Letras”, *La Publicidad*, Barcelona 9-VII-1918]:

Davantall: Nuestro colaborador J. Pérez-Jorba acaba de recibir de M. Georges Billotte, el eminente traductor de *Les garces* de Iglesias, una carta sobre el libro *Sang i rovell d'ou*, que acaba de publicar. de ella, por cuanto resume una opinión de pro, creemos interesante para nuestros lectores traducir los siguientes párrafos:

Estimado señor:

Es usted mil veces amable por hacer tenido la delicada atención de ofrecerme su nuevo libro: *Sang i rovell d'ou*. No sé cómo decirle cuán sensible soy ala fidelidad con que usted se acuerda de mí.

He leído sus hermosos versos con recogimiento y con una gran emoción, bien que, por ignorancia, no haya podido apreciar todos sus méritos. Es, pues desde el fondo del corazón que, como amigo y como francés, le digo: Gracias.

Ya sabía cuales eran los sentimientos de estima y de afecto sinceros que usted abriga por mi querido país. Y en su gran corazón de poeta, usted ha encontrado acentos vibrantes para celebrar "la dulce Francia" ante sus hermanos, los catalanes. Usted ha cantado magníficamente nuestros héroes oscuros y anónimos, nuestro admirables fusileros marinos (cuya partida presencié, en Lorient, en agosto 1914) y nuestro ilustre compatriota conocía al mariscal Joffre. Así ha trabajado usted una vez más en pro de la unión de Cataluña y de Francia: usted ha hecho una bella obra al par que una obra buena.

Me admira que sus grandes cualidades de poeta inspirado permanezcan intactas, bajo la avalancha de números que le agobien durante todo el día.

Me ha seducido singularmente la variedad de ritmo de sus poemas. Así, si el comienzo del volumen ha evocado para mí el recuerdo de los versos del Dante, la composición “En la batalla” me ha parecido por la forma hermana de las más bellas “Orientales”. Y el poema final “Rossegons de pa”, con enumeraciones y consonancias que hubiesen regocijado a Rabelais, me ha interesado prodigiosamente por su novedad y por su originalidad. Usted ha ido más allá que nuestros más audaces “verlibristes”, me parece.

Su libro da satisfacción al espíritu y al corazón: lo conservaré con tanto mayor cuidado

que le tengo un especial cariño. [...]

Georges Billotte

[28]

[A Joan Arús]:

París, 8 d'agost de 1918

Amic Arús,

Per la vostra del 2 veig que no esteu enterat de que el nº de “Soi-même” corresponent al 15 de maig publica la meva traducció de la vostra poesia. Jo no en tinc cap nº, però, el trobareu segurament a les Galeries Laietanes.

Us agraeixo moltíssim l'ofertament que em feu per a L'Instant i que me dono pressa en acceptar. Envieu-me poemes i amb molt de gust els publicaré. La revista en serà honorada.

Jo molt vaig sentir també que no haguem pogut fer coneixença personal a Barcelona. Serà per al pròxim viatge.

Cordialment vostre,

J. Pérez-Jorba

2, Rue Boucicaut

[Al marge lateral esquerra:]

El 2º nº de L'Instant ja ha sortit i el rebreu d'aquí uns vuit dies.

[29]

[A Joaquim Folguera]:

París, 27 d'octubre de 1918

Amic Folguera:

Gracies per haver tingut l'atenció de fer seguir la meva carta a en Folch. Puc demanar-vos que apoieu o feu apoiar la meva sol·licitud? Me convé trobar un concurs financer el més aviat possible. L'insuficient material per a la revista destarota tots els meus plans i entrebanca la meva activitat. Quan penseu poder publicar el llibre Els poetes francesos d'avantguarda?

Vostre affm.

J. Pérez-Jorba

1919

[30]

[A Josep M. Millàs-Raurell]:

Paris, 20 de maig de 1919

Estimat amic,

Us confirmo la meva anterior de l'altre dia amb original per a L'Instant i us incloc la promesa llista de persones i periòdics a qui enviava gratis la revista.

Com veurem per l'adjunt retall, ja s'ha anunciat aquí que *L'Instant* sortirà a Barcelona del 1er. de juny. Compto poder enviar-vos, d'aquí uns quants dies, originals per a la secció bibliogràfica, entretant i sense espera, dits originals confio tirin endavant el proper n^o, prec-vos.

Ara desitjo rebre notícies vostres sobre l'organització definitiva i la propaganda que es farà.

Quan hagi rebut el primer número veuré de posar-me en contacte amb els de cal Hachette per a la venda aquí.

Amb tot el meu afecte,

J. Pérez-Jorba

[31]

[A Josep M. Millàs-Raurell]:

París, 27 de maig de 1919

Distingit amic:

Per veure si podia complaure-lo en els seus desitjos, havia diferit fins avui la meva resposta a la seva carta, sense data. No es cosa fàcil de trobar un jove poeta que vulga bonament encarregar-se de les nòtul·les. No solen haver-n'hi que, per això, tinguin l'esperit de continuïtat. Per a "L'Instant" es precis comptar amb una col·laboració permanent, si es vol fer prosperar una secció així. Sense l'esquer d'una retribució, no veig gaire possible que un jove de vàlua vulgui fer un treball que implica, en el fons, el

metier de cronista. Res se te aquí, entre el jovent literari, en més menyspreu que el periodisme. Tractant-se d'una publicació com la nostra que no pot, de moment, tenir èxit financer, no cal parlar de remuneració. Per experiència sé que es difícil, sinó impossible, trobar col·laboradors per sostenir els cos de la revista: llibres, exposicions, teatres, revistes. La personalitat d'una publicació nia en aquestes seccions, en les que es resum el seu esperit. I jo tenia de fer-m'ho tot a "L'Instant", jo, damunt enutjoses, nombroses i absorbents ocupacions.

No m'he, però, detingut davant de les dificultats de realització i he aconseguit comptar amb el poeta A. Schneeberger, per a la segona època de "L'Instant", si bé sols s'encarregarà, de fer i *gratis et amore*, de la secció de belles arts. Prepara notes sobre les últimes exposicions i me les entregarà aviat, m'ha promès.

Si jo hagués previst el canvi que està sofrint "L'Instant", en la resurrecció del qual ara tota fe he perdut hauria seguit acopiant originals i tingut a punt una llarga i substancial bibliografia. També hauria estès la part de col·laboració francesa. Però això s'anirà arreglant de xic en xic i els números successius se'n beneficiaran. Hi confio.

Per la meva banda els faré un article sobre el llibre *Matoum et Téviabar* de Birot i un estudi sobre en Jou, el xilògraf.

Respecte a la qüestió de la venda de la revista aquí, cap llibreter vol encarregar-se de la feina de repartiment. Segueixo les gestions. Però, per al cas, mes que probable, de que res se solucioni, abans de que surtin els primers dos números, digui, prec-lo, a D'Ors i Horta que m'enviïn directament uns cinquanta números per a la venda, com a [il·legible]; dels que seré enterament responsable de l'administració.

Si creuen convenient fer propaganda entre els elements francesos, tinguin en compte que caldrà enviar la revista directament des de Barcelona, sota faixa contenint el nom de la revista i la seva adreça en impresos. Això per evitar que la censura la detingui. Igual recomanació els faig per al paquet que m'envieu per a la venda i per als encara més, destinats als meus subscriptors.

A les revistes que farà canvi amb L'Instant afeixi la següent que és molt important, entre l'element jove:

La rose rouge

9, Rue Volney – París

És quinzenal.

No he rebut el seu llibre Primers [poemes] i ho sento, després d'haver-me'l anunciat tantes vegades. Me permeto recomanar-li l'envio sota faixa impresa amb nom de llibreter i com a impresos certificats.

Compto que altres punts tindrem ocasió de tractar i celebraré rebí aviat notícies seves.

Amicalment seu,

J. Pérez-Jorba

P.S. Miraré d'aquí a diumenge poder enviar-li més originals sobre revista de revistes; però tinc por que no arribi a temps per al primer número. Envio copia d'aquesta carta a l'Ors per al seu govern.

[32]

[A J.V. Foix]:

Monsieur
J.V. Foix
Redacció de La Revista
Calle de Cortes, 613, bajos
Barcelona

París, 4 de juliol de 1919

Amic Foix,

L'Albert-Birot me diu que l'últim nº de SIC, el que dur la vostra nota sobre Apollinaire està esgotat. Mirarà de troba algun nº per enviar-se'l.

No he rebut l'Almanac de la Revista. Si me l'envieu [il·legible sota faixa amb el nom d'un impressor o llibreter. Altrament se farà fonedís pel camí. *Joan Pérez-Jorba*

[33]

[A Josep M. Millàs i Raurell]:

París, 7 de juliol de 1919

Benvolgut amic i col·lega:

Celebro que puguem reprendre la conversa sobre L'Instant.

Perspectives – L'Instant, en efecte, pot esdevenir un bon instrument de cultura tot servint de pilot per a l'art catalana a l'estranger. Cal posar-hi tota mena d'esforços. Si arriba a fer-se una revista de la importància del Mercure, quina glòria per Barcelona. Jo crec més cada dia que Barcelona està destinada a ésser un dels centres intel·lectuals del món. Quin ideal logrem si logrem que Europa, hi tingui posats els ulls, quan la tasca ho mereixi.

Redacció – Estic d'acord amb la vostra idea de centralitzar aquí tot el referent a col·laboració estrangera. Això no vol dir que la redacció de Barcelona s'hagi d'abstenir de parlar-ne i suggerir tot plan que li sembli de bona realització per a la revista, i recíprocament. Havent ara establert amb vos el lligam definitiu, m'ocupo de formar un grup de literats aquí per copsar el més essencial de la vida artística i literària de París. La qüestió de la remuneració, enc que modesta, hi curta obrirà molt, es segur.

Il·lustracions – L'adreça den Togores, la sabeu? La part de la il·lustració representa, per als artistes i per al públic un esquer. Mirarem d'obtenir reproduccions de les més notables pintures i escultures que s'exposin. Aplaudeixo la idea de les semblances de personalitats del millor d'aquí.

Secció filosòfica – Proposo una secció per a tractar obres de filosofia i de sociologia. L'Accepteu? (al que el pensament tingui lloc d'honor, en L'Instant).

Extraordinaris – Bona és la idea de consagrar-ne un número a l'any de la Mancomunitat, i jo miraré de fer alguna cosa, com proposeu. D'extraordinaris se poden fer molt números; els temes no manquen.

Subscripcions – Per a gestionar subscripcions aquí, caldria que el senyor Horta imprimís una cartela ponderant la revista incloent-hi una butlletí de subscripció. Caldria que això es fes depressa ¿no us sembla? Per això serà també convenient que m'enviéssiu, del primer número, per ala propaganda, una bona provisió.

Col·laboradors – Seria un excel·lent cosa obtenir algun articles den Barres, den Maurràs i jo miraré, malgrat les dificultats que hi ha, de logar-ho. Però tinguem en compte que aquests literats cobren de 500 en amunt, per article; o no cobren res.

Correspondències estrangeres – Si L'Instant pot aconseguir publicar cròniques d'art i lletres sobre els principals països amb extensió això farà remarcar d'allò més. Miraré si puc trobar corresponsals d'aquest gènere a Londres, a Roma i a Nova York, per començar.

Tanco per avui, pregant-vos que em feu arribar sense tardança el primer número de L'Instant.

Veig que no em contesta sobre diversos punts d'administració consultats a l'Ors.

Ben vostre,

J. Pérez-Jorba

[al marge esquerra]:

Vol dir a l'Ors i Horta que en facin fer 500 volants amb algun rebuig de paper posant L'Instant. Redaction à Paris. Directeur J. Pérez-Jorba. 2 Rue Boucicaut

Jo li pagaré el que valguin i li diré la forma d'envio.

[34]

[A Josep M. Junoy]:

Bois-le-Roi, 28 de setembre de 1919

Amic amicíssim,

Retribueixo com cal la vostra amable salutació de Bourg-Madame tot i donant-vos gràcies per les immerescudes felicitacions. Avui envio a La Publicitat una carta desclosa dirigida a vos comentant, a la meva manera la vostra formidable conferència sobre *Clar i català*. Dita carta va escrita en català. Ja em direu que us semblen els meus punts d'ovir, si us plau.

Ben vostre,

J. Pérez-Jorba

[35]

[A Josep M. Millàs-Raurell]:

París, 6 d'octubre de 1919

Novament he vist an En Togoires i desitjo saber si el volen com a col·laborador, però, retribuït. En cas afirmatiu faci-m conèixer l'import de la retribució i la manera de fer-la efectiva. Crec que aquestes qüestions no es deuen deixar empantanegades tant si els he de donar un sí com un no.

Tingui present que la vida es esparveradament curta per a l'individu.

Seu,

J. Pérez-Jorba

[A Joan Estelrich]:

[En paper de]: La Catalogne Nouvelle. Revue mensuelle

Estimat amic Estelrich,

París (XV^e), 9 d'octubre de 1919

Contesto la vostra carta del 29 d'octubre.

LLIBRES – Fa cosa de tres dies que us vaig enviar sis document relatius a la qüestió egípcia presentats a la conferència de la pau. Us carrego en compte: Frs. 0'50 pel franqueig i certificat. Demà us enviaré, junta amb la col·lecció de L'Instant, el follet d'en Séailles sobre “Le Principe de Nationalité et ses Applications”, pel qual també us carrego: Frs. 0'50. M'estic ocupant dels cinc altres llibres de la llista del 16 d'octubre.

ARMARI - El senyor Ventosa m'ha escrit que us ha donat l'autorització per que'm sia enviat i espero les vostres notícies al respecte.

LES NOSTRES RELACIONS - Ja sabeu que estic a la vostra disposició per representar les vostres oficines aquí i que podeu comptar amb mi per tot allò que pugui fer en vostre obsequi, això és, tant per les informacions i gestions de confiança com per l'envio de correspondència a Amèrica. Si la tasca prenia molta extensió, ja reconsideraríeu l'assumpte.

ADRESSES I REFERÈNCIES – M'ocupo de procurar-vos les que em demaneu i us les enviaré aixins que les tingui. A propòsit d'això us prego que veieu “Le Figaro” d'avui, plana 3, primera columna, al final del sisè paràgraf per prendre nota d'aqueixa manifestació.

I, lligueu caps amb el que es diu en la plana 336 de l'últim número de la revista de López-Picó, segona columna, línies 16 i 17.

ARXIU – Jo encara no he començat una vera tasca expansionista. M’he limitat a notul·les literàries. L’Europe Nouvelle no va creure convenient donar l’admirable discurs d’en Puig i Cadafalch, que li vaig fer conèixer a temps.

Aviat seré més extens. Ben vostre,

J. Pérez-Jorba

A propòsit de l’expansió, cal dir a en Millàs que no difereixi la publicació dels manuscrits francesos que li envio per a L’Instant, per l’importància que ella té al nostre fi.

[37]

[A Joan Estelrich]:

[En paper de]: La Catalogne Nouvelle. Revue mensuelle

París (XV^e), 19 d’Octubre de 1919

Estimat amic Estelrich:

Li confirmo la meua carta del 23 de setembre en la que li pregava l’envio d’informació sobre el sindicalisme català i el llibre d’en Graells sobre Banca Catalana, tot per a la Biblioteca de la projectada revista. Li estimaré que em doni una resposta tant aviat com li sia possible escriure’m.

Llibres per a l’oficina de París: ja sap la qualitat de llibres que vaig endur-me’n per a la Biblioteca de l’esmentada oficina. Com la instal·lació d’aquesta ha quedat diferida sine die, me convindria adreçar aquests llibres en forma que no es deteriorin, però, no tinc mobles suficients, puix les meves llibreries estan totes plenes de paperam. /2/ No hi ha altra solució que la següent: que m’enviïn la llibreria que vaig comprar d’ocasió per a la l’oficina i que guarda la Lliga Regionalista, en espera de que jo la traslladi a l’oficina quan aquesta s’instal·li. Si aquesta no s’instal·la mai, jo estic disposat a pagar l’import de la dita llibreria, pel meu compte. Per això cal l’autorització del senyor Ventosa, naturalment, i, per això, avui escric al nostre simpàtic prohò.

Per a l'envio no més té de donar l'instància feta per mi al meu cunyat senyor Baquer, carrer del Vidre, núm. 1, 3è pis, 1a, el qual curarà de l'envio. Faci'm el favor, prec-lo, de donar-me una contestació immediata.

Associació d'Atracció de Forasters – A *La Veu* del 16 llegeixo que aquesta associació ha confiat la seva representació, a París, en caràcter de sucursal, a la persona designada en el volant adjunt. No s'hauria pogut fer una consumació seriosa amb la projectada revista? Digui'm, /3/ prec-lo, el seu parer.

El saluda atentament, el seu affm.

J. Pérez-Jorba

[38]

[A Josep M. Millàs-Raurell]:

Paris (XV), 27 d'octubre de 1919

Estimat Millàs-Raurell,

Us confirmo la meua postal d'ahir que queda contestada per la vostra carta del 23, rebuda avui. Per L'Instant celebrot que acceptin la publicació del fulletó d'en Birot. Crec que aquest desitjaria que es fes a part, com tiratge de la seva obra. Li demano quines són les seves condicions i us faré conèixer la seva resposta.

A propòsit d'En Birot, uns amics seus volen que es publiquin en francès els meus articles sobre la seva obra. Jo penso que, encara que els faci imprimir aquí, podrien dur la capçalera de Biblioteca de L'Instant. Suposo que no hi veureu cap inconvenient.

Pagaments originals – Podeu fer /2/ entrega al Banco Español del Río de la Plata, de Barcelona, per al meu crèdit a la seva sucursal de París, dels 62,60 francs, sense indicar, naturalment el motiu; però caldrà que em detalleu bé els articles a retribuir en carta dirigida particularment a mi.

Jo de fondos no en tinc gaires de la venda aquí, la qual es magre, perquè en la revista no hi ha gaire original en francès. Es convenient que aquest siga més abundant.

L'article den Salmon quant surt?

Col·laboració – Si rebo fondos serà més fàcil vèncer l'apatia natural entre literats i jo estaré més animat en persuadir-los. Ja comprendreu que no es feina agradable prometre

una cosa sense estar segur de complir-la. D'en S. me n'hagi de desdir, car no +++ el que fes. Però ja us en trobaré.

Lo den Junoy està bé però crec que, per no caure en la incoherència perjudicial a l'execució /3/ de tot programa seria convenient i correcte dir als seus amics d'aquí que enviessin l'original a la rue Boucicaut, lo qual tindria doble importància: posar-me en relació amb ells i poder jo pagar llurs articles després de publicats. Reflexioneu-hi, precvos.

Togores – li trameto la vostra oferta.

Queralt – Molt plaer també en rebre la seva visita i el vostre present.

Original pendent – En Prampolini, de Roma, se dol perquè no surten les notes que d'ell us vaig enviar sobre la Casa d'Arte, sobre Matoum i els versos de l'Orazi.

Crec també que seria convenient, per a la bona, que m'informéssiu, amb la major exactitud possible, de la data de publicació de l'original que envio, per poder contestar a les preguntes dels autors.

/4/Una correspondència seguida, encara que no sigui immediata, és convenient per canviar impressions.

Jo segueixo creient en la necessita de tenir seccions ben nodrides a L'Instant, llibres, art, nòtules, revistes, etc.

Cervantes – Conec solament en Guillermo de Torre, que ha fet, per a Grecia, de Sevilla, unes traduccions assats ben fetes den Tzara. Aquest de Torre me va pregar que els demanés la publicació de l'original seu en *L'Instant*, però no veig que entri en el nostre programa, la inserció de versos en castellà. I ¿quins versos?

La meva dona retribueix agraïda la vostra salutació.

Ben vostre,

J. Pérez-Jorba

Aviat us faré el promès article sobre els vostres poemes. *Pérez-Jorba*

[39]

[A Joan Estelrich]:

París (XV^e), 30 octubre de 1919

Estimat amic Estelrich,

Us confirmo la meva última postal. Avui us envio:

1º Col·lecció de l'Europe Nouvelle en la que manquen els números 33,42 de 1918 i 3-5-6 de 1919, agotats.

2º “Les pays méditerranéés” des la guerre, per L. Bertrand.

3º “La voix de l’Egypte”, per V. Marguerite.

Envio la factura al Sr. Pagès carregant-li:

Fr. 97,50 pel nº 1

Fr. 4,50 pel nº 2

Fr. 1,50 pel nº 3

Fr. 1.70 gastos del paquet postal, el qual va dirigit als senyors Aguilar i Piera, de Cèrbere, els qui us el fareu segueix acusant-me recepció, prec-vos.

Total frs. 105,20

M’ocupo dels altres llibres. Estic esperant la vostra contestació sobre la llibreria, que m’es absolutament indispensable. Contesteu-me, us demano també, sobre els altres punts.

Ben vostre,

J.Pérez-Jorba

[40]

[A Joan Estelrich]:

París, 31 d’octubre de 1919

Estimat amic Estelrich:

Us confirmo la meva carta d’ahir i us informo que, per aquest correu en paquet d’impressos certificat us envio:

– Un ex. de “Le davant le Congrès de la Paix»

– Un ex. de - 1919

Carrego a l’Editorial Catalana: frs. 0’80, gastos d’envio. Els llibres m’han sigut regalats, gracies a un amic.

Segueixo esperant contestació als diversos punts pendents.

Ben vostre,

J. Pérez-Jorba

[A Millàs-Raurell]:

París, 1 de novembre de 1919

Amic Millàs-Raurell :

En Pierre Albert-Birot m'escriu:

«Je ne comprends pas très bien ce que vous me demandez au sujet de la publication de ma pièce. Je crois me rappeler à peu près les termes de ma lettre qu'étaient: je donne la priorité de cette pièce a *L'Instant*, à condition qu'il garde la composition et en fasse l'édition en brochure, com j'ai fait moi-même pour *Matoum et Tevibar*. Les nombres d'exemplaires m'est indifférent. L'éditeur fera le tirage qui lui semblera convenir le mieux. Je demande seulement pour moi 50 exemplaires pour le service et 3 exemplaires sur Chine. C'est tout».

Me sembla que aquestes condicions són extraordinàriament ventajoses per a *L'Instant*, tenint en compte que es publica una obra inèdita d'un autor francès de gran nomenada entre el jovent. No crec que la qüestió del tiratge a part hagi d'aturar-vos. Al contrari. Hi veig l'ocasió de fer sortir llibres impresos en francès a Barcelona, cosa que ha de donar més llustre a Barcelona. Hi ha també negoci a fer. El llibre es pot vendre a París per compte de *L'Instant*. L'assumpte és d'importància aital que em permeto escriure al Sr. Horta al respecte. Espero la vostra resposta per enviar l'original, del qual, naturalment, se m'hauran d'enviar proves. Això és imprescindible.

Altre afer. Els amics den Birot, com us vaig dir, volen publicar els meus articles sobre ell en un folletó i els plauria que l'Horta en fes l'impressió per llur compte, però, amb l'indicació de "Biblioteca de *L'Instant*". Pregunto també a l'Horta quines seran les seves condicions de preu.

Aviat us enviaré original francès.

Ben vostre,

J. Pérez-Jorba

[A Joan Estelrich]:

Joan Estelrich
Expansió Catalana.
Rambla de les Flors
Barcelona

París, 11 de novembre de 1919

Estimat amic Estelrich,

He rebut les vostres del 7.

M'ocupo de l'adquisició dels nous llibres que em demaneu i dels que encara falta enviar-vos.

Monografies – Es absolutament indispensable que, si en voleu publicacions en francès, siguin corregides aquí. Altrament

Armari – Més del tot necessari el que jo vaig comprar i no altre. Es vostè me ha por adquirir-lo al seu gust. Espero, doncs, que em farà el favor de no diferir l'envio de l'armari que vaig adquirir.

Contestaré aviat els altres punts de la seva correspondència amb l'extensió deguda.

Seu affm.

Pérez-Jorba

[43]

[A Josep M. Millàs-Raurell]:

[París], 16 de novembre de 1919

Estimat amic Millàs-Raurell,

Segueixo encara sense contestació a la meva anterior relativa a Salmon i a diferents punts i es de doldre per a L'Instant aqueix emmudiment.

Us envio una carta que he rebut den Prampolini les notes que anunci i us prego, en interès de les relacions internacionals de la revista, que li doneu aviat satisfacció.

En tot cas, no més sia per cortesia, cal no deixar sense resposta la carta den Prampolini, a qui dic que us la trameto.

¿Com és que no surt encara L'Instant?

Ben vostre,

J. Pérez-Jorba

[44]

[A Joan Estelrich]:

[En paper de]: La Catalogne Nouvelle. Revue mensuelle

París, 7 de desembre de 1919

Estimat amic Estelrich:

Us confirmo la meva anterior del 5 i, segons us vaig prometre, us envio una llista de catalans a París. Espero completar-la amb altres noms.

Heu rebut la carta que us vaig enviar per medi d'en Turull? Heu desxifrat la nota sobre el Saló?

Ben vostre,

Pérez-Jorba

[45]

[A Marian Espinal]:

[En paper de]: L'Instant

Estimat Sr.

Paris, 12 de desembre de 1919

Si demà passat, diumenge, no te res que fer i vol venir a pendre el té a casa, hi haurà en Millàs-Raurell i probablement l'Humbert i en Togores.

L'esperaré a les cinc de la tarda

El saluda atentament seu aff.

J. Perez Jorba

1920

[46]

[A Joan Estelrich]:

París, 12 de gener de 1920

Estimat amic Estelrich:

Tinc rebuda la vostra del 7 i us desitjo igualment bon any i bona sort.

Riquesa catalana – No us hi amoïneu més, però em sembla que, per a les vostres oficines, aqueix munt d'estadística es capitalíssim. Sobre ell se poden fonamentar molts treballs seriosos de propaganda.

Assumpte dels pintors – Esperem que això servirà d'alliçonament per al futur.

Mallorca – Molt sento el que em dieu de la vostra acció a l'illa. La meua impressió es que ara passen una mala tongada. Crec que s'ha d'obrir molt l'ull i obrar amb molta prudència.

Subscripcions – Per activar-ne l'envio serà convenient que em féssiu fer l'immediata provisió de fondos com ja demanava en Pagès en la meua carta, tenint en compte que es tracta de despeses que han de pujar 400 francs. A l'avenir el millor serà que se'm

cobreixi l'import dels encàrrecs al mateix temps que se'm passin aquests. És el mètode racional i corrent.

Armari - El locant impedeix trobar un embalador que se'n cuidi.

Ors - Què ha succeït amb l'Ors i qui el substitueix?

Ben afectuosament vostre,

J. Pérez-Jorba

[47]

[A Joan Estelrich]:

París, 30 de gener de 1920

Estimat amic Estelrich,

En mon poder la vostra del 24. Us agraeixo l'envio de l'informe sobre sindicalisme català i el que em dieu sobre els incidents Ors.

En quant a la remesa de francs 400 que el senyor Pagès, diu haver feta, no l'he rebut.

Miraré d'informar-vos sobre i els altres assumptes aixins que tinga un xic de lleure. Excuseu-me per la brevetat de la present i rebeu una bona encaixada dels vostre affm.

J. Pérez-Jorba

[48]

[A Joan Estelrich]:

[París], 22 de febrer de 1920

Estimat amic Estelrich,

Avui envio al senyor Pagès els rebuts d'Acció Française i de l'Europe Nouvelle, l'import total dels quals –frs. 64- li prego que em feu reemborsar al més aviat possible.

En espera de poder escriure-li llargament, el saluda el seu affm.

J. Pérez-Jorba

[49]

[A Joan Estelrich]:

París, 23 de febrer de 1920

Estimat amic Estelrich,

Us confirmo ma postal d'ahir i rebo la vostra del 19. Sols s'han fet les subscripcions a l'Action Française i per a l'Europe Nouvelle.

Si les altres no s'han fet, no és per culpa meva; es per no haver enviat la provisió que calia, demanada des del 25-12-1919 al senyor Pagès. Me semblava que no calia explicar això després de la correspondència sostinguda.

Ben vostre,

J. Pérez-Jorba

1921

[50]

[A Josep M. de Sucre]:

Bandeville, 13 d'agost de 1921

Estimat amic:

He rebut i llegit amb molt plaer el seu llibret sobre Maragall. És deliciós. El poeta a llarga repercussió hi és de viu en viu. El situa vostè molt bé en diversos moments. A cada moment, un medalló confegit amb senzillesa grega.

Els raigs de llum del seu esperit vostè els ha copsat com un nou Eckermann, surten i tornen al centre del seu esperit.

El pensament d'en Maragall mai se desorienta, és sempre fidel a si mateix, té una unitat que fa, avui i tot, la seva força; és un pensament central, com la seva poesia. Grans mercès per la seva deferència i tots les meves felicitacions.

De vostè affm.

J. Pérez-Jorba

1922

[51]

[A Josep M. de Sucre]:

Le Guildo, per Plancoët, Côtes du Nord, 31 de juliol de 1922

Estimat amic,

Voltat de camps on el blat és d'or, entre flors virolades com desitjos d'adolescent, prop de les platges des d'on s'oviren les ones d'òpal i de maragda, he llegit, i amb quin plaer, com si sentís les notes d'un flabiol, el poema de les emocions senzilles del seu llibre "L'ocell daurat", el present del qual li agraeixo tot felicitant-lo pel bell compliment de la seva poesia catalana.

J. Pérez-Jorba

[52]

[A Eugeni d'Ors]:

[En paper amb segell de tinta]:

J. Pérez-Jorba
14, Rue Daguerre, 14
PARÍS (XIVè)

A l'Eugeni d'Ors
Madrid

París, 5 de desembre de 1922

Molt estimat amic:

Després de tantes penes us estranyarà una mica, crec, el meu silenci, però he estat supeditat a les gestions que vinc fent per a la vostra conferència. Molt me plau enterar-me, per la vostra carta del 15 de novembre, de les bones disposicions amb que us trobeu per donar-la. Vaig tenir una sentada amb Lanson i, contràriament a la meua esperança, no em va oferir els auspicis de la Escola Normal Superior. Tampoc, el local.

Això sí, me va rebre molt bé i me donà una carta d'introducció per a Xavier

Léon, el director de la “Revue Métaphysique”. Vaig escriure li tot seguit demanant-li cita; en aquest acompanyo copia de la seva resposta. Cal doncs esperar que es posi bo. Si la combinació francesa, me tinc una altra en perspectiva.

Us agraeixo vivament la confiança que poseu en mi donant-me compte dels vostres treballs i dels vostres projectes, els quals considero d’una excepcional importància. Sobre Cournot sou l’únic que pot /2/ dir quelcom d’original i de substanciós, i convé que les vostres idees crítiques es coneguin aquí: París segueix essent la trona del món. Tinc molta curiositat per conèixer el vostre tractat d’estètica, ja vaig llegir les vostres belles gloses a Las Notícias sobre les pintures del Prado. Hi desplegueu, en aqueixos estudis, una intel·ligència que goso qualificar de cíclica i l’admiro. Quant als vostres glosaris, només posseeixo el prefaciat, en català, per Casellas i el traduït, al castellà per Maseras. Aquest últim fou editat per Calleja. Tinc també La Ben Plantada, i és tot. Molt me plauria que poguéssim completar la meva documentació amb la vostra obra.

Les vostres gloses ...ja podeu pensar si m’interessen tractant-se de vos i d’aquest tema. No puc ésser més extens amic, però, no he volgut demorar més la meva resposta a la vostra carta, per que no us malpenséssiu del meu silenci.

Ben afectuosament,

J. Pérez-Jorba

[53]

[De Xavier Leon a JPJ]:

[En paper de]: Revue Métaphysique de la Morale

[París, desembre de 1922 ?]

Monsieur,

J’ai été au regret de ne pouvoir vous recevoir ce matin. Mais je suis à Paris depuis quelques jours et c’est ce que vous explique pourquoi je n’ai pu encore vous fixer [un?] rendez-vous.

Je le ferai, [des ?] que cela me sera possible. En attendant, je tiens à vous dire que M. D’Ors n’est /2/ pas inconnu pour moi et que j’apprécie hautement sa distinction

philosophique.

Veillez agréer, Monsieur, avec mes regrets et mes excuses l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

Xavier León

1923

[54]

[A Eugeni d'Ors]:

París, 18 de gener de 1923

Amic amicíssim,

No us imagineu que perdo el compte de la projectada conferència, però en Xavier León no m'ha contestat i temo que aquest senyor com altres dedicats aquí a la cultura del pensament, pateixi del mal del segle: preocupacions de caràcter oficial.

Si vos no hi tinguéssiu inconvenient, jo podria ocupar-me, pel meu compte, d'organitzar la conferència sobre Cournot. La podríem posar sota els auspicis de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana de la delegació de la qual a París, sóc President. Jo curaria d'invitar les personalitats de més prestigi aquí en el món ... Catalunya a oir-vos. I si no us desplaqués, jo us podria presentar al públic francès llegint unes quartilles.

A més, com formo part del G.O. de F. , i com vos, segons crec, esteu afiliat a la maçoneria espanyola, vos podríeu donar primerament la vostra conferència en la meva lògia on jo faria també com treball de presentació previ sobre la data, podríem fixar-me una fer la primavera, la qual vos podeu elegir. Això ens permetria una organització amb calma i segura, /3/ no havent de comptar amb els altres, car cada dia em convenço més de que és millor comptar amb un material per aquestes coses i altres. Finalment, organitzarien un banquet en honor vostre. Què us sembla tot això?

Feu-me el favor, prec vos, de contestar-me tot seguit. Accepteu l'expressió del meu condol per la desgracia de família que, segons tinc entès, heu experimentat i cerqueu-me ben vostre,

Pérez-Jorba

- Vulgueu excusar els gargots

1924

[55]

[A Joan Estelrich] :

[En paper de]: Banque de Catalogne

París (1er), 30 de gener de 1924

Benvolgut amic,

Sols avui rebo la vostra del 26 i veig que seguïu, ai! ... al llit. Ho sento i us desitjo una prompte retorn a la salut.

He retirat el xec de francs 85, que he entregat a la Banque lo que segons avis a vos d'aquesta, i, com , he fet senyor l'abonament, per vostre compte i del senyor Cambó, a l'Europe Nouvelle) Se us enviarà el corresponent rebut amb la llista de dèbit.

Us incloc un altre article del meu fill, que així s'inicia en el periodisme. Te només setze anys. Us agrairé que li feu publicar aviat l'article en "La Veu" i que m'envieu 5 exemplars del número que li publiqui. Mercè. Tindrè molta alegria en que vingueu ben bo i aviat a París. Mentre tant, poseu-me, prec-vos, als peus de Mad. Estelrich i rebeu una afectuosa encaixada,

Pérez-Jorba

[56]

[A Alexandre Cardunets]:

[En paper de]: Banque de Catalogne

París, 13 d'agost de 1924

Estimable senyor i compatrici:

He sigut molt grat i honorat en rebre comunicació de les 1^a i 2^a sèrie de litografies sobre Barcelona artística, obra acuradíssima de vostè.

He admirat la seva traçada del dibuix de vostè que cerca minuciosament la exactitud del traç, amb la qual dona la impressió real dels nostres monuments dels llocs /2/ més

típics de la nostra ben amada Barcelona d'altre temps.

Sobre tot, trobo que vostè ha sapigut reproduir l'aire barceloní que rodeja els nostres monuments, dels quals fa palpitar, per dir-ho així, l'ànima i els recons històrics, fins els costums de que son testimonis.

Digui'm, prec-lo, el destí que haig de donar a aquestes litografies, si enviar-les a vostè o si espera que el seu fill vingui a reprendre-les. Mercès per endavant.

Posim els peus de vostè, amb records per a la seva filla, cregui'm de vostè affm. i servidor,

J. Pérez-Jorba

[57]

[A Alexandre Cardunets]:

[En paper de]: Banque de Catalogne

París, 19 d'agost de 1924

Estimat compatrici,

Estic verament confós per la seva amable gentilesa; no sé verament tampoc com expressar-li l'agraïment. Estigui persuadit que sóc joiós de posseir la seva obra, tant per la traça que hi ha esmerçat com pel que representa, tenint en compte que jo sóc barceloní, de la parròquia de Santa Maria del Mar. Grans mercès.

Posim, prec-lo als peus de vostè Cardunets /2/ i amb salutacions per a la seva filla, rebí una estretor de ma del seu amic,

J. Pérez-Jorba

1925

[58]

[A Joan Estelrich]:

París, 26 de maig de 1925

Car amic,

Vulgueu, prec-vos, fer publicar l'adjunt article d'en Jacques, traduït per mi, a la més propera "Veü", de la qual us agrairé que m'envieu quinze exemplars, si no es abusar.

Mercès i molt gran per endavant. Els meus respectes per a Mad. Estelrich i una, per a vos, afectuosa encaixada.

Pérez-Jorba

Feu-me el favor de recomanar carament que prenguin cura i bona, de la correcció de proves. Gracies.

[59]

[A Cristòfor de Domènech]:

[En paper de]: Banque de Catalogne

París, 10 d'agost de 1925

Benvolgut amic,

No conec el valor pel qual em pregunteu en la vostra del 4, però em procuro informació i vos la trameté sense trigança.

Quant a literatura, la deixo momentàniament de banda, però dins la ment, recullo materials d'observació i de filosofia, mentre l'hora – rara – d'oci flueix.

Ben vostre,

J. Pérez-Jorba

[60]

[A Cristòfol de Domènec]:

[En paper de]: Banque de Catalogne

París, le 13 Octobre de 1925

Mon cher ami,

Je m'empresse de vous communiquer les renseignements sur la valeur qui vous intéresse. Ils ne me sont parvenue à moi-même que très tardivement.

A vous bien cordialement,

J. Pérez-Jorba

PS: excuseu prec-vos la trigança.

