

JORDI MAS LÓPEZ

DEL VERS A LA PROSA:
AMOUR ET PAYSAGE I *LES QUATRE ESTACIONS*
DE JOSEP MARIA JUNOY*

1. INTRODUCCIÓ

La tardor de 1920, Josep Maria Junoy publicà *Amour et Paysage*,¹ un llibre integrat per haikus escrits a la manera que s'havia imposat a França: sense parar esment al còmput sil·làbic i sense fer un esforç conscient per seguir de prop els models japonesos. Així mateix, la majoria de poemes eren en francès, a banda d'alguns d'escrits en català. Una mica més tard, a la primavera de 1921, i com a part de la promoció del volum, publicà *Sis trossos inèdits d'Amour et Paysage*² i, dos anys després, *Encara, tres fragments inèdits d'Amour et Paysage*,³ dedicat precisament a Paul-Louis Couchoud, responsable, en darrer terme, de la introducció de l'haiku a la literatura francesa. Ja al 1935 insistí de nou en la forma de l'haiku amb *Fi de paisatge*,⁴ un conjunt de cinc poemes meticulosament construïts que reformulaven la part central d'*Amour et Paysage*.

D'altra banda, l'any 1926 l'autor publicà *El gris i el cadmi*,⁵ un llibre de proses dividit en tres seccions: *Les quatre estacions*, integrat per escenes de vida rural i urbana; *Notes de viatge*, amb anècdotes esdevingudes en diversos moments i llocs de la vida de l'autor, i *Del lli-*

* Aquest article ha estat dut a terme en el marc del projecte «Processos interculturals d'Àsia Oriental a l'era de la societat internacional de la informació: ciutadania, gènere i producció cultural» (Plan Nacional I+D+I, ref. FFi2008-05911/FISO).

1. Josep Maria JUNOY, *Amour et Paysage* (Barcelona, Dalmau, [1920]).

2. Josep Maria JUNOY, *Sis trossos inèdits d'Amour et Paysage*, «La Revista», núm. 131 (1-III-1921), p. 72.

3. Josep Maria JUNOY, *Encara, tres fragments inèdits d'Amour et Paysage*, «El Dia», núm. 1.445 (22-III-1923), p. 4.

4. Josep Maria JUNOY, *Fi de paisatge*, «Quaderns de Poesia», núm. 3 (octubre de 1925), p. 20.

5. Josep Maria JUNOY, *El gris i el cadmi* (Barcelona, Catalònia, 1926).

bre de l'amistat i de la mort, amb retrats d'amics seus il·lustres per la seva vinculació amb les arts i que ja havien mort.

En acarar els poemes d'*Amour et Paysage* amb les prosas de la primera secció d'*El gris i el cadmi*, *Les quatre estacions*, es fa evident que hi ha una relació de fons entre totes dues obres. Un nombre considerable de les experiències descrites com a viscudes al segon llibre es poden remetre, sovint amb força transparència, a poemes del primer, i l'abundor de connexions —a l'apèndix d'aquest article presentem una taula que recull els poemes i els fragments en prosa que, d'una manera o altra, s'hi poden relacionar— és massa gran per poder-la considerar fruit de la casualitat.

Assumim, doncs, que *Amour et Paysage* i *Les quatre estacions* foren escrits a partir d'una base comuna, ja sigui d'experiències efectivament viscudes o de textos escrits, i que, fins a cert punt, són el resultat de sotmetre aquest material de partida a dos processos diferents: el de l'escriptura en vers i el de l'escriptura en prosa. I ens proposem, analitzant les convergències i divergències de tots dos textos, i relacionant-les amb la trajectòria de Junoy com a autor literari i com a crític, escatir quins són els elements que els diferencien i per què Junoy, sis anys després de l'aparició del llibre en vers, considerà oportú tornar a incidir en un contingut tan afí en el de prosa poètica.

En aquesta anàlisi, tindrem en consideració, també, els fragments inèdits d'*Amour et Paysage*, per tal com es poden relacionar amb alguns passatges de *Les quatre estacions* i, com hem argumentat anteriorment, no foren inclosos al volum no per raons de qualitat o de construcció, sinó perquè no encaixaven en l'estructura que hi dissenyà l'autor.⁶ També hem inclòs, a la taula de l'apèndix, dos poemes que es publicaren aproximadament en el moment de l'aparició d'*El gris i el cadmi*, *Una olivera a Sòller*⁷ i *Agost en un recó vetust de parc familiar*,⁸ per tal com tots dos tenen correspondències en prosa i for-

6. Jordi MAS LÓPEZ, *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: dues aproximacions a l'haïku* (Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2005), ps. 89-94.

7. Josep Maria JUNOY, *Una olivera a Sòller*, «Ciutat», núm. 8 (setembre-desembre 1926), p. 192.

8. Josep Maria JUNOY, *Agost un recó vetust de parc familiar*, «La Revista», núm. 247 (1-I-1926), p. 27.

maren part de la promoció del llibre —i, per tant, cal assumir que en revelen o n'expressen alguna clau per mitjà del vers. N'hem exclòs, en canvi, els poemes de *Fi de paisatge*, per tal com són una reformulació d'alguns poemes d'*Amour et Paysage* ja presos en consideració, i que en la seva forma última integren, de fet, un conjunt independent. Així mateix, alguns dels poemes del volum d'haikus tenen versions anteriors, publicades a les pàgines del diari terrassenc «El Dia», amb duplicacions de dos o més versos: en aquests casos, n'hem tingut en compte la versió definitiva, de només tres.

Al llarg de l'article, quan indiquem la pàgina d'un poema, el número fa referència a l'*Obra poètica* de Josep Maria Junoy;⁹ quan indiquem la d'una prosa o d'un fragment de *Les quatre estacions*, el pasatge s'ha de buscar a les pàgines d'*El gris i el cadmi*.

2. ACARAMENT DELS TEXTOS

Amour et Paysage està integrat per trenta haikus; *Les quatre estacions*, per cinquanta-dues proses poètiques que solament en dues ocasions —*Pels blatars pairals* (ps. 47-9) i *Vilanova* (ps. 50-2)— arriben a les tres pàgines d'extensió. Per tant, ja de bon començament, queda descartada la possibilitat de remetre cada poema a una sola prosa, o a l'inrevés. Tanmateix, en començar el procés de buidatge d'ambdós textos per confeccionar la taula que presentem a l'apèndix, esperàvem, almenys, que fos possible d'establir parelles —una prosa, o un fragment de prosa, per a un sol haiku—, cosa que legitimaria que cadascuna de les instàncies de les parelles fos considerada com una recreació diferent d'una mateixa experiència de partida.

El resultat, però, no ha estat aquest. Només en un cas —*enrrera!* (p. 118)/ *D'una pluja d'estiu* (ps. 26-7)— un poema es pot relacionar clarament amb la totalitat d'un sola prosa. La major part de vegades constatem que un o més elements del poema —ja siguin referencials o lèxics amb contingut simbòlic— són presents en un fragment concret

9. Josep Maria JUNOY, *Obra poètica* (Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, 1984).

d'una única prosa. De vegades, però, el motiu central d'un poema apareix amb més o menys claredat en diverses prosas, com passa amb *au milieu de la prairie verte* (p. 76), *nit de lluna* (p. 84), *sur la banche vernie* (p. 85), *sous les lucioles* (p. 92), *en l'asfalt gris* (p. 95), *malgré le jazz-band* (p. 98), *gebrat* (p. 117) i *Agost en un recó vetust de parc familiar* (p. 132). I altres vegades, un mateix fragment en prosa o diversos fragments d'una mateixa prosa es poden relacionar amb diferents poemes: és el cas de *Més enllà de l'asfalt* (ps. 11-2), *Nits de lluna i nits de celístia* (p. 25), *Un altre concert íntim* (ps. 38-9), *Matí en un jardí de Cerdanya* (ps. 42-3), *Vilanova* (ps. 50-2), *Nit de vent* (ps. 75-6), *Pels volts de Nadal* (ps. 77-8) i *Del nostre sentimentalisme interfibril·lar* (ps. 86-7).

Aquesta casuística tan rica, juntament amb el fet que els aparellaments que hem reunit a la taula són de naturalesa diversa —i que, lleuint entre línies, en podríem haver trobat encara més— ens ha fet descartar la possibilitat d'analitzar la relació entre ambdós textos a partir d'aquestes coincidències puntuals. Serà més productiu encarar l'anàlisi a partir dels trets que caracteritzen en conjunt l'escriptura de les dues obres: el temps intern que les organitza, l'espai (o paisatge) que s'hi descriu, la naturalesa del subjecte poètic (simbolitzat sovint pel cor), la mirada que el subjecte poètic dirigeix cap als elements presents, i, per últim, l'ús de títols, la disposició visual dels textos i el tractament tipogràfic dels signes de puntuació.

2.1. *El temps*

Cal considerar el temps que regeix els dos textos des de dos punts de vista complementaris: el de cadascuna de les unitats —proses o poemes— que els integren, i que podem relacionar amb el temps verbal, i el que, travessant tot el text, permet ordenar de manera coherent el conjunt de l'obra.

A les prosas de *Les quatre estacions* el temps verbal que predomina, de llarg, és el present d'indicatiu, que lliga cada escena al moment actual: tot es descriu com si estigués passant davant dels ulls del subjecte. De vegades es fa ús d'un pretèrit indefinit —sovint construït a la manera francesa— que fa desembocar una acció o un fet recent en el

present i que, a banda de l'ús pròpiament vehicular, permet donar varietat a l'escriptura de les proses. En ocasions, l'aparició d'alguna altra forma verbal serveix, igualment, per evocar més vivament l'ara descrit, com passa, per exemple, a *Acústica classicitzant* (p. 19), en què l'indefinit i l'imperfet presenten dos moments successius que emmarquen l'instant d'atenció estàtica d'escoltar què se sent dins d'un caragol marí:

Vora l'ona blava he apropiat, atentament—com fan a voltes els infants—la closca buida d'un caragol marí a la meva oïda.
Tota l'Odissea hi remorejava...

Aquesta insistència en el temps present no impossibilita, però, que trobem passatges en què diversos paràgrafs en present d'indicatiu s'han d'interpretar com a successius, i no pas simultanis, com passa a *El retorn dels bouers* (p. 60):

(...) Pel sorral, els varadors van i vénen portant els pals enseuats.
Una noia fita, des d'un portal, la silueta del seu festejador que perxa, dret a la proa, recolzat en una llarga vara.
Les barques es van arrenclant tot al llarg de la platja.
Passen, formant un fris, set o vuit pescadors amb les rotllanes de vímet plenes de peix reintellador. (...)

De vegades, però, el present d'indicatiu no ens adreça al moment actual, sinó que té un valor generalitzador, atemporal. Aquest és el cas de dues proses que comentarem més endavant, *Dels esguards amorosos* (p. 28) i *Dels xiprers i les roses* (p. 92), i d'altres com la brevíssima *Àdhuc el papalló blanc ! ...* (p. 35) o *Al marge de la Degollació dels Sants Innocents de Nicolas Poussin* (ps. 82-3). I aquest ús del present obre la porta, també, al d'altres formes verbals que, aquí i allà, introdueixen afirmacions que transcendeixen la fugacitat de l'ara per instal·lar-se, en general, en la intemporalitat de les actituds o principis estètics, com passa a l'inici d'*Un altre concert íntim* (p. 38):

Rares vegades, ho he declarat més d'una volta, em deixo envair per la música.

Sempre he cercat excuses, sempre he cercat pretextos, sempre he cercat subterfugis per a desviar-me de la seva abassegadora coacció.

Quant em lliuro a la música, però, ho faig de bo de bo, sense condicions, a tot risc.

Una vegada emprat aquest present habitual o atemporal, no es fa estrany, doncs, l'aparició del pretèrit perfet —combinat amb l'imperfet— per referir-se a fets ocorreguts en un passat recent —*Recital de piano nocturn vora la mar* (ps. 36-7) o *Un altre concert íntim* (ps. 38-9)— o llunyà —*Pluges* (ps. 21-2) o *Del bell i noble esport de la natació* (ps. 40-1). Cal remarcar que quan la prosa evoca un passat llunyà, s'introdueix, habitualment, per mitjà de formes de present o d'indefinit, cosa que fa explícit que es tracta d'un record.

Així, doncs, quin és el temps d'aquest conjunt de proses? Quina és la naturalesa d'aquest present verbal que en general es presenta lligat a la immediatesa del moment actual, però que també pot indicar habitud o intemporalitat i contenir, fins i tot, experiències del passat recent o llunyà quan emergeixen en la consciència del subjecte?

El mateix títol ens en dóna la clau: el de *Les quatre estacions*. No hi ha, en el conjunt del text, un fil argumental que n'expliqui l'ordenació. L'autor ha presentat un seguit d'estampes, amb algunes reflexions i evocacions inserides, que s'ordenen d'acord amb la progressió de les estacions, tal com passaria en un anuari català o en un *saijiki* japonès —un diccionari de termes estacionals o *kigo* que recull, en cada entrada, haikus que han estat escrits sobre el motiu que l'encapçala. Per tant, la contigüitat de dues proses en el llibre no indica —per bé que tampoc no l'exclou— contigüitat en el temps, atès que les experiències que s'hi presenten es podrien haver produït en anys diferents. Això explica, també, l'ús ocasional del pretèrit perfet en alguns passatges, així com la introducció de records i evocacions: des del moment que cada prosa ocupa el seu lloc segons el moment de l'any a què es refereix, la qüestió de si es refereix al present o al passat perd importància.

No obstant això, seria erroni pensar que l'enclavament de cada prosa dins del llibre és feta de manera mecànica. És cert que la majoria de proses contenen, al títol o al cos del text, elements que les adscriuen a un moment determinat de l'any, però no sempre és així. Per exemple, *Dels esguards amorosos* (p. 28) es podria situar, en principi,

en qualsevol moment de l'any; en aquest cas, l'autor l'ha emmarcat amb dues proses que versen sobre la pluja: *D'una pluja d'estiu* (ps. 26-7) i *Pluja* (p. 29). La interacció temàtica de totes tres proses —la pluja, que simbolitza la irrupció de les emocions que resten nitidesa a la mirada del subjecte, i l'amor, que és «una mena de boira sagrada subtil»— enriqueix el sentit d'aquest tram de l'obra.

El que Junoy aconsegueix ordenant la primera part d'*El gris i el cadmi* d'acord amb el curs de les estacions és, en definitiva, suggerir que les experiències que hi descriu com viscudes no són exclusivament personals: cal suposar que moltes persones abans que ell han viscut situacions i emocions similars, i que, després d'ell, moltes persones podran tornar-les a experimentar. Les vivències puntuals de l'autor, doncs, queden inserides en un temps cíclic que el transcendeix, en un temps cronològic que no és pas el de l'obra, sinó el del món real.

Vegem, ara, quina és la naturalesa del temps d'*Amour et Paysage*. En els haikus, tal com la forma requereix, el present és la forma predominant, i ho és d'una manera tan absoluta que un nombre significatiu de composicions prescindeixen, fins i tot, d'un verb principal, i es presenten com a sintagmes nominals: *au milieu de la prairie verte* (p. 76), *o la llunyana barca joiosa lliscant pel cobalt* (p. 82), *nit de lluna* (p. 85), *hautes montagnes coronées de sapins* (p. 87)... Només en un cas, *parfois comme le matelot ivre qui tangué* (p. 91), es pot considerar que aquest present és d'habitud, i que indica, per tant, més d'una instància de l'acció, per bé que la repetició queda limitada pel poema precedent i el posterior.

Trobem, escadusserament, algun poema que es desvia d'aquest present, bé amb l'ús del pretèrit indefinit —*sous la treille* (p. 73), *je caressé* [sic] *ta flottante chevelure de cressons bleus* (p. 90), *sous les lucioles* (p. 92)—, bé amb construccions adjectives —*habillés d'azur* (p. 72) i, juntament amb elements nominals, *poudré de clair de lune* (p. 88) i *les mains fiévreusement enlacées* (p. 94)—; en tots dos casos, però, tal com passava amb els indefinits de *Les quatre estacions*, les formes verbals incideixen en l'emoció actual de l'escena d'escrita. Un altre ús verbal igualment lligat al present és l'imperatiu d'*hardi nageur* (p. 83).

Els poemes d'*Amour et Paysage* s'installen, doncs, en un present d'una actualitat tan intensa que esdevé pràcticament absoluta. Cadas-

cun d'ells reclama del lector un tal grau d'atenció que sembla esborrar momentàniament la resta dels poemes. I si bé és cert que alguns d'ells tenen una funció organitzadora del conjunt —*les mains fiévreusement enlacées* (p. 94) remet a *al través del temps i de l'espai* (p. 89), que remet, al seu torn, a *habillés d'azur* (p. 72)—, és innegable la tensió que es produeix entre cadascun dels poemes i la totalitat de la sèrie.

El criteri estacional, que a *Les quatre estacions* serveix per ordenar les prosas d'acord amb un criteri objectiu, extern a l'obra mateixa, no funciona a *Amour et Paysage*, o hi funciona només parcialment, amb un valor simbòlic. Al primer tram del llibre, els poemes se situen en marcs naturals, i és fàcil, en general, determinar en quin moment de l'any tenen lloc. Però, a poc a poc, els motius naturals passen de ser reals, presents, a ser evocats, o simbòlics, i els darrers poemes del llibre presenten escenes urbanes o d'interior, totalment alienades del curs de les estacions, privades de referents externs.¹⁰

Per tant, si al principi del llibre el lector podia entendre objectivament per què un poema en seguia un altre de determinat, a mesura que avança en la lectura es va veient forçat a interpretar l'ordre dels poemes en un sentit temporal. És a dir: el temps de l'obra passa a dependre, cada vegada més, dels poemes que la integren, fins a convertir-se en una successió de presents absoluts cada vegada més deslligats del temps cíclic de *Les quatre estacions*.

Resumint, direm que el temps d'*Amour et Paysage* és estrictament lineal, i que aquesta linealitat queda traçada mitjançant una successió d'esdeveniments únics, irrepetibles, no tant perquè siguin especialment rellevants en el món objectiu sinó per la lectura simbòlica que en fa el subjecte poètic.

2.2. *L'espai (o paisatge)*

Igualment, la naturalesa de l'espai és ben diferent al llibre de proses i al d'haikus. A *Les quatre estacions* abunden les referències a llocs concrets: «el Boulevard Saint-Michel, cantonada de la Rue des

10. Vegeu, en relació a aquesta qüestió: Jordi MAS LÓPEZ, *op. cit.*, ps. 86-88.

Ecoles» (p. 21), «a la platja odísseica de Tamariu, el petit poble costaner del Baix Empordà» (p. 22), «al Club de Natació Barcelona» (p. 40), *Matí en un jardí de Cerdanya* (p. 42), *A l'antic jardí familiar de Cerdanya* (p. 45), «Alp és un poblet situat al repeu del Puig d'Alp i del Padró dels Quatre Batlles, sota l'alterosa carena oscada del Puigmal» (p. 47), *Vilanova* (p. 50)... En línies generals, i acarant el contingut de les proses amb la biografia de l'autor, podem concloure que les escenes marítimes tenen lloc a Vilanova, on l'autor s'instal·là l'any 1920, després de casar-se amb la seva segona esposa, o bé a Sóller, on residí nou mesos després del casament, i les muntanyenques, a la zona de la Cerdanya, on sovint Junoy, la família del qual era originària de Puigcerdà, passava els estius. Quan no és així, alguns cops ens informa explícitament d'on ha contemplat la vista que ens presenta.

La majoria de vegades, però, es limita a descriure'ns un paisatge, una escena urbana, un fet que s'ha produït en un interior... sense especificar-ne l'indret precís. Tanmateix, el lector té en tot moment la sensació de trobar-se davant d'un escenari concret, que l'autor malda per retratar amb tota la fidelitat possible. *Vinya tendra* (p. 23), una prosa d'una mitja pàgina d'extensió, exemplifica molt bé aquest mode descriptiu:

Al primer terme onegen els blats amb les espigues ja mig formades ; el ventijol matinal les fa vibrar amb un subtil soroll de fregadís ; de sobte s'aixeca del blatar una voladuria de pardals que es remunten per l'espai assolellat.

Un turó, a mà esquerra, apareix recobert de garrofers, aferrats al pedruscall, tots ells capçada, talment enormes buiracs maragdins posats en terra.

Les eroles de vinya, a banda i banda del corriol, brillen amb llurs milers de fulloles d'un verd tendre transparent.

Fixem-nos, per exemple, en la tendència a fer servir articles determinats, quan potser seria més natural, en descriure un paisatge qualsevol, recórrer als indeterminats, i en l'interès a detallar acuradament la naturalesa de sons, colors i formes concrets. I, sobretot, en la insistència a emprar termes que situen espacialment els diversos ele-

ments que integren l'escena, els quals creen la bastida que suporta el cos del text:

Al primer terme (...)
de sobte (...)

(...) a mà esquerra (...)

(...) a banda i banda (...)

A la secció precedent hem vist com, sovint, els paràgrafs d'una prosa servien per presentar elements successius, per ordenar-los temporalment. En general, però, són els termes espacials els que constitueixen l'ordenació principal, i, tal com passa amb el «de sobte» de *Vinya tendra*, els temporals s'hi subordinen. Junoy, a les proses, descriu la realitat observada tal com ho faria amb un quadre, i és per això que Manuel de Montoliu, en comentar *El gris i el cadmi*, relaciona la seva escriptura amb la pintura cubista.¹¹ Tanmateix, els quadres junonians estan animats, i, per tant, cal complementar les especificacions espacials amb altres de temporals per poder retratar fidelment les escenes contemplades.

Enfront de la concreció objectiva del paisatge de *Les quatre estacions*, l'espai d'*Amour et Paysage* és completament simbòlic. D'entrada, no hi apareix cap topònim. Els poemes en què el subjecte poètic està encara en harmonia amb l'entorn natural permeten situar-lo vagament en un context mediterrani —*sous la treille* (p. 73), *un papillon, l'allée bordée de fleurs* (p. 74), *sur le foin coupé* (p. 75), o *la llunyana barca joiosa lliscant pel cobalt* (p. 82)...—, però els elements que hi apareixen només obtenen la seva significació plena en ser contraposats als haikus que, a partir de *mais en exil* (p. 86), descriuen la progressiva alienació del món natural.

Troblem un exemple magnífic d'aquesta ordenació simbòlica de l'espai en tres poemes contigus. A *sur la branche vernie* (p. 85), un ocell canta amb una veu que sembla excessiva —à *tue-tête*— a causa de l'ex-

11. Manuel de MONTOLIU, *Breviari crític II. 1925-1926* (Barcelona, Biblioteca Balmes, 1929), ps. 168-169.

cés alienant d'emoció que experimenta —es troba sobre una branca «verníe», i en Junoy, les referències a colors ambigus o poc definits indiquen un excés de passió que malmet l'objectivitat.¹² A *mais en exil* (p. 86) coneixem la causa del seu dolor: l'ocell ha de migrar a causa de l'arribada de l'hivern, i el dolor que li causa l'allunyament el privarà de tot gust per la vida. A *hautes montagnes couronnés de sapins* (p. 87) la separació de la terra estimada ja s'ha produït, i les muntanyes que s'interposen entre el subjecte i la seva pàtria —podem imaginar que es tracta dels Pirineus, però l'autor no ho diu en cap moment— esdevenen un «paravent sombre / de mon amour». Per tant, tal com passava amb el temps, el sentit de cada poema imposa una lectura determinada sobre el conjunt, i l'espai adquireix un valor simbòlic, més que no pas objectiu.

De fet, Junoy ho indica explícitament en el primer poema del volum, titulat *Préface* (p. 71):

hélas!
l'amour est un fou et faux paysage...
—quand même!

El paisatge descrit és fals: no precedeix la mirada, sinó que en deriva. *Amour et Paysage* no presenta el món físic tal com és, sinó tal com l'observa un subjecte cada vegada més foll, més immers en una passió que li resta claredat de visió. Aquesta naturalesa interior, simbòlica, dels elements físics, queda explícita en una de les dues cites que encapçalen el llibre, la que prové del *Kokinshû* (p. 70):

Je brûle
De cette flame irréalisable
Du mont Fouji,
Que les dieux même ne peuvent éteindre.
En vain, ô ma fumée!

Aquí, tal com s'esdevé en els haikus junoinians, la identificació entre l'emoció del subjecte i l'objecte contemplat és tan gran que més aviat

12. Vegeu els comentaris dels haikus de Junoy al segon capítol de Jordi MAS LÓPEZ, *op. cit.*, i la pàgina 109 en relació al significat simbòlic que l'autor donava als colors en l'àmbit de la pintura.

cal considerar que el paisatge extern és el resultat de projectar-hi la subjectivitat interna: és a dir, que es tracta, de fet, d'un paisatge interior.

Una de les proses de *Les quatre estacions, Dels esguards amorosos* (p. 28), fa explícit aquest fenomen que el poema *Préface* afirma de manera tan succinta:

Dos esguards amorosos que es troben i que s'atreuen mutualment
és la cosa més dolça, i, alhora, la cosa més dolorosa del món.

Green, per ells tots sols i per a ells tots sols, un lliure magnífic univers:

Una fauna, una botànica, una climatologia supraterrrestres de poètic
ensomni.

Entre l'imponderable espai de dos esguards amorosos que es fiten
i es fusionen amb una intensa recíproca passió — oh ! cara testa d'or
llunyà esbullat ! — hi ha com una mena d'alè divinal que ho transfigura
i ho irisa tot.

Una mena de boira sagrada subtil...

Tot i pertànyer a *Les quatre estacions, Dels esguards amorosos* descriu el paisatge d'*Amour et Paysage*, el que emana del cor, i no pas el que, essent exterior, el pot afectar emocionalment, com passa en les proses.

2.3. *El subjecte poètic (o cor)*

Tant a *Amour et Paysage* com a *Les quatre estacions*, sovint l'autor presenta la subjectivitat del *jo* poètic per mitjà de la imatge del cor —manlleu, ben probablement, del *kokoro* de la lírica japonesa. Tanmateix, el lloc que ocupa aquest cor en cadascuna de les parts —poemes o proses— i la construcció i presentació del subjecte poètic són força diferents en totes dues obres.

Al llibre d'haikus, el cor, que és un motiu fonamental, viatja a través d'un paisatge que a mesura que avança l'obra cada vegada depèn menys de la realitat exterior i més de la pròpia subjectivitat, i tal com indica la segona citació que encapçala el volum, de Jean Moréas —«Que veut-il, que veut-il, ce cœur?»—, el lector s'ha de preguntar què és el que busca aquest cor, o què és el que acaba trobant.

Un examen de les aparicions del motiu del cor al llarg dels poemes ens en pot donar la clau. La primera es produeix al quart poema (p. 74):

devancé par un papillon blanc
je me promène par l'allée bordée de fleurs
le cœur distrait

Aquí, el subjecte poètic, que viu encara un moment de plenitud, de connexió amb l'entorn, es mostra poc atent als plaers que li ofereix —la papallona blanca, les flors que voregen el camí—, i que després trobarà a faltar. O, potser, massa poc atent a les amenaces que conté, perquè: «Àdhuc el papalló blanc projecta, en volar, entre el cel i la terra, una ombra negra !» (*Àdhuc el papalló blanc ! ...*, p. 35). Aquesta ombra no contemplada anirà guanyant terreny i envaint gradualment l'ànim del poeta, que s'anirà aïllant del seu entorn fins a restar-ne completament alienat, tal com deixa ben clar el vint-i-cinquè poema (p. 95):

en l'asfalt gris
un petit cor escarlata
rebotant

El motiu del cor domina l'últim tram del llibre: apareix en els darrers quatre poemes, en els quals es mostra «défaillant» (p. 97), «dépareillé» (p. 98), «comme un coquillage vide» (p. 99), «delabré!» (p. 100). Al final del viatge, el cor es troba a si mateix per constatar el fracàs del camí seguit, i que l'única esperança prové del «tendre lierre / grim pant tardif autour de mon cœur» (p. 99), és a dir, d'un retorn a la realitat externa que permeti reparar l'estat de coses.

Des del moment que el món exterior té cada vegada menys importància al llibre, l'autor en té prou amb un *je* per dibuixar el subjecte poètic. Una primera persona cada vegada més singular: als poemes segon i tercer (ps. 72-3) cal encara emprar el plural per incloure-hi la dona estimada, però a partir de llavors n'hi ha prou amb la tercera persona, o, de vegades, la segona —que s'adreça, potser, a amants ocasionals, o a objectes femenins de desig (ps. 92-3)— per descriure els seus sentiments. Les úniques ocasions en què la segona persona del

singular s'adreça a algú veritablement rellevant és a «al través del temps i de l'espai» (p. 89), adreçat a una dona estimada perduda o absent, i a *tendre lierre* (p. 100), que obre la porta a la recuperació del contacte amb el món exterior.

El subjecte de *Les quatre estacions* és ben diferent. El cor no té, potser, un pes tan decisiu com a *Amour et Paysage*, però apareix en un bon nombre de proses al llarg del llibre. Tanmateix, quan s'esmenta, el lloc que ocupa no té mai la mateixa importància que en els haikus. *Un capvespre atüidor* (p. 59) és una mostra de com aquest motiu s'introdueix a *Les quatre estacions*:

De retorn d'una de les meves habituals passejades solitàries, a la llum d'un capvespre hivernenc, espessament ennuvolat, contemplo un instant el paisatge.

Destaquen, al fons, les cendroses mutanyoles properes clapejades, en fosc, de garrofers i de ginebrons (...)

El cel és ensostrat d'una grisalla densa. No s'albira ni una sola clariana. No brilla, enlloc, ni una mala ditada de morador capvespral.

Tot és gris, gris, d'un gris atüidor.

El meu cor, enyorívol, bat amb un ritme esmaperdut d'una malenconia infinita...

Després que se'ns han descrit, amb acurada precisió, les característiques del paisatge que contempla el subjecte, se'ns informa de la reacció del cor, i de les emocions que la causen. Entre ambdues hi ha una relació de causa-efecte, de manera que l'autor podria haver optat per suprimir l'últim paràgraf i, igualment, el lector s'hauria pogut fer una idea prou precisa de l'estat d'ànim del subjecte. Si se'ns diu quines són, exactament, les emocions que experimenta, és perquè l'autor retrata, tal com hem vist a la secció anterior, una escena concreta, i el cor, que n'és una de les parts, hi ha d'estar inclòs. És a dir: l'emoció del cor no centra, o monopolitza, l'escena descrita, sinó que queda sotmesa a l'esquema espaciotemporal que l'organitza.

S'entén, per tant, que al llarg de les proses Junoy oscil·li entre una primera persona del singular que dóna fe de l'experiència viscuda i una primera del plural que de vegades s'ha d'interpretar com un plural de modèstia —«Estem llegint un llibre, un d'aquells llibres, semiinte-

ressants, semienutjoses, que hom llegeix d'esma, displicantment, per força, gairebé» (*Una bufada oportuna*, p. 55)— i, d'altres, en canvi, com un plural que té la funció de convidar el lector a participar del quadre descrit —«Passegem-nos-hi, avui, si voleu, una estona (...)» (*Més enllà de l'asfalt*, p. 11). I també que, escadusserament, pugui recórrer a construccions impersonals: «Hom remarca, allà d'enllà, la línia de l'horitzó oscada» (p. 29), «Es diria que l'arbre es plany» (p. 33). La implicació és que l'experiència viscuda no és personal i intransferible: si el lector, o qualsevol persona, anés al lloc descrit i es produïssin unes circumstàncies semblants, l'experiència que viuria seria molt similar a la del protagonista de les proses.

2.4. *La naturalesa de la mirada*

Des del moment que a *Amour et Paysage* el paisatge sorgeix de la mirada del subjecte, que no n'està separat, mentre a *Les quatre estacions* la mirada es projecta sobre el món físic, és evident que la seva naturalesa ha de ser diferent en totes dues obres.

Al llibre de poemes, l'autor parteix d'imatges objectives que, en atreure l'atenció del *jo* poètic, es carreguen d'una emotivitat que les acaba tenyint completament. Cada poema, doncs, es converteix en una mena de transfiguració en què els diversos elements es fusionen en una sola unitat. Un bon exemple n'és l'haiku següent, un dels pocs escrits en català (p. 84):

nit de lluna
estesa per la mar salada
escata de sirena

A partir del reflex —objectiu— de la lluna sobre el mar, s'introdueix la subjectivitat per mitjà de l'adjectiu «salada» —gustatiu, i no visual, com sol passar en els haikus de Junoy—, que, fos amb el reflex, en crea una imatge —«escata de sirena»— que fusiona objectivitat i emoció. El lector, en rellegir el poema —cosa que ha de fer, perquè una primera lectura no en revela tot el sentit, i perquè l'autor, en situar-lo al capdamunt de la pàgina i deixar-ne la resta en blanc, el con-

vida a fer-ho— pot destriar els diversos elements, objectius i subjectius, que conformen la unitat lírica final.¹³ De fet, però, el poema, com gairebé tots els d'*Amour et Paysage*, està construït per produir aquest efecte de fusió.

Cal notar, també, que la subjectivitat s'introdueix d'una manera molt ambigua: la mar, i l'escata, són efectivament salades, però hi ha d'haver un subjecte present per notar-ho, encara que no se'n faci menció. En conseqüència, aquest subjecte —el *je* a què hem fet referència en la secció precedent— emana del que s'ha descrit, o, més aviat, n'és la base subjacent. Si, com hem dit, el paisatge sorgeix de la mirada del subjecte, no hi ha cap mena de mediació possible: el que el cor contempla en observar el seu paisatge interior és a si mateix.

En canvi, *Les quatre estacions* presenta, en un mateix quadre, tant el paisatge com el cor que el contempla. No hi ha fusió, sinó distinció d'elements que integren el conjunt. En conseqüència, hi trobem un bon nombre d'elements lèxics que fan explícit el procés que connecta subjecte i paisatge. Abunden els termes relacionats amb la mirada —*albirar, atalaiar, contemplar, esguardar, remarcar, reparar...*— i amb la memòria —*record, remembrança, recordança, evocar...*—. De vegades, l'autor emprèn més o menys explícitament una digressió que presenta un fet o una informació del passat actualitzats per algun esdeveniment present. Per exemple, la prosa *Al marge de la Degollació dels Sants Innocents de Nicolas Poussin* (ps. 82-3), situada a l'entorn de la data del 28 de desembre, conté una reflexió sobre aquesta obra del pintor francès, i, a *Del bell i noble esport de la natació* (ps. 40-1), l'evocació dels banys de mar de l'autor al Club de Natació Barcelona i la reflexió sobre els beneficis de la natació s'introdueixen per mitjà d'aquests paràgrafs:

En un dels meus escrits on es parlava de l'esport assenyalava — sense que allò impliqués menyspreu vers els altres esports — la meva preferència per l'aviació, el futbol i la boxa.

13. Vegeu el comentari de la primera versió d'aquest poema, en cinc, versos, a Jordi MAS LÓPEZ, *op. cit.*, ps. 66-8. Sobre la qüestió de l'espai en blanc que segueix els poemes, la pàgina 77 de la mateixa obra i Jordi MAS LÓPEZ, *Josep Maria Junoy's Four and Five-Line Poems in El Dia: a Meditation on the Haiku*, «Modern Language Review», vol. C, núm. 1 (gener de 2005), ps. 113-120.

Un car antic amic m'ha escrit una lletra d'identificació coincidento-
ra respecte el fons i la possible conseqüència superior del problema, la-
mentant-se, però, que jo hagués omès entre els esports preferits el no-
ble i bell esport de la natació.

Bell i noble esport, en efecte !

Aquests tres paràgrafs també exemplifiquen de manera excel·lent
l'eina de què se serveix Junoy a *Les quatre estacions* per presentar els
motius tractats: el de la intel·ligència. Les experiències no són viscudes,
sentides, sinó referides. D'aquí, el caràcter mediat de les proses,
que contenen tant l'objecte com el subjecte de la contemplació, però
separant-los ben distintament.

En canvi, els poemes d'*Amour et Paysage* sorgeixen de l'emoció
que els fusiona en un tot indistint. Això explica l'oportunitat de l'ús
de l'haiku, que busca recrear la immediatesa, l'actualitat absoluta, d'u-
na experiència viscuda, que, idealment, sembla tornar-se a produir da-
vant dels ulls del lector en l'instant mateix de la lectura.

És a dir: la intel·ligència de *Les quatre estacions* opera sobre l'e-
motivitat d'*Amour et Paysage*, de manera que, si bé en rebaixa la in-
tensitat, també en clarifica la visió, situant objectivament l'emoció en
el context en què ha nascut. L'autor «geometritza» la realitat per en-
tendre-la distanciadament, tal com fa Poussin a la Degollació dels
Sants Innocents (p. 83):

Criatures occides. Dones desolades. Sang, crits, esglai.

Un fris admirable de fredes i harmonioses arquitectures ho envol-
ta tot, ho concentra tot, ho geometritza tot.

Aquest és, altrament, el secret de la tràgica emoció d'un acte de l'A-
jax o del Filoctetes sofoclians, on la dolor, per màxima que ella sigui,
no perd mai el sentiment de responsabilitat de la forma.

El secret de l'art clàssic veritable.

Emoció, sí, però mai tan excessiva —tan xarolada o nacrada, en
termes junonians— que malmeti l'arquitectura distanciada del con-
junt. A la prosa *Els delfins* (ps. 17-8), l'autor exemplifica magnífica-
ment quin és el punt just de racionalització a què es pot sotmetre l'e-
moció. Després de descriure l'agonia de dos dofins que havien quedat
atrapats a les xarxes dels pescadors, que els han fet un trauc i els han dei-

xat damunt la sorra, i d'explicar el perquè de l'aversion que els homes de mar senten per aquests animals, la prosa es clou amb aquestes paraules:

Malgrat de tot, davant d'aquests dos delfins morents, avui em resisteixo, encara, tossudament, a l'evidència. No vull desencantar-los. Em plau de servir la il·lusió de la bondat dels delfins. No els vull desestilitzar ni moralment ni estèticament.

La descripció de l'incident aporta prou dades objectives per desacreditar la versió idealitzada que la mitologia clàssica dona dels dofins, però sotmetre's totalment a l'evidència factual seria, de fet, «matar l'emoció», l'afecte que sempre han inspirat en el subjecte. S'entén, per tant, que es resisteixi a «desencantar-los», a «desestilitzar-los»: cal trobar una mirada racional però sensible, equilibradament subjectiva, per poder explicar el món en termes veritablement humans. I això és el que fa *Els delfins*, que és capaç de donar compte tant de la veritat objectiva com de l'emoció del subjecte, sense que l'expressió de l'una malmeti la de l'altra, i sense que la balança s'acabi d'inclinar envers cap de les dues bandes.

2.5. L'ús de títols i la disposició (orto)tipogràfica

Comentem, en aquesta secció, dues qüestions potser d'importància menor, però que tanmateix forneixen dades coherents amb el que hem comentat fins aquí: l'ús dels títols i de la disposició tipogràfica i ortotipogràfica dels textos.

Cadascuna de les proses de *Les quatre estacions* està encapçalada per un títol que funciona a la manera d'etiqueta externa que, juntament amb el criteri estacional que regeix el conjunt, li atorga un lloc concret en la sèrie. De vegades, el títol conté un element temporal que enclava, de manera més o menys restrictiva, la prosa en un moment concret de l'any: *Una nit de Sant Joan vora la mar* (p. 24), *Nota per a un paisatge de fi d'estiu* (p. 33), *Devés l'hivern* (p. 57), *Pels volts de Nadal* (p. 77)... D'altres, conté un motiu que, també de manera més o menys concreta —sovint cal llegir la prosa per entendre bé l'adscripció—, n'indica l'època a què es refereix: *Pluges* (p. 21), *Pels blatars pairals* (p. 47), *El poeta tràgic, els infants i les fulles seques* (p. 54), *La fulla condemnada* (p. 67)...

De vegades, el títol, i fins i tot el mateix cos del text, no contenen referències estacionals que expliquin clarament per què una prosa ocupa un lloc determinat. Ja hem comentat el cas de *Dels esguards amorosos* (p. 28); trobem, també, el de *Del nostre sentimentalisme interfibril* (p. 86) o *Dels xiprers i de les roses* (p. 92), en què pesa més la part de reflexió estètica que la de descripció d'una escena concreta. I, encara, altres proses en què l'enclavament en un moment concret de l'any és problemàtic, com *Nit de vent* (p. 75) o *Entelament* (p. 81). Llavors, el lector es veu forçat a preguntar-se per què la prosa ocupa precisament aquell lloc, i com això ha d'afectar-ne la interpretació.

El més important, però, és que el criteri estacional del conjunt, reflectit de maneres i amb intensitats diverses en els títols, s'imposa al contingut de les proses. Cada fragment ocupa el lloc que li han atorgat els elements macrotextuals, de manera que les experiències concretes queden sotmeses a la manipulació distanciada de l'autor.

Ben al contrari del que passa a *Amour et Paysage*, en què, com ja hem vist, la continuïtat del volum es genera a partir de la successió temporal de les experiències concretes, i irrepetibles, que presenta cadascun dels poemes. Per tant, són les parts les que defineixen el conjunt, i no a l'inrevés, sobretot a mesura que les referències estacionals van perdent valor referencial per acabar desapareixent. S'entén, doncs, que els haikus no duguin títol, a excepció de *Préface*, que, en certa manera, no forma part de la sèrie, sinó que la introdueix indicant-ne la clau de lectura.

No és, però, que els haikus no duguin títol: és que no l'admeten. Expressant-ho en termes una mica barroers, podríem dir que a *Amour et Paysage* les vivències són presentades «des de dins», des del moment mateix de l'experiència, amb tota la càrrega emotiva que això implica, i per tant és lògic que prescindixin de títol, un element macrotextual dictat per un autor distanciat. En canvi, a *Les quatre estacions* les vivències són descrites «des de fora», a través de l'intel·lecte d'un subjecte que ja té la claredat de visió que li permet classificar i ordenar les proses d'acord amb un pla previ.¹⁴

14. Pere BALLART, *El contorn del poema* (Barcelona, Quaderns Crema, 1998; «Asaig», núm. 21), ps. 38-39.

La disposició tipogràfica dels poemes també reflecteix el punt de vista de l'autor. Ja hem comentat que l'espai en blanc després de cada poema suggereix que el lector ha de rellegir el poema i reflexionar-hi per destriar-ne els diferents elements que l'integren i que s'acaben fusionant. Tanmateix, en l'eix horitzontal, els versos es presenten centrats al mig de la pàgina. Justificar-los a l'esquerra, que és el procediment més habitual, hauria implicat donar prioritat als límits de la pàgina com a marc sobre la centralitat d'uns poemes que es resisteixen a sotmetre's a una mirada externa, objectivadora. Disposant-los al bell mig de la pàgina —tal com la vaca es troba «au milieu de la prairie verte» (p. 76)— l'autor aconsegueix reforçar el caràcter absolut de les vivències que presenta.

Hi ha una altra raó que explica aquesta disposició centrada. De la mateixa manera que els haikus són el resultat de fusionar un element objectiu, introduït, generalment, al primer vers, amb la contrapart subjectiva amb què conclou —el reflex de la lluna i l'«escata de sirena» de *nit de lluna* (p. 84), per exemple—, la seva escriptura es basa, sovint, en la fusió de dos termes, generalment introduïda mitjançant l'alliteració: «vache» i «tachetée» a *au milieu de la prairie verte* (p. 76), o «fou» i «faux» a *Préface* (p.71). En els dos casos citats, aquests mots es troben al vers central, i tant semàntica com fonèticament, s'atreuen amb la voluntat de fusionar-se i crear un sol element indistint. A *gebrat* (p. 117), el joc és doble, i recorre tot el poema:

gebrat
parpelleix de venus
en la nit verda de gener

En l'interior del poema, «venus» i «verda» s'atreuen per crear un nucli central que queda emmarcat pels mots que obren i tanquen la composició: «gebrat» i «gener». Els versos es repleguen sobre si mateixos per dibuixar un referent que es troba en el seu interior. Les claus de lectura no s'han de buscar enfora, en el món exterior, sinó en les pròpies paraules, i la disposició centrada els versos reforça, visualment, aquesta idea.

Es pot fer una lectura similar de l'ús d'alguns signes de puntuació a *Les quatre estacions*: concretament, del guió llarg, del punt i coma,

dels dos punts —molt escassos—, i del signe d'admiració. Tractant-se d'una qüestió ortotipogràfica és possible que el criteri seguit hagi estat imposat pel corrector d'estil, i no pas per l'autor, però el fet que se'n pugui fer una interpretació coherent amb el que hem exposat fins ara ens fa pensar que no és així.

El text deixa un espai en blanc abans i després de cadascun d'aquests signes de puntuació. Per exemple, *Del bell i noble esport de la natació* acaba amb aquest paràgraf: «Oh ! el gran receptacle de la gràcia, de la raó i de l'harmonia clàssiques ! El pur exemple ! El programa ideal !» (p. 41). A la prosa següent, *Matí en un jardí de Cerdanya*, llegim: «Vers la ruta de França — ratllades pels barrots de la tanca del nostre jardí — passen dues noietes vestides de colors clars ; l'una d'elles porta un cabassó a la mà ; l'altra porta, penjada al braç, una olleta de metall, que reintella amb tot el paisatge vernissat de fresc» (ps. 42-3).

En comentar el tractament del temps i l'espai, hem vist com el punt i a cap implicava, sovint, un canvi espacial o temporal en el material descrit. Junoy en fa un ús abundant per destriar els diversos elements que integren el conjunt. L'espai que precedeix el punt i coma sembla explicar-se pel mateix criteri, aplicat en un nivell encara més de detall, a l'interior dels paràgrafs.

En el cas dels guions llargs —i dels dos punts—, allò que es remarca amb els espais en blanc addicionals és la distinció que cal fer entre el punt de vista que vertebrava el paràgraf i l'altre, introduït entre els guions. La relació entre ambdós punts de vista pot ser de naturalesa diferent —per exemple, l'un pot ser descriptiu i l'altre, reflexiu, o evocatiu, o, també, descriptiu amb alguna mena de canvi de punt de vista—, però, en qualsevol cas, Junoy insisteix explícitament a distingir-los, per guanyar objectivitat i precisió.¹⁵

Quant a l'espai blanc que precedeix els signes d'admiració, respon a la voluntat de mantenir una distància emocional respecte el que es descriu. A *Les quatre estacions*, les emocions no són sentides, sinó re-

15. A *Acústica classicitzant*, que hem citat en aquest article, els guions llargs s'empren a l'inrevés: no s'hi deixa cap espai en blanc ni al davant ni al darrere. Aquest ús atípic ha de ser intencionat: en aquest cas concret, l'autor vol insinuar fusió d'elements, i no pas separació.

ferides, i els signes d'admiració no serveixen per intensificar l'expressió dels sentiments, sinó per indicar objectivament la seva naturalesa passional. Aquests espais en blanc són els més reveladors: els signes admiratius es distancien del que s'ha sentit, de la mateixa manera que Junoy escriu *Les quatre estacions* quan ja ha aconseguit alliberar-se de l'esclavatge de les passions que a *Amour et Paysage* dominaven la consciència del subjecte poètic.

3. EL LÍMIT DEL VERS I EL DE LA PROSA

Amour et Paysage i *Les quatre estacions* es refereixen, doncs, a un seguit d'experiències vitals que són presentades des de dos punts de vista diferents: el de les emocions —*Amour et Paysage*— i el de l'intel·lecte —*Les quatre estacions*. D'acord amb el punt de vista respectiu, cada text n'obté uns beneficis diferents. I acaba, també, amb la constatació d'un límit diferent.

Ja hem dit que *Amour et Paysage* és un llibre amarg: el subjecte poètic és envaït per unes passions que l'alienen gradualment de la realitat exterior, fins que finalment es veu forçat a constatar el seu estat de degradació física i moral. La seva mirada és la de *Dels esguards amorosos* (p. 28): està obstaculitzada per un excés de passió, simbolitzada, al llarg de *Les quatre estacions*, per motius com la boira, les bromes, els colors poc definits o excessivament lluent, l'efecte pertorbador de la música... El missatge queda ben clar: l'emoció, quan actua sense l'ajuda de l'intel·lecte, resulta perillosa, perquè ens aboca a un tot indiferenciat, a una fusió absoluta amb el moment i el lloc actuals, la qual cosa fa impossible organitzar la vida en termes veritablement humans o civilitzats, «arbitraris» en la terminologia d'Eugeni d'Ors.¹⁶

Aquest tot indiferenciat és, precisament, la matèria primera de *Les quatre estacions*, que està encapçalada per la citació següent, de Lamartine: «Ce nectar mélangé qui nous offre la vie...» (p. 7). Junoy parteix

16. Norbert BILBENY, *Eugeni d'Ors: L'arbitrarisme*, dins *La ciutat de l'esperit. Estètiques i ideologies en les literatures d'entreguerra* (Barcelona, Fundació «La Caixa», 1991), ps. 31-44.

d'un cos d'experiències viscudes i, metòdicament, es dedica a separar-ne les parts que la integren per mitjà de l'ús de l'intel·lecte. En l'última prosa de *Les quatre estacions*, «Dels xiprers i de les roses» (p. 92), constata, però, el límit de la via seguida:

Hi ha certs moments que les roses ens semblen encara més de color de rosa.

Hi ha certs moments que els xiprers ens semblen encara més entebrats.

Hi ha certs moments que al bell mig de la rosa més de color de rosa hom hi pot veure com una mena de taca espessa de tenebra.

Hi ha certs moments que al bell mig del xiprer més tenebrós hom hi pot veure com una mena de rosa joiosa de llum.

Ve-t'ho aquí: la descripció de les parts no arriba a donar compte del tot que integren. Seguint la via de l'intel·lecte podem arribar, solament, a percebre «una mena de taca espessa de tenebra» en la rosa, i «una mena de rosa joiosa de llum» en el xiprer. En aquest punt, per anar més enllà, ens caldrà deixar de banda l'eina de la intel·ligència i prendre la del sentiment, de la mateixa manera que, per posar ordre a la seva vida, el subjecte poètic d'*Amour et Paysage* haurà de distanciar-se de les seves passions i afrontar la vida amb una mica més d'objectivitat.

Per tant, les mirades d'*Amour et Paysage* i *Les quatre estacions* es complementen, s'impliquen mútuament, com de fet, de manera indirecta, Junoy ja havia apuntat a la conferència que féu a l'Ateneu Barcelonès al juny de 1919, tot i referir-se no a la vida sinó a l'art:

Per ara, fins a nova ordre, creiem que la Bellesa és una *idea* que es té de *sentir*. Tot consisteix en trobar el punt dolç, resultant d'un feliç, alat contacte entre la veritat subjectiva i les veritats objectives.¹⁷

Això no vol dir que les limitacions apuntades es puguin atribuir a l'escriptura d'*Amour et Paysage* o de *Les quatre estacions*. Al primer, Junoy fa un esforç perquè, tot i l'efecte de coloració emotiva de cada composició, el lector en pugui recuperar els elements del món extern

17. Josep Maria JUNOY, *Conferències de combat* (Barcelona, Editorial Catalana, 1923), p. 24.

a partir dels quals s'ha creat. Al segon, l'objectivitat amb què cada escena és descrita o evocada no n'exclou la descripció dels sentiments, que en són senzillament una dada més. Tanmateix, tots dos textos —sobretot, *Amour et Paysage*— es poden llegir com a exemples moralitzadors o didàctics sobre errors que cal evitar cometre tant en el terreny de la vida com en el de l'art.

A *Les quatre estacions* hi ha algunes proses el contingut de les quals il·lumina el del llibre d'haikus. Inversament, en publicar *El gris i el cadmi*, Junoy donà a la llum dos poemes que segurament daten de l'època de composició d'*Amour et Paysage* i que aporten claus per interpretar-ne les proses. El primer és *Una olivera a Sòller* (p. 131):

Corporeïtat subtil de la branca
—grisa verda— en la llum clara
emplataïada al matí, a la tarda daurada:
corporeïtat subtil de la branca
—grisa verda— en la llum clara.

El poema es basa en el contrast de la «corporeïtat» de la branca, d'una banda, i de les diverses coloracions que ofereix segons la llum que la il·lumina, de l'altra. Una mirada emocionada es concentraria en els colors que fan que la branca sembli una cosa totalment diferent en cada moment del dia, mentre que una d'objectiva prescindiria dels canvis de color per fixar-se en la forma de la branca, allò que sempre és igual. El mot clau, aquí, és l'adjectiu «subtil»: cal cercar un equilibri entre la veritat objectiva i la subjectiva, entre la constatació del que la branca és en ella mateixa i de l'emoció que ens causa en observar-la. Aquest equilibri s'ha cercat, sistemàticament, a *Les quatre estacions*.

L'altre poema és *Agost en un recó vetust de parc familiar* (p. 132):

Agost en un recó vetust de parc familiar
a l'ombra verda d'un tell
èlitres d'insecte

Aquí, el missatge no s'expressa tant en termes espacials com temporals. La contraposició s'estableix, d'una banda, entre el parc familiar «vetust» i les «èlitres d'insecte», és a dir, entre una realitat molt

antiga, aparentment immutable, i un esdeveniment efímer. El punt de trobada entre ambdós és l'«ombra verda d'un tell». L'adjectiu «verda» indica que la tradició familiar encara és viva, encarnada en el subjecte, que és conscient de formar-ne part, d'estar-ne «a l'ombra». Per tant, la seva emoció actual, per efímera que sigui, té el valor d'actualitzar tota aquesta tradició que, sense ella —sense l'emoció—, seria morta. La vivència actual només es pot entendre plenament posant-la en relació amb la tradició de què sorgeix, de la mateixa manera que l'escriptura de *Les quatre estacions* vol entroncar amb els cànons de la tradició del classicisme mediterrani. Vist des d'aquest punt de vista, cadascuna de les proses, tot i presentar només un esdeveniment efímer, passa a evocar, en ser adscrita a un lloc i un moment de l'any determinat, una geografia i una història immemorials, que continuaran existint quan el subjecte, i l'autor, ja no hi siguin.

4. CONCLUSIONS: *EL SOMRIURE DE FILOCTETES*, UN POEMA NO ESCRIT

Fins aquí, hem analitzat les característiques d'*Amour et Paysage* i de *Les quatre estacions*, i n'hem mirat d'explicar les raons. Encara no hem respost, però, dues qüestions cabdals: per què el primer és escrit en vers i el segon en prosa? I per què, tot i que es refereixen al mateix conjunt d'experiències, Junoy considerà oportú publicar les proses de *Les quatre estacions* el 1926, sis anys després de l'aparició del llibre d'haikus? Per fer-ho, recorrerem a l'obra i la biografia de Junoy: és a dir, deixarem de referir-nos al subjecte dels textos i ens referirem al seu autor.

En un estudi anterior hem argumentat, pensem que a bastament, que *Amour et Paysage* és una mena d'autobiografia lírica de l'autor, que va des del seu primer casament, l'any 1911, fins al segon, el 1919 —la «tendre lierre» del poema final (p. 100) simbolitza, entre altres coses, la seva segona esposa, força més jove que Junoy.¹⁸ *Poemes i Calli-*

18. Jordi MAS LÓPEZ, *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: dues aproximacions a l'haiku*, op. cit., ps. 147-153.

grames, publicat pocs mesos abans que *Amour et Paysage*, i integrat majoritàriament per textos de l'autor apareguts amb anterioritat, ja era, també, una mena d'autobiografia, en aquest cas literària, i el recorregut que s'hi traçava era molt semblant al del llibre d'haikus. Tanmateix, hi ha una diferència cabdal entre els dos textos: *Poemes i Calligrames* suposa una liquidació de l'etapa cubista de l'autor, que no tornà a escriure calligrames després de la publicació del volum. *Amour et Paysage*, en canvi, tot i recórrer els mateixos anys i presentar unes vivències paral·leles, acaba amb una nota d'esperança que evidencia que fou escrit amb la voluntat de posar ordre en la pròpia vida, d'entendre i assumir el passat per poder avançar cap al futur.

No podem perdre de vista que el 1918 fou un any molt dur per a Junoy, que veié com les seves conviccions, i les persones de referència de la seva vida, desapareixien.¹⁹ L'any 1911 s'havia casat amb Amàlia Cánovas, i aprofità el viatge de noces per recórrer diverses ciutats europees on pogué contemplar obres del cubisme emergent, que acabava de descobrir. A partir de llavors, la seva trajectòria com a crític d'art i com a poeta líric restà lligada a aquest moviment. Junoy defensà el cubisme amb la passió amb què es defensen les coses pròpies, perquè veia en el moviment l'expressió actualitzada dels principis de l'art clàssic mediterrani que sempre havia reivindicat. Per això, quan el cubisme començà a cedir terreny davant del futurisme o, fins i tot, a fusionar-s'hi per donar lloc a les manifestacions cubofuturistes, l'autor donà mostres de vacil·lació. La crisi estètica i personal quedà reblada amb tres incidents de caire més vital que pròpiament literari: la mort d'Amàlia Cánovas, el casament amb la qual havia coincidit amb la seva adhesió a la causa cubista; la mort de Guillaume Apollinaire, que havia elogiat l'*Oda a Guynemer* de Junoy²⁰ com a primera obra mestra del calligrama cubista, i l'asseveració de Charles Maurras que l'*Oda a Guynemer* no era més que «un truc».²¹

19. Sobre la biografia de Junoy en aquests anys, vegeu el magnífic estudi introductori de Jaume Vallcorba a Josep Maria JUNOY, *Obra poètica*, op. cit., ps. lxxxij-xciv.

20. Vegeu-ne la versió inclosa a *Poemes i Calligrames* a Josep Maria JUNOY, *Obra poètica*, op. cit., p. 51.

21. Charles MAURRAS, *Guynemer y la amistad latina*, «La Publicidad», núm. 13.998 (24-III-1918), p. 3.

L'estat anímic de Junoy en aquest moment es fa evident en el text que dedicà a Apollinaire amb motiu de la seva mort:

més son esperit intacte giravolta i giravoltarà molt de temps encara
entre els homes accionistes de les veritats relatives
quant a la seva anima jo prec inquietíssim per que un angel
imprevist
en surti fiador davant de l'amo i senyor de la veritat absoluta
amen

Implícitament, l'epitafi reconeix que les veritats defensades per Apollinaire, és a dir, les del cubisme, són «relatives», i no absolutes, tal com el mateix Junoy havia cregut fins al moment. Un cop oberts els ulls, caldrà dirigir-se cap al déu cristià —tal com féu, efectivament, l'autor— per comptar amb una veritat absoluta a la qual aferrar-se. En aquest sentit, la creu llatina que encapçala el text i l'«amen» que el clou no poden ser més significatius.

En conseqüència, Junoy trencà oficialment amb el moviment cubista, precisament just abans de casar-se amb la seva segona esposa, Josefa Ricart. Ho féu en una conferència a l'Ateneu Barcelonès, en què afirmà:

I després dels negres, ve la geometria absurda i desbaratada i la mistificada adaptació de ridículs esotèrics sistemes. És el Cubisme que apareix, i també en nom de la mateixa necessitat i oportunitat al·legades per l'Impressionisme. A les imatges revoltades un jorn contra les idees, els arriba el seu torn. Les idees maten les imatges.²²

«Les idees maten les imatges»: el cubisme ha prestat una atenció excessiva a la pròpia mirada, que ha acabat negligint l'objecte real de la contemplació. Exactament el mateix que li passava al subjecte poètic d'*Amour et Paysage*, la mirada del qual es dirigia cada cop més endins i menys cap enfora, amb un resultat nefast. Que Junoy, la trajectòria del qual havia estat fins aleshores completament associada al cubisme, s'hi referís com a «la geometria absurda i desbaratada i la

22. Josep Maria JUNOY, *Conferències de combat*, op. cit., p. 20.

mistificada adaptació de ridículs esotèrics sistemes» deixa ben clares les proporcions de la crisi que experimentà.

El cubisme, doncs, com la vida mateixa, ha resultat ser una aventura efímera. Per atorgar-hi sentit, cal posar-lo en relació amb les veritats perennes —igual que, per donar sentit a les «èlitres d'insecte», calia posar-les en relació amb el vetust «parc familiar» (p. 132). Cal posar els peus a terra, tal com, en un article publicat el novembre de 1918, Junoy deia, encomiàsticament, que havia fet Frank Burty:

(...) Frank Burty no tardà pas gaire, a partir de la data a dalt citada, en devenir, malgrat els seus nombrosos defalliments, un dels més interessants conreadors de les noves formes de plasticitat. Sacrificà a la deessa del moment. I en son honor dançà, ben o mal acompanyat, la farandola de l'escalpel... Mes vetaquí que arribat Frank Burty a una termometria de grafismes fora ja de radis, de sobte es curva l'empresa trajectòria de la seva obra. Revolt exemplar! Un examen conscient. La reflexió dels resultats obtinguts. Un balanç de pèrdues i ganàncies. I una determinació. La natura esdevé per Frank Burty la realitat objectiva (cronomètricament) dels clàssics. La seva pintura, sense per això fer-se menys intel·ligent, reflexa amb simplicitat la dolça perifèria. Frank Burty es complau en fer-nos participar de la clara harmonia de les seves emocions, a la manera dels pastors virgilians, davant dels objectes naturals animats per jocs de l'ombra i de la llum servant un sàpid regust i un aroma bru de terra...

Pràcticament tot el que Junoy afirma de Frank Burty es pot aplicar a ell mateix: l'admiració «Revolt exemplar!» no és gens gratuïta. A *Amour et Paysage* i a *Les quatre estacions* hi ha, també, un retorn a l'objectivitat, representada pel món natural. Tots dos textos animen els objectes naturals amb els «jocs de l'ombra i de la llum», però sense perdre mai de vista que l'emoció ha estat provocada per un objecte extern, i no intern. I l'espai i el temps, tant el lineal dels poemes com el cíclic de les proses, no sorgeixen de l'obra, sinó de la realitat externa i, en darrer terme, de «l'amo i senyor de la veritat absoluta».

Reprenem, aquí, les qüestions que ens hem plantejat al capdamunt d'aquesta secció: per què *Amour et Paysage* és escrit en vers i *Les quatre estacions*, en prosa, i què aporta *Les quatre estacions* que en justifiqués la publicació sis anys després de l'aparició del llibre de poemes?

Hem comentat, en una secció precedent, que Manuel de Montoliu considerà «cubista» l'escriptura d'*El gris i el cadmi*; en un treball anterior, nosaltres hem considerat «postcubista» la d'*Amour et Paysage*.²³ La ruptura pública amb el cubisme respongué més a una qüestió d'estratègia que no pas de coherència teòrica, per tal com Junoy continuà conreant, en el terreny literari, un tipus d'escriptura molt afí a la cubista, amb l'única diferència que atorgà un paper molt més important al tema del temps en les obres.

Refinant una mica més l'afirmació de Montoliu i la nostra, i fent un símil amb la pintura, podem dir que el «cubisme» d'*Amour et Paysage* és sintètic, mentre que el de *Les quatre estacions* és analític.

Els poemes parteixen dels diversos elements que conformen una experiència i els fusionen en un tot compacte, un nucli central. El resultat que n'obté l'autor és de l'afirmació inequívoca de la «corporeïtat» de la realitat observada —pensem, per exemple, en la vaca que ocupa el centre del prat a «au milieu de la prairie verte» (p. 76). És cert que, per fer-ho, parteix d'una subjectivitat que potser podria posar en dubte l'exterioritat de l'element vist, però també és cert que la sensació física que ens descriu és, intuïtivament, una prova de la seva existència real.

De la mateixa manera, el caràcter lineal del temps, dibuixat a partir de les experiències successives presentades als poemes, les ordena i els atorga un sentit. Res no ens obliga a pensar que les experiències es produïren en l'ordre en què les disposa *Amour et Paysage*, des del moment que a *Les quatre estacions* apareixen en un de diferent. Fa l'efecte, més aviat, que Junoy presenta les experiències viscudes de manera que se'n pugui extreure una lliçó estètica i, al capdavall, moralitzadora: que l'excés de subjectivitat i emoció condueixen, indefectiblement, al desastre. Aquesta conclusió, en la mesura que retrata la trajectòria del mateix autor, és dolorosa, però té almenys la virtut de convertir en significatives unes experiències que fins aleshores no ho havien estat.

Sens dubte, la publicació —més que no pas l'escriptura— d'*Amour et Paysage* respon a raons d'oportunitat: l'haiku estava de moda

23. Vegeu Jordi MAS LÓPEZ, *La poètica postcubista de Josep M. Junoy*, «Els Marges», núm. 76 (primavera de 2005), ps. 53-67.

a França, i Junoy, un cop distanciat del cubisme, necessitava un vehicle d'expressió que substituís el calligrama. Tanmateix, es tracta d'un volum que difícilment podria haver estat escrit en prosa. L'autor volia, en aquest moment, sotmetre la seva obra a les lleis de la realitat objectiva, simbolitzades per l'entitat física de les coses i el pas del temps. I el vers conté, en si mateix, tots dos elements. En considerar la paraula des del punt de vista fònic, la poesia se centra en la seva materialitat, o «corporeïtat», que es pot relacionar intuïtivament amb la del referent a què al·ludeix: les freqüents alliteracions que trobem en els haikus junonians potencien aquest efecte. Quant al temps, queda insinuat per l'estructura mètrica dels versos, que recalca que la successió de mots no és arbitrària, sinó inexorable. I si bé és cert que ens els haikus de Junoy la quantitat sil·làbica i la distribució d'accents no és un tret pertinent, sí que ho és, com hem vist, el lloc que ocupa cada vers, o cada mot, en el poema, i cada poema a *Amour et Paysage*.

L'obra, doncs, té la virtut d'atorgar sentit a un conjunt d'experiències que, altrament, no en tindrien. Té, però, una limitació: en dirigir-se «cap endins», cap al nucli d'una experiència particular, i defugir els referents externs a si mateixa, el seu contingut és difícilment expressable en uns termes diferents dels de l'obra.²⁴ Més que extreure un sentit dels poemes, el lector es veu forçat a ocupar el joc del *je* que hi transita: compartirà, així, la sensació o el sentiment del subjecte poètic, però poc més. Per molt que, com hem dit, *Amour et Paysage*, a diferència de *Poemes i Calligrammes*, sigui un intent d'explicar la trajectòria anterior de manera que serveixi de punt de partida per al futur, el cert és que forneix massa poques dades per obrir realment noves vies.

Una prova d'aquesta limitació és que la connexió que hi ha entre el volum d'haikus i els textos teòrics —com la conferència de l'Ateneu Barcelonès— que Junoy publicà en aquests anys i aplegà a *Conferències de combat* no és evident. És possible aplicar els principis d'aquests textos teòrics a *Amour et Paysage* per explicar-ne la construcció i el sentit, però no pas arribar als principis teòrics a partir dels poemes.

Aquest inconvenient queda esmenat gràcies al «cubisme analític» de *Les quatre estacions*. Un cop refermat íntimament el sentit últim

24. Pere BALLART, *El contorn del poema*, op. cit., ps. 96-98.

—la «corporeïtat»— de les experiències viscudes a *Amour et Paysage*, Junoy pot entretenir-se, en les proses, a observar els jocs de llum, a destriar cada detall dels altres, a reflexionar sobre com els canvis espacials i temporals afecten la visió que tenim de les coses. Això permet que sovint, i de manera justificada, s'aturi a meditar sobre la naturalesa de les experiències referides, i a exposar principis estètics que tenen una relació evident tant amb el que s'acaba de descriure com amb les *Conferències de combat*.

En algunes de les proses, especialment en aquelles que es limiten a descriure un paisatge sense introduir-hi cap altre element, es fa difícil determinar si hi ha, en realitat, un centre compositiu. El tot sembla, a pesar del límit que hem assenyalat, una suma de les parts, cadascuna de les quals té un valor per ella mateixa, i el tractament del temps i de l'espai, amb la menció de llocs concrets i l'adscripció de cada anècdota a un moment de l'any determinat, reforça aquest efecte. Això permet una multiplicitat de lectures molt més rica que la d'*Amour et Paysage*: podem llegir *Les quatre estacions* com un llibre de descripcions de paisatges i escenes urbanes, com una meditació sobre principis estètics, com una celebració del món llatí, o fins i tot, frivoltzant una mica, com una guia de viatge *sui generis*.

L'ús de la prosa, que permet a l'autor dirigir-se cap a l'indret on prefereixi en cada moment, ja revela, per si mateixa, el caràcter arbitrari —i no necessari, com a *Amour et Paysage*— que té el conjunt. Junoy —o qualsevol altra persona que en sabés imitar prou bé l'estil, de fet— podria haver escrit més proses sobre fenòmens estacionals o moments de l'any que no s'han tractat en el volum, i inserir-les-hi sense que el sentit en quedés gaire afectat. Això, en el llibre d'haikus, hauria estat impensable.

És evident que *Amour et Paysage* i *Les quatre estacions* són textos que es complementen. Partint d'un cos d'experiències semblants o idèntiques, examinant-les sota una llum diferent —la sensació o l'emoció, en el primer cas, i la intel·lecció, en el segon—, n'obtenen uns beneficis gairebé oposats, però que no s'exclouen pas. Segurament, els poemes *Una olivera a Sòller* i *Agost en un recó vetust de parc familiar* foren publicats precisament a l'època d'aparició d'*El gris i el cadmi* per assenyalat aquesta complementaritat entre el llibre d'haikus i el de proses.

Pot ser que el decalatge de sis anys en la publicació d'ambdós textos sigui fruit de circumstàncies fortuïtes. Per exemple, és possible que Junoy considerés que les proses de *Les quatre estacions*, soles, no tenien un volum suficient per justificar-ne l'edició en forma de llibre, i hagués d'esperar a escriure les altres dues seccions. Tanmateix, no sembla massa agosarat aventurar una explicació en termes biogràfics i literaris.

Disposem d'un indici que ens permet pensar que entre *Amour et Paysage* i *Les quatre estacions* es produí en Junoy un canvi d'actitud sense el qual el segon text no podria haver vist la llum. Tal com hem vist, si el 1920 l'autor es mostrava críptic com a poeta líric i extremadament bel·ligerant com a conferenciant i articulista, el 1926 aconseguia, en les proses que hem analitzat, acostar ambdues tasques i capteniments, tot exposant líricament i sense acritud les seves posicions estètiques. Això no obstant, encara el 1923, en publicar *Conferències de combat*, anunciava, juntament amb *Les Idees i les Imatges (1922-1923)* —ben segurament, un recull d'articles de crítica— i *Op. 34 N.º 2 (1907-1921)* —potser un de la seva obra lírica—, la publicació d'un poema que s'havia de titular *El somriure de Filoctetes*.²⁵ No tenim cap informació, a banda d'aquesta referència, sobre aquesta obra, però contextualitzant-ne el títol en la vida i l'obra de l'autor durant els primers anys vint no es fa difícil imaginar per què Junoy s'havia d'interessar per aquest heroi tràgic.

Des de la seva ruptura pública amb el cubisme, quan el seu nom apareixia en alguna tertúlia barcelonina, era força probable que algú hi apliqués l'adjectiu de «tastaolletes», que tanta fortuna havia fet des que Quim Borralleras l'emprés a l'Ateneu Barcelonés.²⁶ Junoy, però, sempre s'havia vist a si mateix com un defensor modèlic de la tradició clàssica mediterrània, i considerava que amb aquest adjectiu malintencionat els seus adversaris intentaven condemnar-lo a un ostracisme injust. En publicar, amb una certa amargor de fons, *Conferències de combat*, encara somiava que, com Filoctetes, els seus antics companys acabarien humiliant-se i anant-lo a cercar per demanar-li que s'unís

25. Josep Maria JUNOY, *Conferències de combat*, op. cit., p. 4.

26. Enric JARDÍ, *Quim Borralleras i els seus amics* (Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1979), p. 45.

de nou a les seves files, per tal com la seva ajuda s'hauria revelat imprescindible.

Això, però, no succeí, i l'adjectiu «tastaolletes» encara és avui dia recurrent en parlar de Junoy. Tanmateix, el 1926, l'autor es devia haver resignat a la situació, cosa que li permeté presentar un llibre que, essent tan fidel als seus principis estètics com les conferències i els articles precedents, aconseguia exposar-los amb la mateixa convicció, però sense estridències. La figura de Filoctetes encara hi és esmentada —en un passatge d'*Al marge de la Degollació dels Sants Innocents de Nicolas Poussin* que hem citat més amunt—, per bé que sense cap intenció reivindicativa. Ben al contrari, en acceptar l'estat de la qüestió, Junoy fou capaç de lliurar a la impremta un llibre de la volada d'*El gris i el cadmi* i d'endegar, l'any següent, la publicació de «La Nova Revista», des de la qual pogué continuar —o tornar, si es vol— fent aportacions significatives a les lletres catalanes, tal com ja havia fet durant els anys que dedicà a introduir el cubisme i a conrear la forma del callígrama a casa nostra.

APÈNDIX

En la taula següent recollim els poemes d'*Amour et Paysage* i de les seves continuacions, *Sis trossos inèdits d'Amour et Paysage* i *Encara, tres fragments inèdits d'Amour et Paysage*, que tenen una o més correspondències en la secció *Les quatre estacions d'El gris i el cadmi*. Els poemes són reproduïts en l'ordre d'aparició a l'*Obra poètica* de Junoy, i els números de pàgina que hi indiquem fan referència a aquest volum; els números de pàgina que segueixen els fragments en prosa són els d'*El gris i el cadmi*. Alguns dels poemes d'*Amour et Paysage* tenen versions alternatives, amb un o dos versos duplicats, que foren publicats abans de l'aparició del volum; en aquests casos, citem la versió del llibre. No incloem els poemes de *Fi de paisatge* perquè són una reformulació evident del tram central d'*Amour et Paysage*. En canvi, sí que incloem els dos poemes publicats l'any 1926, coincidint amb l'aparició d'*El gris i el cadmi*, perquè tenen versions en prosa en aquest.

PRÉFACE

hélas!
l'amour est un fou et faux paysage...
—quand même! (p. 71)

Les estacions de l'any són poc albiradores des de la gran urbs.
La llisa crosta de l'asfalt hi dissimula arreu el panteig natural i directe de la terra.

Cal endinsar-se ravals enfora, per a meditar i fruit el ritme periòdic de l'hivern i de l'estiu, de la primavera i de la tardor.

Passagem-nos-hi, avui, si voleu, una estona, al través d'aquest paisatge d'hivern que mig fina. («Més enllà de l'asfalt», p. 11)

Dos esguards amorosos que es troben i que s'atreuen mutualment és la cosa més dolça, i, alhora, la cosa més dolorosa del món.

Creem, per ells tots sols i per a ells tots sols, un lliure magnífic univers:

Una fauna, una botànica, una climatologia supraterrrestres de poètic en-somni.

Entre l'imponderable espai de dos esguards amorosos que es fiten i es fusionen amb una intensa recíproca passió — oh ! cara testa d'or llunyà esbullat ! — hi ha com una mena d'alè divinal que ho transfigura i ho irisa tot.

Una mena de boira sagrada subtil... («Dels esguards amorosos», p. 28)

Hi ha certs moments que les roses ens semblen encara més de color de rosa.

Hi ha certs moments que els xiprers ens semblen encara més entebrats.

Hi ha certs moments que al bell mig de la rosa més de color de rosa hom hi pot veure com una mena de taca espessa de tenebra.

Hi ha certs moments que al bell mig del xiprer més tenebrós hom hi pot veure com una mena de rosa joiosa de llum. («Dels xiprers i de les roses», p. 92)

habillés d'azur
la main dans la main
moite de miel (p. 72)

Sorral enllà, vorejant les fines corbes d'escuma, caminen, el braç en el braç, una parella d' enamorats.

De lluny, hom veu el vinclament de llurs cossos esvelts que es decanten, que es decanten fins que llurs dos caps es toquen, i, en aquesta dolça postura, van caminant, a través de la gelua morador crepuscular, amb una inenarrable ardència lenta...

Jo reprenc la meva marxa de retorn.

<p>Contemplo, un instant l'esguard per terra, les petjades unides de la parella d'enamorats, en la sorra humida, entrecruades amb les empremptes solitàries dels meus «Phillips»... («Empremptes en el sorral», p. 72)</p>
<p>dévançé par un papillon blanc je me promène par l'allée bordée de fleurs le cœur distrait (p. 74)</p>
<p>Àdhuc el papalló blanc projecta, en volar, entre el cel i la terra, una ombra negra ! («Àdhuc el papalló blanc ! ...», p. 35)</p>
<p>sur le foin coupé voici la brune servante qui rit de toutes ses dents les jambes en l'air (p. 75)</p>
<p>Al través de les clarianes d'un canyissar de tomàtecs, una gentil pagesa bruna, riu amb totes les seves dents blanques. («Nota per a un paisatge de fi d'estiu», p. 33)</p>
<p>au milieu de la prairie verte une vache tachetée aux mamelles roses (p. 76)</p>
<p>Vers la ruta de França — ratllades pels barrots de la tanca del nostre jardí — passen dues noieta vestides de colors clars ; l'una d'elles porta un cabassó a la mà ; l'altra porta, penjada al braç, una olleta de metall, que reinte-lla amb tot el paisatge vernissat de fresc. Canta el dallaire d'un camp proper d'userda. Sona un esquellerinc de vacada al lluny del lluny. («Matí en un jardí de Cerdanya», ps. 42-3)</p> <p>Un esbart d'ànecs ix d'un rec diamantí ; dos porcells furguen en un clot fangós ; passa una vaca rossa precedida d'una noieta bruna que porta un cantiret de llauna a la mà. («Pels blatars pairals», p. 48)</p> <p>(...) i un pou graciós, d'un Orient de pessebre, on una noia bruna deliciosa, vestida de color de rosa, amb l'espardenya molt ben lligada al turmell robust, davallant per un corriol de farigoles i romanins, sol baixar, cap al tard, a pouar un cantiret d'aigua clara. («Vilanova», p. 51)</p>
<p>dans un coin de jardin le gros crapaud qui vient d'avaler une petite limace immobile me regarde de côté (p. 77)</p>

<p>Anit vaig adormir-me amb el flauteig — tan subtil, tan entristidor ! — dels petits gripaus hostes habituals de l'antic jardí familiar. («Matí en un jardí de Cerdanya», p. 42)</p>
<p>sous la pluie d'été je marche fredonnant par la route de platanes oublieux de ma peine (p. 81)</p>
<p>No fa pas gaire que caminava jo tot sol per una carretera vorejada d'uns plàtans, prims i despullats, sota la xiuladissa d'un vent gelat de muntanya. Els conreus, a banda i banda, moradejaven tristament, amb les darreres resplendors de sol de posta. De la població propera en traspuava un alè espès d'un gris somort. («Pels volts de Nadal», p. 77)</p>
<p>hardi nageur qui fends l'onde bleue d'un bras couleur safran prends garde à la pieuvre! (p. 83)</p>
<p>Sempre recordaré amb enyorança aquells clars matins blavíssims d'hivern al Club de Natació Barcelona. El meu rostre bru ja de natural assolí, aleshores, un tal grau d'aquilotament, que la gent, àdhuc els més familiars, gairebé ja no em reconeixien.</p> <p>Aquelles temporades d'aire de mar a cos nu em feren un gran bé físic i moral. Les periòdiques crisis de neurastènia s'anaren esvaint, s'anaren esvaint fins a no deixar rastre. («Del bell i noble esport de la natació», ps. 40-1)</p>
<p>nit de lluna estesa per la mar salada escata de sirena (p. 84)</p>
<p>Platja avall, platja amunt. Ensomni. Soledat. Silenci. El fort ritme, només, del meu pobre cor i el lleu fresseig de les ones emplatiaades. ... Ens creuem amb un carrabiner clapejat de lluna. («Una nit de sant Joan vora la mar», p. 24)</p> <p>A l'estiu, sé l'indret just, l'hora exacta, el dia únic del pleniluni de juliol en què podré admirar, a mitja nit, l'argentí capbussó escatós d'una blanca sirena d'ensomni. («Vilanova», p. 51)</p>
<p>sur la branche vernie un oisillon chante à tue-tête (p. 85)</p>

Dèiem nosaltres, en un altre avinentesa, que la nostra prudència extrema respecte a la música obeïa tan sols a la gran amor, a l'amor folla, a la inenarrable amor que ella ens inspira i ens ha inspirat sempre. Fugim, en realitat, de la música, com d'una flama, com d'un màxim perill per a la nostra intel·ligència i per al nostre cor. Ens allunyem d'ella per a no estimar-la massa.

La música, però, de tant en tant, ve a nosaltres i s'interposa, imperativa, al bell mig del nostre prudencial camí d'evasió. («Recital de piano nocturn vora la mar», p. 36)

Rares vegades, ho he declarat més d'una volta, em deixo envair per la música.

Sempre he cercat excuses, sempre he cercat pretextos, sempre he cercat subterfugis per a desviar-me de la seva abassegadora coacció.

Quant em lliuro a la música, però, ho faig de bo de bo, sense condicions, a tot risc. («Un altre concert íntim», p. 38)

He experimentat, avui, un d'aquests íntims xocs, mentre degustava, solitari, un cafè aigualit en un bar equívoc dels suburbis barcelonins, bo i escoltant una pianola elèctrica que tocava, a estrebades mecàniques, la dolça i inefable sardana «Per tu ploro», del gran Pep Ventura.

El meu pobre cor se m'esberlava. («Del nostre sentimentalisme interfibril», p. 86)

hautes montagnes couronnées de sapins
paravent sombre
de mon amour (p. 87)

Fa alguns anys, en el decurs d'un dels meus viatges vagarívols — no ho oblidaré mai ! — vaig sentir, per primera volta, en una casa de compatriotes expatriats. «La cançó de l'Emigrant», cantada per una noia pàl·lida que, en cantar, tremolava com un jonc. En aquella època, el meu esperit i el meu cor eren molt allunyats de certes coses essencials ; només em preocupaven l'aventura frívola i creia, només, en la inconsciència i absurditat de l'atzar. Així i tot, el fons interfibril del meu cor fou, de sobte, percutit, aquell dia, amb una força d'insinuació extraordinària. («Del nostre sentimentalisme interfibril», p. 87)

poudré de clair de lune
une cigarette aux lèvres
le regard absent (p. 88)

Com una errívola dona de nit, tota macada de fam i de luxúria, somrient, tràgica, des d'una cantonada ombradissa, la lluna va rodolant, lívida i esma-perduda, per l'amuntegament enorme de núvols d'aquest cel de tempesta.

<p>De quan en quan, deixa caure un poc de la farina trista de les seves galtes enclotades.</p> <p>De quan en quan deixa caure dels seus llavis glaçats un poc de l'horrible carmí. («Nit de vent», ps. 75-6)</p>
<p>al través del temps i de l'espai tèbia encara la mà de la teva mà curull l'esguard encara del teu esguard (p. 89)</p>
<p>Guardo unes recordances gratíssimes d'un bon nombre de nits de lluna, a través d'èpoques, de contradetes, de circumstàncies diverses. (...)</p> <p>Durant aquesta vetlla calmosa d'agost, ajagut en el sorral, la faç obscura paralela al firmament, frueixo d'una infinita dolçor, l'esguard ardent perdut en l'estelada. («Nits de lluna i de celístia», p. 25)</p>
<p>sous les lucioles j'ai pompé dans te lèvres une salive nacree (p. 92)</p>
<p>Una nit de lluna resulta, tanmateix, una cosa excessiva. És massa musical i fisiològica. Conté massa nacre. («Nits de lluna i de celístia», p. 25)</p> <p>Aquest matí tota la natura sembla recoberta d'un vel. El mar i el cel són una mateixa perla. («Entelament», p. 81)</p>
<p>douce voix qui glisses sur mon cœur comme le reflet de la lune sur un lac sombre (p. 93)</p>
<p>Fa alguns anys, en el decurs d'un dels meus viatges vagarívols — no ho oblidaré mai ! — vaig sentir, per primera volta, en una casa de compatriotes expatriats. «La cançó de l'Emigrant», cantada per una noia pàl·lida que, en cantar, tremolava com un jonc. En aquella època, el meu esperit i el meu cor eren molt allunyats de certes coses essencials ; només em preocupaven l'aventura frívola i creia, només, en la inconsciència i absurditat de l'atzar. Així i tot, el fons interfibril del meu cor fou, de sobte, percutit, aquell dia, amb una força d'insinuació extraordinària. («Del nostre sentimentalisme interfibril», p. 87)</p>
<p>en l'asfalt gris un petit cor escarlata rebotant (p. 95)</p>

(Oh ! aquell cor escarlata desfet entre unes mans blanques ! ...) («Un altre concert íntim», p. 39)

El cel és ensostrat d'una grisalla densa. No s'albira ni una sola clariana. No brilla, enlloc, ni una mala ditada de morador capvespral.

Tot és gris, gris, d'un gris atuídor.

El meu cor, enyorívol, bat amb un ritme esmaperdut d'una malenconia infinita... («Un capvespre atuídor», p. 49)

Davant aquella casa, blanca i rosa, a mà dreta, sota aquell balcó negre de ferro forjat, una llunyana nit d'estiu — recordo — hi vaig passar i repassar moltes de vegades, amunt i avall, amunt i avall, amb el pobre cor que em botia i rebotia com una pilota dins del pit. («Un balcó sense flor», p. 68)

El soroll fantàstic del vent, la misteriosa remor de la ressaga es confonen amb els batecs del meu pobre cor — tot ell fantàstic enyor, tot ell misteriosa desconhortança... («Nit de vent», p. 76)

I, amb la mà posada damunt el pit, maldava, maldava, per a deturar els batecs del meu pobre cor desconhortat... («Dels nostre sentimentalisme interfibril», p. 87)

malgré le jazz-band
j'entends toujours le bruit de mon cœur
dépareillé (p. 98)

Recolzat en el mostrador de caoba lluent, el cor i les oïdes trossejats pel «jazz-band», una opiàcia cigarreta a cua de llavi esblaimat, demano, consirós, a l'home blanc, una mixtura que ens evoqui la verda vinya costanera sota el cel blau. («Recança de la vinya i del bar», p. 34)

I, amb la mà posada damunt el pit, maldava, maldava, per a deturar els batecs del meu pobre cor desconhortat... («Del nostre sentimentalisme interfibril», p. 86)

un voilier blanc qui s'éloigne ver l'inconnu
et mon cœur gisant sur le sable
comme un coquillage vide (p. 99)

Vora l'ona blava he apropat, atentament—com fan a voltes els infants— la closca buida d'un caragol marí a la meva oïda.

Tota l'Odissea hi remorejava. («Acústica classicitzant», p. 19)

<p>gebrat parpelleix de venus en la nit verda de gener (p. 117)</p>
<p>Voleiadissa, una estrella — oh ! cara amiga impossible ! — es fon, al lluny del lluny, amb la més folla de les meves esperances. («Nits de lluna i nits de celístia», p. 25)</p> <p>Vespreja ràpidament. Un estel lluu, allà, dalt de tot, verdelós, enigmàtic, solitari. («L' hora cap-vespral», p. 31)</p> <p>Una hora després prenía jo comiat del meu bon amic. El camp apareixia tot amarat d'una celístia misteriosa. En el cel brillava una estrella amb una lluisor fulgurant... («Pels volts de Nadal», p. 78)</p> <p>Oh ! sobretot, aquella menuda figureta de pastor, tota sola, dalt d'una graciosa comella de farigoles i romanins, que fitava estels — que fitava l'Estel ! ... («El "Pessebre"», p. 85)</p>
<p>enrera! nuvol bru sinistre rull d'eumènida (p. 118)</p>
<p>Una espessa nuvolada bruna s'és escampada, en poca estona, pel cel blau. (...) L'atmosfera, pesada, és esdevinguda gairebé irrespirable. L'aire s'és entebionat. Tot sembla llefiscós. De sobte, retruny per l'espai un tro, enèrgic, imperatiu, contundent. L'aire-cel s'omple, aleshores, d'una xarxa argentada de pluja, que cau decidida, ràpida, copiosa, pataquejant fortament els ràfecs de les teulades i les pedres de les voravies. (...) Un valent raig de sol. Arreu s'exalten les lluisors joioses i els brills triomfals. La naturalesa sembla pintada de nou. («D'una pluja d'estiu», ps. 26-7)</p>
<p>recolzat en un vell llagut de proa fatigada ... (p. 125)</p>
<p>Unes passes més enllà, una noia recolza graciosament el seu braç formós, enrojolat pel sol, a l'orla d'un vell llagut de proa afadigada. («Mar de violeta», p. 32)</p>

Corporeïtat subtil de la branca
 —grisa verda— en la llum clara
 emplatada al matí, a la tarda daurada:
 corporeïtat subtil de la branca
 —grisa verda— en la llum clara. (p. 131)

Cada soca, cada branca, cada branquilló es dibuixen amb la seva corba, amb la seva angulositat, amb el seu entreforcament, propis, afinats, subtils, lineals. («Més enllà de l'asfalt», p. 12)

Agost en un recó vetust de parc familiar
 a l'ombra verda d'un tell
 èlitres d'insecte (p. 132)

Anit vaig adormir-me amb el flauteig — tan subtil, tan entristidor ! — dels petits gripaus hostes habituals de l'antic jardí familiar. (...)

Quatre acàcies atapeïdes de fullatge mentolat, dos grans tells patriarcal, un pi-avet gegantí que degoten encara a plena llum d'or matinal. («Matí en un jardí de Cerdanya», p. 42)

La moixera — (el «sorbier des oixeaux», que diuen els francesos) — fou l'arbre predilecte de la meua infància.

A l'antic jardí familiar de Cerdanya n'hi ha encara una de magnífica, entrant a mà esquerra, vora el brollador de marbre recobert d'heura espessa, que ens evoca sempre gentils records i suggestives remembrances. («La moixera», p. 45)

NOTA: Junoy publicà una versió en prosa d'aquest poema, que és recollit a l'*Obra poètica* (p. 135). En la versió en prosa, hi ha una frase («Aprop, una rosa cau en muda cascada de pètals defallent.») que permet relacionar-la, també, amb un poema d'*Amour et Paysage* («solitària en el capvespre s'esfolla una rosa / una llàgrima s'iritza / trista rosada!», p. 78).

JORDI MAS LÓPEZ
 Grup d'investigació Inter-Àsia
 Universitat Autònoma de Barcelona