

L'haiku, forma clau en la poesia de Joan Salvat-Papasseit

Jordi Mas López

Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Traducció i d'Interpretació
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

Resum

És un fet força conegut que Joan Salvat-Papasseit emprà la forma japonesa de l'haiku, principalment en la sèrie «Vibracions». Tanmateix, aquests poemes són vistos, generalment, com un flirteig exotista sense gaire transcendència. L'article argumenta que l'autor coneixia bé la forma de l'haiku i que hi trobà un vehicle molt adequat per a reflectir-hi les inquietuds estètiques que compartia amb Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas, i que l'haiku ocupa un lloc clau en la seva producció.

Paraules clau: Joan Salvat-Papasseit, haiku, art d'avantguarda.

Abstract

It is a well known fact that Joan Salvat-Papasseit used the haiku form, specially in his series «Vibracions». Nevertheless, his haikus are generally considered a mere experiment with an exotic form, not at all important. This article argues that the author had a sound knowledge of the haiku form and that he found in it a very convenient vehicle for reflecting the aesthetic concerns he shared with the painters Joaquim Torres-Garcia and Rafael Barradas, and that the haiku takes up a prominent place in his work.

Key words: Joan Salvat-Papasseit, haiku, avant-garde.

Sumari

- | | |
|--|----------------|
| 1. Introducció | 4. Conclusions |
| 1. L'haiku com a punt de partida | Bibliografia |
| 3. El paper de «Vibracions» i dels haikus posteriors en l'obra de Salvat-Papasseit | |

1. Introducció

És un fet força conegut que Joan Salvat-Papasseit es va acostar a la forma japonesa de l'haiku en la sèrie de poemes «Vibracions», inclosa a *L'irradiador del port i les gavines*, així com en altres volums posteriors, especialment al *Poema de la rosa als llavis*. Tanmateix, l'origen exòtic d'aquests poemes, que els ha permès ins-

tal·lar-se prou còmodament a l'anecdota de la literatura catalana, n'ha perjudicat l'estudi: a l'hora d'explicar-los, hom sol sentir-se satisfet indicant-ne la procedència oriental, tan insòlita que sembla donar compte dels poemes per si mateixa. La brevetat també els ha fet semblar peces menors, i els estudiosos han preferit buscar les línies mestres de la poètica salvatiana en poemes més llargs i més fàcilment emparentables amb els corrents literaris de l'època.

D'altra banda, aquells que han tingut l'ocasió de reflexionar-hi per escrit, ho han fet des de l'òptica oriental, i els han valorats, més aviat negativament, en funció de la falta d'adequació (Lefevre, 1992) als principis que regeixen l'escriptura d'haikus en la tradició japonesa. Així, Kobayashi afirma dels haikus de Salvat-Papasseit que «el seu intent roman encara experimental» (Kobayashi, 1989: 107) i Julià i Suzuki ni tan sols arriben a esmentar concretament els haikus salvatians, tot i que descarten la producció catalana d'haikus d'entreguerres afirmant, entre altres coses, que «sólo por razones internas de falta de rigor, los primeros haikus catalanes adolecen de serias irregularidades métricas, sin que por ello constituyan de ningún modo un paralelo con las corrientes orientales contemporáneas» (Julià i Suzuki, 1997: 95).

En aquest article ens proposem corregir la insuficiència d'aquests dos punts de vista argumentant, d'una banda, que les «Vibracions» i els haikus salvatians posteriors s'integren perfectament en l'evolució literària de l'autor i arriben a constituir una peça clau en la seva producció, i de l'altra, que la seva heterodòxia respecte de la tradició japonesa original no es deu al desconeixement, sinó a una actitud no imitativa. Salvat no va escriure haikus perquè aspirés a seguir l'estela dels autors japonesos, sinó perquè volia fer literatura moderna dins del context literari de l'Europa del moment. La inadequació de les «Vibracions» als cànons de l'haiku clàssic s'explica per la manipulació a què sotmeté la forma per fer-se-la pròpia. Una i altra característica són, doncs, la cara i la creu de la mateixa moneda.

2. L'haiku com a punt de partida

L'estudi dels haikus salvatians ha de partir de la consideració que el motlle original japonès no és tant un punt d'arribada com de partida. Més que cercar trets japonitzants en la redacció dels poemes, cal identificar aquelles característiques de l'haiku que cridaren l'atenció del poeta i el menaren a adoptar-lo i adaptar-lo als seus interessos.

La principal font de coneixement de l'haiku per a Salvat-Papasseit fou l'assaig «Les épigrammes lyriques du Japon», de Paul-Louis Couchoud, que l'any 1916 s'havia reeditat formant part del volum *Sages et poètes d'Asie* (Couchoud, 1916) i del qual es publicaren dos fragments a *La Veu de Catalunya* el febrer de 1920 (Couchoud, 1920). L'assaig de Couchoud s'havia publicat per satisfer l'interès vers l'haiku que les «Cent visions de guerre» de Julien Vocance (Vocance, 1916) havien despertat entre els lectors francesos. De caràcter divulgatiu i de lectura molt amena, el text de Couchoud és una font molt rica d'informació, puix conté un gran nombre de poemes traduïts. Entre els paràgrafs que comentaven els haikus de paisatges, n'hi ha un que cridà poderosament l'atenció del poeta català:

Plus facilement qu'un objet de détail, les trois petits traits pourront faire entrevoir un large paysage. Leur brièveté est plus à la mesure de l'immense que du minuscule. Ils sont semblables à une vibration qu'aucune autre ne limite et qui s'élargit d'elle-même presque indéfiniment. De fait, les recueils de haïkaï sont pleins surtout d'impressions très vastes de nature. (Couchoud, 1916: 73)

Salvat no incideix gaire en el tema del paisatge en els seus haikus, però la comparació amb una «vibració que cap altra no limita i que s'engrandeix tota sola gairebé indefinidament», així com la precisió que «la seva brevetat és feta més a la mesura de l'immens que del minúscul», els és perfectament aplicable. Tant a les «Vibracions» com als haikus salvatians posteriors, els incidents retratats són mínims —de vegades del tot inexistents, atès que el poema es construeix a partir d'una única imatge estàtica—, però les ressonàncies que desperten són vastíssimes, perquè, tal com diu també Couchoud dels haikus japonesos, són «une impression vive qui peut éveiller en nous quelque impression endormie» (Couchoud, 1916: 58). Les «Vibracions» són impressions que en connectar amb el subconscient del subjecte hi desvetllen la consciència del món: les impressions o sensacions descrites són valuoses en la mesura que revelen aquesta íntima consciència callada.

Sembla obvi que el títol de «Vibracions» s'explica per la utilització que Couchoud fa d'aquest mot, però també que al passatge següent, publicat al cinquè número d'*Un Enemic del Poble*, Torres-Garcia busca la complicitat de Barradas i Salvat-Papasseit parafrasejant la definició de Couchoud:

Una vibració, un instant, un acord d'idees i de mots, de sons, a banda i banda del no-res. (...)

Un crit, en la solitud, repetit per mil ecos, fora de l'espai, en la nit absoluta. (...) (Torres-Garcia, 1917)

El text de Torres-Garcia és posterior al de Couchoud, i el fet que en manllevi la imatge de la vibració que s'expandeix il·limitadament demostra que la forma de l'haiku, o com a mínim la descripció que se'n fa a «Les épigrammes lyriques du Japon», interessà Torres-Garcia i formà part de les converses que entre 1916 i 1919 mantingué amb el seu compatriota Barradas i amb Salvat-Papasseit (Carmona, 1992: 116). De fet, la denominació de «vibracionisme» que Rafael Barradas donà a la seva pintura durant aquests anys pot provenir, perfectament, del passatge citat de Couchoud i l'«acord d'idees i de mots, de sons» evocat per Torres-Garcia es pot identificar amb el «vibracionisme d'idees» barradià (García-Sedas 1994: 28). En una carta del 28 de setembre de 1919, Barradas descrivia al seu amic pintor una experiència de naturalesa vibracionista:

Este fenómeno me pasó otra vez, hace cosa de cuatro o cinco meses, un día, estando VIENDO en un café, pasó un batallón, es decir, unos sonidos de trompas y tambores y unas campanas de tranvía. Simultáneamente sonaba un piano en el café, pero que quedaba fuera del café. VIBRABAN todas las cosas, que, en realidad, no lo son. YO VIBRABA de tal manera que CREABA las COSAS, —y como digo— me pasó lo que ahora: me hubiera pegado un tiro en la cabeza, precisamente en la CABEZA. (García-Sedas, 1994: 136)

Barradas descriu les sensacions externes com si en realitat fos ell qui les generés perquè, per alguna raó que ell mateix desconeix, aquestes sensacions desporten en ell impressions adormides, tal com l'haiku fa en el lector. El pintor trasllada al terreny plàstic el fenomen que Couchoud descrivia en el literari.

Cal evitar, evidentment, les simplificacions abusives. Barradas, a l'igual que Torres-Garcia i Salvat-Papasseit, busca crear un art en sintonia amb el de la seva època, i ho aconsegueix, formalment, fusionant tècniques cubistes i futuristes en crear sensació de moviment mitjançant la descomposició dels objectes en diversos plans (Torre, 1979: 377). Però això no treu que la forma de l'haiku li pogués servir com a font d'inspiració. De fet, tant el Barradas vibracionista com el Salvat de les «Vibracions», en inspirar-se en l'haiku japonès, no fan sinó emprar la tècnica de la sinestèsia, tan cara als simbolistes, en la qual «la barreja de sensacions, projectant-se unes dins les altres en l'espai del poema, pot suggerir una certa fusió de les coses entre elles mateixes —i de les coses amb l'ànima» (Santaeulàlia, 1989: 25). És a dir: cal cercar les arrels de la poètica dels haikus salvatians en la tradició simbolista i postsimbolista occidental, fins a remuntar-se, en darrer terme, a la teoria de les correspondències de Swedenborg. Josep Maria Junoy, per tant, no anava gens desencaminat quan recriminà al poeta que era una «mena de troç preciós del cor esberlat del gran Maragall» (Junoy, 1923).

Així, la influència en la concepció de les «Vibracions» de Diego Ruiz, filòsof que cità Swedenborg en diverses ocasions (Ruiz, 1906: 92, 96, 99 i 1907: 71), només pot sorprendre relativament. L'admiració que Salvat-Papasseit sent per les idees de Ruiz és ben coneguda, i el seu rastre també és evident en la producció teòrica de Torres-Garcia (Mas, 2002: 408-411). El vitalisme de Diego Ruiz el menà a cercar el coneixement en l'experiència directa de la realitat, ans la capacitat humana d'especular no ens pot posar en contacte amb l'harmonia subjacent a l'univers, que tot sistema filosòfic vol expressar:

En este sentido, aun en el conocimiento fragmentario se revela la *tendencia á la unidad*, expresión incompleta del principio de la armonía. Esta tendencia es patente en todos los sistemas filosóficos. Así, se toma *una* de las manifestaciones del espíritu por *base* de todas (Voluntad, Conciencia, Idea, Sensación, etc.) o bien *dos* de tales manifestaciones, que pueden llegar á ser hasta contradictorias, á reserva de unir las en una síntesis. (Ruiz, 1906: 97)

Ruiz confia en una intuïció similar a la que proporciona la ressonància de l'haiku japonès per a atènyer un coneixement fidel de l'univers (Balaguer, 1999: 64-65). No és l'abstracció, sinó la immediatesa, allò que podrà donar compte de la totalitat de l'univers: «Veiem el món no per fòrmules ni per lleis abstractes, sinó ab color, ab línies, ab remor, en aquesta vida del temps y de l'espai», afirma (Ruiz, 1907: 23). A les «Vibracions», Salvat segueix aquest camí: anota les sensacions o les emocions que per la seva intensitat el connecten amb el món i el fan sentir part integrant d'un continu infinit, tal com fan el Barradas i el Torres-Garcia d'aquesta època:

Si no tinguéssim intuïcions, que són a manera de revelacions, de quelcom que fragmentàriament se'ns vol descobrir, i si l'instint no ens portés amb insistència cap al

descobriment d'això desconegut, podríem arribar a creure que la finalitat de la vida era sols *ella mateixa*, aquest continu canvi o transformació de tot. (...)

Hi ha que abandonar tot precepte, per ser quelcom de fixo, que em lliga i em limita. I així, per comptes de repetir quelcom après, direm coses pròpies. Per comptes de xerrar, procurem ser exactes. I siguem honrats, almenys en el parlar. Diguem sols el que sapiguem. Exactament com se reflexen les coses, en la nostra consciència. Partim del *fet viu*, de la nostra actual consciència. (Torres-Garcia 1980: 218-219)

L'amor pel concret de l'haiku en fa un vehicle ideal per a buscar aquesta mena de coneixement intuïtiu que fuig de l'abstracció. Els *haijin* japonesos es limiten, als seus poemes, a presentar un motiu o un incident viscut, i deixen que les implicacions que se'n deriven es desenvolupin en la sensibilitat del lector. La intuïció que conté un haiku ha de ser necessàriament fragmentària, atesa la brevetat de la forma, però permet entreveure l'absolut que s'amaga rere el tràfec quotidià de les coses.

Per això, la brevetat de l'haiku, lluny de ser una limitació per al fi que persegueix Salvat-Papasseit, és un avantatge, puix que només permet evocar la intuïció sentida, sense espai per a digressions no lligades directament a l'experiència (Rodríguez-Izquierdo, 1999: 24-26). És a dir: expressat en termes de Torres-Garcia, un haiku obliga a ser exacte, i no dona peu a la xerrameca. El mateix Maragall, que es convertí en una referència important per a la poesia de Salvat-Papasseit en els seus últims anys, defensa a «L'elogi de la paraula» la necessitat de «parlar molt menys i sols per un fort anhel d'expressió» (Maragall, 1960: 663). Des d'aquest punt de vista, l'escriptura de les «Vibracions» es pot relacionar amb la dels «Mots-propis» del mateix Salvat i amb l'estil sintètic i sovint obscur dels breus tractats filosòfics de Diego Ruiz:

La lliberació de la ofuscada facultat d'especular y l'anorreament de la pedagogia; però també la eliminació de tot lo convencional. (...) la nostra convicció ens portaria, ens impulsaria, sí, ens obligaria, segons el tremp del nostre temperament, a escriure'l llibre de modo que cada paragraf síntesisés tota l'idea de l'obra, no com si cada paragraf fos un fragment d'un tot que sols ab la darrera pagina's completaria, sinó com si'l paragraf fos ja la obra sencera. Això es, indubtablement, un mètode més difícil (en el sentit corrent), emperò es també'l més sincer, el més espontani (...). (Ruiz, 1907: 22-23)

Com no havia deixar-se temptar Salvat per una forma com l'haiku que, per la seva brevetat, obligava a «la eliminació de tot lo convencional» i que, a més, semblava ideal per a posar en pràctica les propostes literàries de Marinetti?:

[...] L'única preocupació del narrador: deixar anar totes les vibracions del seu jo. Si aquest narrador dotat de lirisme té a més una ment poblada d'idees generals, involuntàriament enllaçarà les seves sensacions amb l'univers sencer conegut o intuït per ell. I per donar el valor exacte i les proporcions de la vida que ha viscut, deixarà anar immenses xarxes d'analogies sobre el món. D'aquesta manera donarà el fons analògic de la vida, telegràficament, o sigui amb la mateixa rapidesa econò-

mica que el telègraf imposa als repòrters i als corresponents de guerra, per les seves explicacions no superficials. (Marinetti, a Arenas i Cabré, 1990: 33-34)

Marinetti parla del fons analògic de la vida i de la rapidesa del telègraf en lloc de les correspondències de Swedenborg, però aquest passatge, d'altra banda tan proper als citats de Ruiz, Torres-Garcia i Barradas, explica que Salvat-Papasseit trobés en l'haiku un vehicle per a fer literatura avantguardista. I no sembla massa agosarat pensar que el títol de «Vibracions» pot haver sorgit de la coincidència en la utilització d'aquest mot per part de Couchoud i de Marinetti. Si «Les épigrammes lyriques du Japon» aporta a Salvat la forma de l'haiku, l'autor italià, juntament amb Diego Ruiz, li forneix la teoria artística i literària que li servirà per a convertir-la en una peça fonamental de la seva obra lírica a partir de *L'irradiador del port i les gavines*.

3. El paper de «Vibracions» i dels haikus posteriors en l'obra de Salvat-Papasseit

Les idees estètiques de Torres-Garcia, Barradas i el mateix Salvat-Papasseit a què hem fet al·lusió fins ara són les que informen els *Poemes en ondes hertziànes*, llibre amb dibuixos de Torres-Garcia que Salvat publicà el 1919. El llibre aspira a apartar-se de l'art establert i obrir una nova via artística; el subjecte poètic fa ús de la seva intuïció per a descobrir que és part integrant de l'univers, però, tal com Torres-Garcia explica a *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa*, per aconseguir-ho cal superar la visió convencional de les coses que ens ha estat imposada:

Ordinàriament, coneixem les coses *successivament*, perquè les coneixem per medi del nostre intel·lecte. Però, aquest coneixement, no és *directe*. I per això, no podem *conciliar* aqueixa idea de lo etern, *reconeguda intuïtivament pel nostre jo*, amb la idea de lo successiu, que ve d'aquest intel·lecte nostre.

Si volem entrar en el veritable coneixement de les coses, devem salvar aqueixa dificultat, i ensinistrar-nos a conèixer intuïtivament. Doncs, en definitiva, és nostre jo el que deu arribar a una *autoconsciència*, no intel·lecte, orgue intermediari. La idea de lo etern, doncs, *no ha de separar-se* de nosaltres. (Torres-Garcia, 1980: 212)

Torres-Garcia, i amb ell Salvat-Papasseit, contraposa el temps successiu de *l'home que passa* amb l'eternitat de *l'home etern*, i la intel·lectualitat del primer amb l'autoconsciència intuïtiva del segon; aquesta contraposició és present també en l'obra de Diego Ruiz (Mas, 2002: 419-421). L'home social necessita fer ús de l'intel·lecte per a integrar-se en una societat regida per convencions heretades del passat, però aquestes convencions constitueixen una barrera per a l'artista a l'hora d'assolir una experiència directa de la realitat, de descobrir-se a si mateix com a individu i com a part integrant de l'univers.

Els *Poemes en ondes hertziànes* són una mena de diari dels intents d'arribar a aquest estat de consciència o, més ben dit, del fracàs d'aquests intents. El poema «Passeig» (Salvat-Papasseit, 1997: 91), per exemple, comença amb la

senten la intuïció del subjecte intentant obrir-se pas en un context asfixiant; a les «Vibracions», i en els haikus posteriors, la brevetat força l'autor a separar el gra de la palla i a presentar pures, de manera sintètica, les seves intuïcions. Salvat hi descriu instants fugissers de fusió del «jo» amb el «tot», però aquests instants resten suspesos, separats completament de l'esdevenir de les coses, i instal·lats en una eternitat només albirada escadusserament al primer volum poètic de l'autor.

Aquest efecte de suspensió del temps, o de ressonància del fet viscut, és característic de l'haiku japonès, que, recordem-ho, conté «une impression vive qui peut éveiller en nous quelque impression endormie». Per tant, és l'adopció d'aquesta forma allò permet a Salvat-Papasseit presentar de manera pura les sensacions o emocions que experimenta, i enregistrar la fusió completa del subjecte poètic amb l'objecte de l'experiència, tret també característic de la tradició de l'haiku (Rodríguez-Izquierdo, 1999: 25-26).

Un dels retrets que, des de la perspectiva oriental, es pot fer contra les «Vibracions» i la resta d'haikus de Salvat-Papasseit és que la majoria tracten del tema de l'amor, que és completament aliè a la producció dels autors clàssics d'haiku. Es pot argumentar que el poeta hi toca aquest tema per influència de la tanka japonesa, que no és present al text de Couchoud però sí a l'antologia de literatura japonesa de Michel Revon (Revon, 1918). Que Salvat coneixia aquesta obra ho demostra un poema com «Volves de zèfir» (S.-P., 1997: 117), que fa un ús sistemàtic del recurs dels mots de doble sentit inspirat en el de la tanka clàssica japonesa (vegeu un comentari d'aquest poema a Mas, 2002: 367-370). Aquesta, però, no és la qüestió. El tema amorós és present a les «Vibracions» perquè l'amor és la principal emoció que permet al jo líric projectar-se en l'experiència i fondre-s'hi: l'haiku hi aporta el vehicle formal, i l'amor, el contingut que en justifica la utilització. Més que mirar d'explicar la presència de l'amor als haikus salvatians argumentant que és un tema present en la tanka japonesa, potser cal, simplement, veure'l com una manipulació de la forma original, motivada per l'objectiu que persegueix l'autor.

Hem dit que les «Vibracions» aporten una solució tècnica al problema plantejat a *Poemes en ondes hertzianes*. En ser recollides en un volum, Salvat les situa just davant de «Marxa nupcial», el poema central de *L'irradiador* que clausura, en certa manera, la seva etapa d'estricta militància avantguardista. A partir de la segona meitat de *L'irradiador*, el poeta s'anà acostant a les formes poètiques de la tradició clàssica —aquesta evolució queda palesa amb el sonet «Pantalons llargs» (S.-P., 1997: 128)— i a la cançó popular. Els darrers llibres de Salvat combinen les formes avantguardistes amb les més tradicionals, i sovint s'utilitzen per a cantar una realitat de la qual la veu poètica se sent part integrant, tot i que a *Poemes* era vista com a hostil.

Per tant, les «Vibracions» i el discurs poètic que hi ha subjacent, també present en poemes com «El record d'una "Fuga" de Bach» i «Marxa nupcial», fan la funció de frontissa entre les dues parts de l'obra de Salvat: són un pont entre l'actitud de confrontació artística i social de la primera època amb l'actitud conciliadora i integradora de la segona part. Sens dubte, si el Salvat poeta dels darrers anys arribà a una actitud de celebració de la vida —i no pas d'una vida idealitzada, sinó

de la d'una persona de classe obrera com ell— fou en part gràcies a l'experiment de les «Vibracions», que en un moment de crisi li serviren per a enunciar els fets i les actituds sobre les quals fonamentà la seva actitud vitalista a partir d'aleshores.

Després de les «Vibracions», Salvat emprà de manera puntual la forma de l'haiku, però sempre en contextos molt significatius. *L'irradiador* ja anava precedit d'un haiku que feia la funció de pròleg, i tots els volums següents —llevat d'«Óssa Menor», pòstum— foren encapçalats igualment per haikus (S.-P., 1997: 105, 143, 157 i 205). També a *L'irradiador* es recollia un haiku de forma cal·ligramàtica, «Les formigues» (S.-P., 1997: 135), que originalment havia estat publicat al número zero de *Proa* (1921). *Proa* fou un projecte molt estimat pel poeta, que hi volia oficialitzar la seva nova actitud de superació de l'enfrontament entre art tradicional i art avantguardista, i el fet que triés «Les formigues», un manifest estètic i vital enormement sintètic i suggeridor (Mas, 2002: 370-376) és molt revelador de la importància que donava al poema.

«Proverbi» (S.-P., 1997: 324), el penúltim poema del llibre pòstum de Salvat, és un poema de comiat de la vida, a la manera dels que escrivien els autors japonesos en adonar-se que estaven a punt de morir. «Óssa Menor» s'obre i es clou amb sengles cal·ligrames, que ocupen una posició preassignada; per tant, «Proverbi» és, simbòlicament, l'haiku que clou la trajectòria poètica i vital de Salvat-Papasseit.

A més de «Les formigues» i «Proverbi», només dos haikus posteriors a les «Vibracions» formen part del cos d'un recull de poemes: «Si, per tenir-la» i «Si n'era un lladre» (S.-P., 1997: 229 i 275), del *Poema de la rosa als llavis*. Tots dos, però, van entre uns parèntesis de cos molt més gros que les lletres del text, la funció dels quals és la mateixa que té l'emplaçament especial dels haikus pròlegs i «Proverbi»: aïllar els haikus de la resta de poemes i situar-los en un pla diferent.

Ara bé, quin és, aquest pla? El de la sensibilitat, la intuïció, l'eternitat que s'assoleix a través de la fusió del jo amb l'univers, un pla diferent del de la vida quotidiana i la successió dels fets que s'hi produeixen. És a dir, el mateix temps etern, suspès, que trobàvem a les «Vibracions». Al *Poema de la rosa als llavis* és evident la contraposició entre la majoria dels poemes, que contenen la història d'una vivència amorosa i descriuen esdeveniments reals, o suposadament reals, i els dos haikus, que contenen intuïcions de subjecte poètic sobre la naturalesa de l'experiència que viu (vegeu-ne el comentari a Mas, 2002: 387-393). Aquestes intuïcions ni són compartides amb l'estimada ni es veuen reflectides en la història, pel fet que són moments d'autoconsciència valuosos precisament per la seva naturalesa íntima, i, en conseqüència, reveladora.

En el cas dels haikus amb funció de pròleg, així com a «Les formigues» i «Proverbi», passa una cosa similar: no contenen fets, sinó intuïcions. Els reculls de poemes de Salvat-Papasseit se centren a cantar experiències viscudes —tant és si de manera real o suposada, tot i que l'autor manifestà que ell no havia escrit mai sense «mullar la ploma al cor» (S.-P., 1977: 77)—, però són unes altres les formes poètiques utilitzades per a aquest fi: la cançó popular més o menys manipulada, per exemple. L'enunciació dels haikus es produeix en l'eternitat i l'estat de consciència de què parlaven Torres-Garcia i Barradas, «fora de l'espai, en la nit absoluta», i fora també, per tant, del cos dels reculls. Els haikus contenen intuï-

cions no contingents que serveixen de fonament per al cant del poeta. D'aquí que Salvat els utilitzi amb funció de pròleg: els haikus proclamen veritats absolutes, irrenunciabls, i esdevenen una semença poètica que fructifica en les pàgines que els segueixen.

4. Conclusions

És evident, doncs, que l'haiku ocupa un lloc de privilegi en la trajectòria poètica de Salvat-Papasseit, tot i que la brevetat dels poemes i el seu nombre relativament reduït puguin fer pensar el contrari. En un primer moment, les «Vibracions» feren de pont, o frontissa, entre la crisi exposada a *Poemes en ondes hertzianes* i la celebració de la vida que predomina en els darrers llibres de l'autor. Després, a partir de *L'irradiador del port i les gavines*, l'haiku esdevingué la falca que, simbòlicament, sustentà el cant del poeta.

I aquest paper, els haikus salvatians l'acompleixen en virtut de l'explotació de les característiques originals de la forma, que Salvat posa al servei d'unes idees estètiques —les que compartí amb Torres-Garcia i Barradas— desenvolupades en l'intent de donar resposta als conflictes artístics del moment. En conseqüència, les desviacions mètriques, temàtiques i d'altra mena que hom troba en els haikus salvatians no es poden justificar per un desconeixement de la tradició japonesa, sinó per la voluntat d'emprar aquesta forma en un context i amb un fi molt diferents dels originals.

A banda de la valoració que se'n vulgui fer des del punt de vista de la qualitat —que, personalment, creiem que no desmereix en absolut de la resta de l'obra de Salvat-Papasseit—, no es pot negar que l'acostament del poeta al motlle de l'haiku transcendeix la mera anècdota, i esdevé exemplar en el rigor i el compromís amb els conflictes estètics que es plantegen en la totalitat de la seva obra.

Bibliografia

- ARENAS, Carme; CABRÉ, Núria (1990). *Les avantguardes a Europa i a Catalunya*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- BALAGUER PASCUAL, Enric (1999). *Ressonàncies orientals. Budisme, taoisme i literatura*. València: Edicions 3 i 4.
- CARMONA, Eugenio (1992). «Rafael Barradas: el "arte nuevo" a Espanya». A: BARRADAS, Rafael. *Barradas exposició antològica 1890-1929*. Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- COUCHOUD, Paul-Louis (1916). *Sages et poètes d'Asie*. París: C. Lévy.
- (1920). «Els epigrames lírics del Japó». *La Veu de Catalunya* 7.470: 9 i 7.477: 9-10.
- GARCÍA-SEDAS, Pilar (1994). *Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GAVALDÀ I ROCA, Josep Vicenç (1987). «*L'irradiador del port i les gavines*», de Joan Salvat-Papasseit. Barcelona: Empúries.
- JULIÀ I BALLBÉ, Josep; SUZUKI, Shigeko (1997). «El haiku en Cataluña: un préstamo literario sin traducciones». *Livius* 10: 91-101.
- JUNOY, Josep Maria (1923). «Pròleg». A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Joan Salvat-Papasseit*. Barcelona: Edicions Lira.

- KOBAYASHI, Kozue (1989). «La tanka catalana i la tanka japonesa». *Revista de Catalunya* 31: 101-113.
- LEFEVRE, André (1992). *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Frame*. Londres: Routledge.
- MARAGALL, Joan (1960). *Obres completes, Volum I. Obra catalana*. Barcelona: Selecta.
- MAS LÓPEZ, Jordi (2002). «Els haikús de Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit». Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona (tesi doctoral).
- REVON, Michel (1918). *Anthologie de la littérature japonaise des origines au xx^e siècle*. París: Delagrave.
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando (1999). *El haiku japonés. Historia y traducción*. Madrid: Hiperión.
- RUIZ, Diego (1906). *Teoría del acto entusiasta (Bases de la Ética)*. Barcelona: La Académica.
- (1907). *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura. Preparació a l'estudi de l'estètica*. Barcelona: E. Domenech.
- (1917). «De la interpretació biològica del geni». *Un Enemic del Poble* 1: 2, 3; 2 i 6: 1-2.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan (1977). *Mots-propis i altres proses*. Barcelona: Edicions 62.
- (1997). *Poesies completes*. Barcelona: Ariel.
- SANTAEULÀLIA, J.N. (1989). *Qüestió de mots. Del simbolisme a la poesia pura*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- TAGORE, Rabindranath (1915). *La luna nueva. Poemas de niños*. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- TORRE, Guillermo de la (1979). «Adiós a Barradas». A: *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*.
- TORRES-GARCIA, Joaquim (1917). «Una vibració..., un crit..., un riure intel·ligent...». *Un Enemic del Poble* 5: 1.
- (1980). *Escrits sobre art*. Barcelona: Edicions 62.
- VOCANCE, Julien (1916). «Cent visions de guerre». *La Grande Revue* 585: 424-435.