

MANTENIMENT DELS TRETS DEL PERÍODE ANTERIOR

En els textos teòrics encara s'adverteix en algun moment la moralitat a flor de pell. És una convicció massa arrelada -pràcticament tots els escrits anteriors en transllueixen d'una manera o altra el rerafons- com per desprendre-se'n ràpidament. És lògic que sigui aquest el llast més destacable.

La declaració de principis de la primera crònica de "Plautus" mostra l'abast programàtic d'aquesta moralitat. L'autor hi reflexiona sobre el paper de la crítica literària. A part de saber llegir i escriure, tenir una mica de sentit comú, certa cultura literària, judicis nobles i rectes i estil assequible a tothom, remarca que, per damunt de tot, un bon crític ha de ser un home de bé. D'aquesta manera s'endevina una concepció artística basada en el binomi art-Déu o art-religió, cosa que exclou tot allò que no equipari estètica i ètica:

"El crítich ha de ser home de bé. Home de bé que no s deixi cegar per la adulació ni excitar per l'insult; home de bé que judiqui ab entera independència d'amistats, enemistats, escolas, etc., etc.

Home de bé que admirí la germanor de la Bellesa y la Bondat, y qu.abomini de tota obra qu.en lloch de parlar al cap o al cor parli als sentits, qu.en lloch d'iluminar l'esperit enlloti al cos. Que cregui que la pornografia és altament antiestètica, y que l'Art, fill de Déu, vola, no s'arrocega; purifica, no envileix" (299)

A la vista d'aquest programa, només té valor estètic allò que s'ajusta a uns criteris pre-establerts: la moralitat cristiana i la concepció orgànica del món. En un principi, doncs, ni que només sigui de forma teòrica, Carner continua sotmès a l'ortodòxia torrasibagesiana. Pensem que s'està presentant com a crític oficial d'una revista

com "Montserrat" (300).

Fins a quin punt, però, a l'hora de la veritat, és fidel als postulats inicials? Sens dubte, i al marge de la qualitat literària, el criteri ideològic establert a priori és un dels arguments per a la tria de molts dels autors que es valoren positivament. Ho prova, per exemple, el contrast entre la diatriba -gairebé de jutjat de guàrdia en alguns casos- contra Ignasi Iglésias o Pompeu Gener i la defensa ditiràmica d'Evel·li Dòria i les seves Branques mortes, no pas per mèrits objectius sinó per amistat i afinitat. O el fet que una de les causes de la polèmica de "Plautus" amb "Joventut" sigui la defensa dels ideals catòlics del primer. Això no obstant, la concepció de l'art i de la crítica definida en la declaració d'intencions de 1901 es va matisant al llarg de les diverses cròniques. S'incorporen altres principis més innovadors que, encara que no es teoritzin, ajuden a entendre la posició de l'autor i revelen la importància real de les cròniques.

El rerafons moralitzador dels articles de Carner a "Universitat Catalana" no queda tan a flor de pell perquè la revista que els acull és d'una altra mena, diferent a la imatge que necessàriament ha de donar una publicació que vol ser, abans que res, el butlletí de la Lliga Espiritual. També s'hi entreveu, però, l'atac a "*la corrent pornogràfica qu. invadeix l'Art, amenassant-lo de mort*" (301). En el fons és un índex selectiu que es concreta en el rebuig de certs components esteticistes. No és així, però, com es fonamenta la veritable selecció del període. En el camí vers la modernitat el criteri moral esdevé complementari, però no primordial.

Molts dels poemes de Carner escrits entre 1901 i 1902 encara s'ajusten als models dels anys anteriors. En primer lloc, les poesies amoroses exaltades i espontànies, que transllueixen un sentimentalisme romàntic degenerat i una voluntat de captació del real a partir de la contemplació de la natura. Són freqüents durant 1901. D'aquesta manera apareixen versos d'un ingenuisme tan adotzenat com aquesta estrofa de Sempre!, presentat als Jocs Florals de Barcelona d'aquest any, tot i que segurament escrita amb anterioritat:

"T'he aimat, i encara t'aimo!
Encar que tu m'oblidas,
sé totas las mentidas
qu.un dia.m vares dir
tots tos petons abrúsan
avuy meteix ma cara
i a prop mon pit encare
hi escolto.l teu glatir."

(vs.9-16) (302)

Algunes de les composicions de Parellas, el premi dels Jocs Florals de Barcelona de 1902 elogiat des de diverses bandes, mantenen el mateix to, potser amb una mica més d'ofici. Concretament Gamma i Nuvial, que casualment són les dues que no s'incorporen després a Llibre dels poetas.

En aquest amanerament romàntic més que no pas en el marc d'influència del decadentisme finisecular cal situar el recull inèdit Tristas escrit per Jaume Bofill i Mates amb motiu de la mort de la seva mare. És, a més, una de les causes que l'impulsen a fer-se enrera a l'hora de publicar-lo (303). En el seu cas, però, amb l'emotivitat de l'experiència colpidora al darrera, mentre que en Carner, fidel a les convencions, la veracitat de l'experiència d'amor d'adolescència que puguin transmetre les lamentacions no és gens fiable. Per a ell són simples exercicis literaris sense interès per a l'estudi de

l'obra posterior, mentre que en Bofill apunten alguns trets de l'evolució personal.

Altres clixés romàntics que continuen aflorant són els de la truculència de les tempestes (a Tempesta, premiada el 1901 en el certamen literari de Sarrià dins del recull Boscatanas); la poetització a partir de personatges mítics com la parca de La feresta, d'un dels reculls presentats als jocs de Barcelona de 1901; o els amors tràgics parisencs de Rolla, també premiat el 1901 a Sarrià. En la mateixa línia se situa Tardor de Rafael Masó, amb admiracions, subjectivitat i "torbellins" inclosos, com els de Carner a "L'Aureneta" (304).

En altres casos són circumstancials, sense la reelaboració dels anys posteriors, com En la mort de l'Excm. e Ilm. Dr. D. Josep Morgades, aparegut el gener de 1901 a "La Barretina" (305). O poemes jocfloralescos, pensats per obtenir algun dels guardons i ajustats per tant als tòpics exigits. Alguns tan típics de viola com Retorn, cant d'amor entre Crist i una ànima esgarriada finalment recuperada, i altres mig religiosos i mig englantinescos -un dels seus tractaments habituals del tema patriòtic en aquests anys- com Nostra Salve i La llàntia de Montserrat, tots dos integrats a Agullas blavas, el recull que obté el primer accèssit a l'englantina en els jocs barcelonins de 1902. O La llàntia de Montserrat, encara en forma de romanç històric i amb Felip V com a víctima de torn (306).

és freqüent, tot i que no amb la mateixa assiduïtat que el 1900, el poema de reflexió sobre la condició del poeta des de pressupòsits de base romàntica. Novament amb la marginació com a assumpte de fons (a Nuvial el poeta perd l'amor a causa de la seva pobresa), i els rossinyols, les lires i les sirenes com a llocs comuns (Escol-

tant al poeta, publicat el 1902 a "Almanaque de los Amigos del Papa". Però també el 1902 -nou índici de la dualitat existent- publica algun altre poema sobre el mateix tema amb un tractament un xic diferent. O, com a mínim, sense ajustar-se tant al motlle. Concretament la composició d'homenatge a Verdaguer en el número monogràfic de "Montserrat" (307).

I encara són vigents alguns dels models explotats a "L'Aureneta" durant els anys d'influència de la tradició castellana: o bé romanços moriscos amorosos com El ruiseñor, publicat el 1901 a "El Sarriánés"; o bé epígrames campoamorians com la reflexió filosòfica sobre el temps d'un dels números de març de 1902 de "La Hormiga de Oro":

*"Vuela el tiempo; de ti sólo,
ahora, puedo gloriarme,
tú eres mío ¿Mas qué veo?
¡Ya te has convertido en antes!"*

Les revistes on s'editen els textos també són importants a l'hora de destriar els diversos nivells de la literatura carneriana d'aquests anys. Per això, molts dels poemes de caràcter prehistòric apareixen en llocs com "La Hormiga de Oro", "El Sarriánés", "Almanaque de los Amigos del Papa" o "La Barretina", publicacions que Carner no té en compte en vistes a la seva projecció personal i que són aprofitades per desempolsar qualsevol cosa del calaix (308). A partir de 1903 l'avenç en l'evolució exigeix prescindir definitivament d'aquestes plataformes, que ja el 1901 i el 1902 són anacròniques, però que exemplifiquen com Carner encara es mou entre dos focs. Només continua vigent la participació a "La Hormiga de Oro", per circumstàncies familiars, i de forma absolutament lateral. Les col.laboracions menys renovadores són precisament les de "La Hormiga de Oro". No se'n salva res. A més de l'anterior epigrama, hi trobem alguna

típica poesia de certamen (és el cas de A la tierra) i sobretot els característics poemes religiosos, apologètics i mig circumstancials dels primers temps: Navidad (1901), amb motiu de la proximitat de la festa i sense cap altra transcendència; San José (1901), igualment; Nubes rojas (1902), poetització d'un episodi de l'Antic Testament; i Summus (1902), oració d'agraïment a Déu perquè estima els homes des de sempre i per sempre. Potser cal fer menció un xic més distingida d'El ángel (1901), a propòsit de l'àngel que acompanya Crist en diversos moments de la passió i que, tant pel tema com pel to, torna a recordar, ni que sigui en castellà, el Verdaguer de Flors del calvari, una marca habitual del Carner dels darrers anys del segle.

Rafael Masó també posa de manifest aquest influx verdaguerià a L'espinavessa (1900), el primer poema imprès que se li coneix. De tota la seva producció, que en aquests primers anys del segle és escassa -tot es redueix a quatre composicions de 1902, una de 1900 i una altra no datada que possiblement sigui de 1901 (309)-, només dos textos mereixen una mínima atenció individualitzada perquè s'escapen de la classificació temàtica establerta per als poemes carnerians de regust prehistòric. Un, A passavolant (1902), descripció costumista d'una escena urbana, sense gaires pretensions, però que apunta alguna concomitància amb els nous temes del Carner del moment, tot i que és un costumisme encara massa poc elaborat (310). L'altre, La vaca escapada (1902), que vol ser la captació emotiva d'un instant poètic a partir de la imatge d'una vaca esbojarrada, amb un tractament del tema que recorda Maragall. No és, però, la línia per la qual es decanta la pròpia evolució personal ni la de Carner (311).

Les arrelades conviccions de Jaume Bofill i Mates

fan que en els seus poemes d'aquests dos anys el component moral i tradicionalista sigui més insistent encara que en Carner. Els títols dels textos llegits a la Congregació, en castellà la majoria, hi remetien de forma exclusiva (La gloria de Santo Tomás, A María Inmaculada, Llahors, etc.). N'és una bona mostra La cansó del treball (312). Destaquen els poemes moralitzadors breus, a mig camí entre la faula alligadora amb què Carner es prodigava a "L'Aureneta" i les composicions immediatament posteriors, en què la moralitat esdevé pretext per a l'elaboració literària. És clar que Bofill es decanta més pel primer vessant que no pel segon, tot i dissimular millor la influència castellanitzant de què s'havia valgut l'amic. En són exemples Fidelitat (1902), falsa declaració d'amor entre un pi i una ridorta; Gratitud... (1902), a propòsit de la relació d'amor i odi entre una flor i un ocell; o Lo domador y ls lleons (1899), sobre els animals que, cansats de suportar el domador, un dia es revengen. Aquest darrer és el més exemplificador de tots perquè el 1903 és refet amb el títol de Joc perillós i la nova versió prescindeix de la lectura moral per potenciar estrictament l'elaboració literària (313). En la producció bofilliana de 1902 i 1903 el tema de la natura és ja habitual i insinua alguna cosa de la seva evolució posterior. Més en la línia que desemboca a La muntanya d'ametistes que no en la de la imitació de l'estil carnerià de què tant es val Bofill durant 1903. És el cas de Del si d'un gorg soliu (1902), que es resol amb una de les primeres mostres de franciscanisme, de L'avet (1903) o de Records (1903). Malgrat el que puguin suggerir d'innovador, l'element moralitzador continua essent protagonista.

L'ENLLUERNAMENT MODERNISTA. PRIMERA TEMPTATIVA TEATRAL

L'enlluernament modernista del Carner de 1901 és el senyal més clar de la seva voluntat innovadora. Les causes són diverses. En primer lloc, l'evolució interna del moviment, que condueix a l'establiment com a patró cultural prioritari dels corrents més prestigiosos o més fàcilment assimilables per la societat. En segon lloc, el poliment dels trets observats en textos de 1899 i 1900 que ja n'insinuen alguna proximitat, adulterada però per una religiositat que els determina en excés. Ara el moralisme continua, però en menor grau, per la qual cosa aquests nous trets obtenen major relleu. I, en tercer lloc, la superació de la tradició romàntica. Sense deixar de banda factors més anecdòtics com el seguiment de les modes (314) o les ganes de destacar enmig de la mediocritat entre la qual es mou (a la Congregació Mariana, per exemple).

és, això sí, una fascinació gens original i que, com a tal, dura poc temps. Pràcticament només el 1901 i encara enmig d'altres vies d'actuació. El factor concret més decisiu que la provoca és la descoberta de Maeterlinck, tot i les anteriors paròdies a "L'Aureneta". Descoberta que segons confessa és fruit de la coneixença a la universitat d'una persona a qui anomenen "Font belga" a causa dels seus coneixements de la literatura d'aquell país i l'ànsia per divulgar-los (315). Es tracta de Ramon Font i Presas (316), que ja és a la llista de col·laboradors del primer número de "Catalunya", cosa que vol dir que, per amistat, queda entre els escollits de Carner (317), malgrat que no sigui pas una persona integrada en el grup i mantingui amb ells discrepàncies importants en qüestions d'estètica (318).

La lectura carneriana de Maeterlinck es manifesta en els dos articles publicats a "Universitat Catalana". El primer, A propòsit de Maeterlinck, de 1901, repartit en tres números diferents de la revista. L'admiració és clara:

"És indubtable que Maeterlinck està destinat a influir poderosament en els corrents del teatre contemporani. Y és també indubtable que Maeterlinck posseeix una originalitat de factura, una feconditat de fantasia y una vidència maravellosa, que pochs escriptors dels nostres temps posseeixen."

El motiu principal dels elogis és que el dramaturg belga ha sabut trobar una via intermitja entre el teatre de base realista i el romàntic o idealista. Òbviament, la via simbolista. Els arguments per a la tria són bàsicament estètics, però encara se'n camuflen de morals, ja que decidir-se per un terme mig també és optar per una concepció dual del món en la qual cos i ànima (realisme i idealisme) es complementen:

"Les societats, com l'home, tenen cos y ànima; l'escriptor que les retrata no ha de ser donchs, merament realista o merament idealista, sinó qu'ha d'armonisar les dues tendències en bé de l'Art."

D'aquesta manera s'eviten els dos extrems de la immoralitat: un realisme obligat a captar "tota la corrupció de la civilització" i "com l'atmosfera en què vivim és malsana"; o bé un idealisme que pot conduir fins a "la corrent pornogràfica qu'invadeix l'Art" i que provoca que "ab un pretexte qualsevol apareguin en la escena dones ab el bust y els membres nus".

Al marge de l'ètica, Maeterlinck i el seu simbolisme són la superació del romanticisme i, per tant, la via vers un nou panorama que comença a divergir de les tesis de Torras i Bages (319). En aquest sentit l'article és un

rebuig de les exageracions, però també una defensa de trets inherents a l'estètica simbolista: la suggestió emotiva, la creació d'ambient, el tema de la mort o el del dolor com a refinada forma de purificació:

"Ab quina destresa sap sugestionar-nos y dar-nos el seu ambient! Quina admiració més intensa evoca en nosaltres! Quines nocions més fondes ens dóna de la mort y del sofriment, sos temes predilectes!"

Perquè el dolor i la mort, diu en un altre moment, són "els grans purificadors de la mesquina y miserable Vida", cosa que obliga a la necessària contraposició entre l'"Art del Dolor" i l'"Art del Plaer" (320).

En resum, en el primer article es posa de manifest la preferència del Carner de 1901 per un Maeterlinck que és modernitat, i s'intenta compaginar una nova concepció de l'art amb una moralitat que, sense ser prioritària, continua arrelada. Al final comet un error de desconeixement i afirma que l'autor ja fa uns anys que és mort. Els seus adversaris en el camp de la crítica literària no li ho perdonen. A "Joventut" de seguida apareix una nota de rèplica:

"Per l'amor de Déu, senyor Carner! Miri que d'artistes com en Maeterlinck no.n corren gayres; y ell no ho mereix pas que se'l mati, encara que sols sigui per equivocació" (321).

La contrarèplica és el segon dels seus articles a "Universitat Catalana" sobre l'autor belga, titulat De com Maeterlinck era mort. L'argument que fa servir per justificar l'autenticitat de la seva afirmació anterior és tan ingenu que sembla estrany que a "Joventut" no sàpiguem veure-hi una segona intenció: Maeterlinck realment és mort i l'última producció seva ha estat La vie des abeilles (1901). A partir de llavors qui signa les obres no és ell sinó un cosí que casualment coincideix en

nom i cognom (322).

Tot i ser breu, és un text que mereix ser analitzat a fons. D'entrada fa sospitar que es publiqui dotze mesos després de la primera rèplica de "Joventut". Senyal que hi ha un altre motiu que el porta a recuperar el tema i no simplement el desig de refutar els atacs rebuts. Certament, durant aquests mesos s'han produït dos fets importants. El primer, que afecta Carner: la maduració de la seva idea de modernitat, que el porta a substituir la fascinació modernista per la selecció. El segon, que incumbeix Maeterlinck: la publicació de Monna Vanna. El que realment pretén Carner inventant-se el cosí que signa les obres després de la mort és -a més de cercar una sortida a la relliscada anterior, cosa que tampoc no s'ha d'oblidar- confirmar l'existència de dues etapes en la seva obra. De dos Maeterlincks, per tant. I una interessa més que l'altra. Per això, amb el to irònic que l'article requereix per tal que pugui entendre's el joc, té cura de remarcar els trets que distingeixen els dos "cosins": mentre el vell llegeix El rei Lear de Shakespeare, l'altre s'entreté amb La llegenda dels segles de Victor Hugo; un escriu cançons d'amor i el segon romances per a piano; abans tenia un gos salvatge i ara en canvi l'ha substituït per "*un gosset ab clenxa*"; i, per últim, mentre un s'ha mort, l'altre ha anat a l'enterrament "*ab corbata perfectament posada, botes perfectament brillantes y guants perfectament negres*". En definitiva, un és l'autor de L'intruse o de Les aveugles mentre que l'altre s'acaba d'estrenar amb Monna Vanna, una obra que marca l'inici d'una evolució que arriba fins a Le bourgmestre de Stylmonde (1919) i que significa un abandonament dels tòpics simbolistes i decadentistes que ell ha ajudat a crear i que l'ha caracteritzat, per tal de retornar a la

realitat (a la civilitat) i fixar-se més en els petits objectes de la vida quotidiana i en la bonhomia de la gent senzilla. El final de Monna Vanna no és un cant a la mort tal i com estàvem acostumats, sinó a la vida. Perquè la felicitat és possible, ni que entremig hagi d'haver-hi la mentida.

Cal entendre que Carner prefereix el segon Maeterlinck, a pesar del to distanciador emprat a l'hora de descriure'ls a tots dos, cosa prou típica de la seva manera de fer i del registre de què es val en l'article (323). La preferència i la doble caracterització són un bon indicatiu que el 1902 aquell embadaliment poc matisat de 1901 ha passat a ser selectiu. Carner reivindica de Maeterlinck allò que més l'interessa cara a una estètica pròpia que tot just s'està esbossant i per a la qual el Modernisme és un bon punt de partida. A més, el component moralitzador que s'entreveia ara desapareix i es converteix en ironia, tal i com és típic de la nova concepció (324). En poques paraules, ve a ser com si al poeta català també li estigués sortint un cosí de la màniga capaç de suplantar-li la personalitat.

Això no vol dir que a l'hora de la veritat rebutgi en bloc el Maeterlinck dels anys noranta. Al contrari, n'accepta coses, però sempre amb l'eclecticisme de la selecció d'acord amb l'estètica pròpia. Així quan "Catalunya" en tradueix poesia, es trien les cançons. Cançons fidels a un contingut simbòlic-decadentista -que el 1904 podia ser vist ja com a clàssic-, però modèliques també per un altre cantó: el de l'elaboració culta de metres populars i l'objectivació de l'emoció (325).

Per què es tria la via Maeterlinck per a l'aproximació al simbolisme? Donades les circumstàncies sembla que aquella a la qual Carner pot accedir més fàcilment és

la protagonitzada per Verlaine. Sobretot tenint en compte el prestigi que assoleix en la Catalunya de finals de segle en determinats cercles catòlics i que es concreta, per exemple, en les traduccions de Joaquim Ruyra o en la potenciació que se'n fa des de "La Creu del Montseny", "L'Aureneta" i, especialment, des de "La Veu de Catalunya" setmanari. Pensem que el Verlaine de Poèmes saturniens ha passat ja per l'època de Sagesse, d'inspiració religiosa i amb una visió del món en la qual tot s'acorda segons l'harmonia de l'ordre diví.

La tria de Maeterlinck és en part per l'interès del Carner de 1901 pel teatre. Tots dos tenen una concepció lírica del drama que condueix a la creació d'un marc escènic que augmenti la capacitat suggestiva del text literari. Un símptoma més de la voluntat de modernització. No és Mallarmé, és clar, que no és reivindicat explícitament fins a 1907, però el belga ofereix més que no Verlaine en el camí vers les aportacions del simbolisme francès. No interessa tant donar un fonament catòlic al decadentisme, com fa Ruyra, sinó seleccionar uns determinats elements estètics vàlids per ells mateixos. També és cert que a la pràctica, si exceptuem el teatre, en l'obra de Carner fins a Llibre dels poetas és més fàcil detectar influències verlainianes que no maeterlinckianes. Però a l'hora de teoritzar, les modes també compten i els gustos obren pas als models més ajustats a les necessitats. Quan el 1897 Carner cerca un cap de turc sobre qui dirigir els seus atacs i paròdies al Modernisme escull Maeterlinck com a autor representatiu. No és estrany, doncs, que quan varia d'actitud l'autor que abans era representatiu continuï essent-ho, però per raons contràries (326). És clar que la incidència que pot tenir Maeterlinck entre la intel·lectualitat amb noves inquiet-

tuds de la Catalunya de començaments de segle ja no és la que havia assolit el 1892 amb la representació de La intrusa a Sitges. Ara és un personatge perfectament acceptat, tal i com es demostra en la seva vinguda a Barcelona el 1904 i en el fet que La intrusa fins i tot aparegui en el repertori de grups teatrals d'aficionats, gairebé de centre parroquial.

Una mica més endavant, en el procés de selecció que condueix d'un Maeterlinck a l'altre s'afegeix un nou element depurador -el classicisme-, que condueix Carner cap a un altre dels vessant d'influència del simbolisme, per a ell el més productiu. El 1902, no ho oblidem, som encara en la transició.

Al marge de Maeterlinck, hi ha en aquestes dates altres símptomes d'admiració pel Modernisme. Un, la participació a "Auba", revista dirigida per Emmanuel Alfonso, amb gent al darrera com Alfons Maseras, Joaquim Biosca, Joan B. Forn i Josep Bas. En surten sis números entre el novembre de 1901 i l'abril de 1902 i és la típica publicació representativa de l'entusiasme d'una joventut sense gaires possibilitats -ni econòmiques ni literàries- i imbuïda de l'estètica considerada moderna, especialment la simbolista:

"Som els crehuats d'unes noves crehuades desitjosos de conquerir no la ciutat divina posseïdora del sepulcre sagrat, sinó la tomba ont tenen enterrada la Bellesa, els eunucs cadavèrics de la Vida i ls gnomos raquítics de les Arts" (327).

Sense que això no suposi el rebuig de la tradició:

"Avans de començar la heroica guerra bessem la humida terra ont reposant els ossos cassi pols dels nostres avis" (328).

Pel tipus de gent que en té cura, cal pensar que "Auba" no és la plataforma més adequada per a Josep Carner i el seu grup. En efecte, allò que ells propugnen no s'adiu amb aquest Modernisme marginal i marginat. Això no obstant, Carner hi participa i apareix en el primer número en la llista de col.laboradors que han confirmat que volen publicar-hi alguna cosa. A l'hora de la veritat es limita a trametre-hi un únic poema (329). Tot i ser un apropament exigü, el fet que hi publiqui és indicatiu d'un canvi de plataformes i de l'interès del moment pel simbolisme més de moda. Revistes com "Auba", tot i les mancances que les caracteritzen, ja no són els setmanaris populars de model vuitcentista en els quals s'havia pro-digat fins llavors, sinó que denoten una obertura, que és aquella a la qual Carner s'està aproximant just llavors. És significatiu que sigui ell, capdavanter en aquest terreny, l'únic dels membres del grup que se serveixi d'aquesta mena de publicacions. A més, torna a ser un lloc de coincidència -més que de contacte- amb gent que sofreix una evolució semblant (com Xavier Viura) i amb d'altres amb qui a la llarga acaba convergint (com Eugeni d'Ors).

Dèlia, el poema que li publiquen, és representatiu per ell mateix de l'apropament al simbolisme, sempre que no es restringeixi gaire l'abast del terme: rerafons classicitzant on s'emmarca una reflexió sobre la condició del poeta i versos curts i cenyits, tot i que al final s'entrevegi un possible estirabot. Això no obstant, hi ha altres poemes paral·lels que il·lustren millor la tendència, com Faulas del riu, amb un joc formal que recorda molt la modulació verlainiana, i especialment Ofèlia, sobre el tòpic de la bella dama dissortada que dorm eternament enmig d'un paisatge de vegetació recargolada i

exuberant. Amb lliris inclosos:

*"Dorm, dona malhaurada,
per una eternitat clou tas parpellas!
Tens, de lliris y violas coronada,
per ciris tremolosos las estrellas,
per absoltas els cants de las aucellas!"*
(vs.21-25) (330)

Ara sí. Ja no és aquella Beatriu de 1899 en què els trets pre-rafaelites de la descripció de la dama quedaven adulterats per la fe i "la santa parla del Déu Omnipotent". En tot cas, continua el camuflatge de certs elements decadentistes darrera del component religiós, però ja més ben assentats i sempre en funció d'una major artificiositat d'estil. Com a Quaresma, amb una església descrita a partir de contrastos lluminosos, olors místiques, llànties tremoloses i tristesa ambiental:

*"Fels racons tenebrosos de la església
la gent aixeca la fervent plegària,
tot és fosc, tot és trist. Tant sols fulgura
vora l'altar la solitària llàntia."*
(vs.5-8)

L'anàlisi de la conferència sobre Modernisme de Rafael Masó a l'Acadèmia Catalanista de la Congregació Mariana el novembre de 1901 confirma que Carner no és l'únic membre del grup que se sent atret durant aquest any pel moviment. Masó també es decanta pel simbolisme (considera concretament que la tendència principal és l'espiritualista), amb uns arguments que el distancien de l'estricta decorativisme. Per exemple, la potenciació de la simplicitat, de l'estètica de l'emoció i de la sonoritat del llenguatge. Tampoc no deixa de banda la qüestió moral, però adverteix que si en algun moment es cau en la immoralitat el defecte és de l'artista, no de l'escola. No dóna noms d'autors, però s'intueix que també Maeterlinck pot ser un sant de la seva devoció. Allò que més destaca torna a ser l'ansia de modernitat: el Modernisme