

és bo perquè trenca motlles antics encarcarats (331). En el seu cas, però, el mòbil teòric no es transllueix en l'obra literària.

El teatre és un bon camp per comprovar l'apropament de Carner al Modernisme i l'aplicació de les seves teories sobre Maeterlinck. En els anys de formació del Noucentisme, Carner se sent interessat pel gènere en dues ocasions. Una és el 1901 i l'altra el 1905-1906. La primera coincideix amb el canvi d'opinió respecte a l'autor de La intrusa, per la qual cosa el seu estudi és essencial per conèixer l'abast de l'aproximació. Fins al punt que es converteix en el material prioritari per demostrar el pas per aquesta etapa passatgera d'influència d'un Modernisme al qual encara no s'ha aplicat la selecció eclèctica (332). Concretament amb dues obres: Llàntia que s'apaga. Episodi dramàtic, que obté el segon accèssit al premi de prosa dels Jocs Florals de Barcelona i que apareix publicat en el volum anual corresponent; i Trista, que obté el "*premi ofert per varies senyorettes sarrianenques*" en els Jocs Florals del Centre Catalanista Sarrianench de 1901 i que també es publica en el volum editat a l'efecte, ja de 1902. Aquesta segona compta amb una variant en castellà titulada Cuento de lobos, apareguda a "Helios" de Madrid el 1903.

El teatre tampoc no és una excepció a l'hora de comprovar que 1901 és un moment de transició en el procés vers la modernització. Aquest mateix any, Carner, amagat darrera del pseudònim "Pere de Maldar", publica Al vapor, obra encara fidel als postulats del període anterior (333). És estrenada "*ab molt bon èxit*" (334) l'onze de febrer en una sessió organitzada per l'Aplech Catalanista

al teatre Novetats com a complement a La filla del mar de Guimerà, el plat fort de la jornada. No passa de sàinet costumista en la línia d'Albert Llanas i les seves adaptacions de comèdies franceses (335). És una típica comedieta d'embolic amb una acció provocada per un triangle amorós format per la filla d'un fabricant de pastes de sopa fina (possiblement una referència irònica a Jaume Figueras, que era de l'ofici) i dos pretendents de caràcters oposats. Complica l'argument un seguit de malentesos i escenes còmiques laterals no gaire ben resoltes. Tot plegat, uns primers passos poc reeixits, amb alguna gracieta mancada de subtilitat (336), un conjunt d'entrades i sortides gens versemblant, jocs de llenguatge no gaire intel·ligents i un estil senzill i directe, tirant a popular. Ell mateix és conscient de les limitacions. D'aquí l'ús del pseudònim o la precipitació que s'entreu en acotacions escèniques del tipus "*dugas portas a la dreta, y dugas a la esquerra; al fons un balcó, un rellotje de paret, un silló, etc., etc.*".

L'única cosa destacable és la ridiculització de certs tòpics modernistes, també en la línia dels anys noranta: l'obsessió de l'oncle Gregori pels clavells; les participacions de casament que el pare ha encarregat a la impremta de "L'Avenç", amb el dibuix del cap d'una noia que no sap trobar enlloc per moltes voltes que doni a la targeta; o la negativa de Fèlix, un dels dos pretendents, a què la seva futura esposa segueixi la moda d'anar amb bicicleta. La presència d'uns personatges ridiculitzats com Damià, el burgès pare de la noia, o Fèlix, el jove que assumeix la divisa del progrés i la modernització a què aspira una classe burgesa curta de mires i sense cap preparació intel·lectual, apunta cap a la caracterització rossinyolesca. Això no obstant, Carner no es planteja el

tema des del vessant ideològic sinó purament des de l'humorístic, cosa que limita la lectura. Els dos pretendents no simbolitzen dues concepcions diferents de la vida i de l'art, sinó l'oposició de dues personalitats extremes, amb una sèrie de trets caracteritzadors esquemàtics, l'exageració dels quals provoca la rialla entre un públic tan poc intel·ligent que no és capaç ni de veure's retratat dalt de l'escenari. Retrat que l'autor tampoc no es planteja seriosament.

En les cròniques de "Plautus" a "Montserrat" es dedica una bona part de l'espai a la crítica teatral (337), cosa que permet intuir noves idees complementàries per entendre el seu pas del teatre costumista al maeterlinckià. En primer lloc, la defensa del vessant líric del gènere com a patró proper a la concepció simbolista i a la moda del moment (338). Per això a l'hora de fer una valoració de les obres de la temporada salva L'alegria que passa de Santiago Rusiñol i Picanyol d'Apel·les Mestres (339), critica durament el teatre de tradició pitaresca i analitza les causes del fracàs de l'empresa del Teatre Líric Català. Per a l'èxit -cosa que desitja-, només fa falta que hi hagi bons autors, bons músics, bons cantants, bons empresaris i que s'oblidin les capelletes, enveges i rancors. Si se solucionen aquests extrems, el públic no fallarà (340). En la seva producció d'aquests anys poden aïllar-se alguns poemes que semblen confegits per al teatre líric i que després resten inèdits. Especialment Serenata, presentat als Jocs Florals de Barcelona de 1902, una mena de poema simfònic de tema amorós amb elements de la natura com a protagonistes (les lluernes, el riu, els rat-penats i el roure). Hi descriu una serenata nocturna davant del balcó de l'estimada, sense cap transcendència especial i amb un tractament proper al

de la típica poesia amorosa que ja arrossega dels anys previs (341).

En segon lloc, la crítica al model ibsenià. No a Ibsen com a tal -que és vist amb distancient, però amb respecte i reconeixement-, sinó a aquells que tracten d'imitar-lo. Com Ignasi Iglésias, a qui qualifica d'"Ibsen de Sant Andreu" amb motiu de l'estrena de Mare eterna (342). No només perquè el teatre d'Iglésias no s'ajusta a la seva concepció del gènere per excessiva fidelitat a la realitat, sinó també pel rerafons ideològic de les obres. Es converteix així en un dels més característics antimodels, tant des de "Montserrat" com des de "Catalunya".

I, en tercer lloc, la defensa d'Adrià Gual com a representant d'un teatre líric en la línia maeterlinckiana. D'ara endavant Gual és un dels autors que surt sempre ben parat de les valoracions carnerianes, cosa que cal entendre per la coincidència d'idees en aquests primers anys, pel reconeixement de la seva tasca de modernització del gènere i per l'interès en el treball amb ulls moderns a partir del folklore popular (343).

Torna a ser Carner el primer dels membres del grup que es decanta per una concepció moderna del teatre. No només perquè els altres no se'n preocupen excessivament sinó també perquè, quan ho fan, no superen el simple plantejament moralitzador. És clar que cal remuntar-se a 1898 -data excessivament endarrerida- per trobar opinions sobre el tema. És llavors quan Emili Vallès disserta a l'Acadèmia Catalanista de la Congregació sobre Estat actual de la literatura dramàtica a Catalunya. Hi defensa la moralitat com a element imprescindible en tota obra dramàtica. Segons ell, el teatre ha de reflectir necessàriament els costums de la terra, mentre que, contràriament, el que fa normalment és potenciar tres grans

defectes: la immoralitat, la poca unitat i l'excessiva influència estrangera. Tot plegat, ben lluny de qualsevol projecte innovador.

També el 1898, Bofill intervé en una sessió de l'Acadèmia de Literatura sobre Juicio crítico del drama "Don Juan Tenorio". L'acta del secretari és prou explícita: "*D. Santiago Bofill apuntó una breve observación sobre la inmoralidad del mismo*". Tot i que les opinions de Vallès i Bofill són de 1898, cal pensar que, a diferència de Carner, les de 1901 no són gaire diferents. En aquest any, la postura oficial de la Congregació no varia pas. Així ho dona a entendre la dissertació de Benet de Pomés de 26 de febrer de 1901 a l'Acadèmia de Literatura sobre Tendencias de la moderna literatura dramática, en què, a partir de la constatació que l'art dramàtic sempre ha estat una forma d'influència ideològica i seguint raonaments que podria signar Torras i Bages (344), rebutja aquell teatre que no es fonamenta en el cristianisme, amb especial reprovació pels models simbolista i vitalista.

Llèntia que s'apaga, presentada als jocs també amb el pseudònim "Pere de Maldar" i editada en l'anuari respectant l'anonimat, recull en un acte la tragèdia d'una família formada per Agnès, la filla malatissa; Eduard, el pare que la preserva del món exterior; i Magdalena, la mare que fugí de casa fa temps i que retorna per primer cop per tal de retrobar la filla abans de perdre-la per sempre. L'evolució de l'acció la provoquen els desitjos de Magdalena d'accedir a la cambra d'Agnès, els de la filla -que ignora la presència materna- de tornar a veure la mare abans de morir, i els

esforços d'Eduard per alleugerir el sofriment de la malalta i impedir, ressentit, la reunió. El punt culminant és al final, moment dramàtic en què coincideixen l'agonia i el retrobament.

Els punts de contacte amb el teatre simbolista francès, són evidents. A més, el lema amb què es presenta al certamen és una citació de Maeterlinck. S'hi ressegueixen fàcilment els temes i les tècniques d'aquest model teatral. L'acció gira al voltant d'un eix característic: l'obsessió per la mort. El tema comporta automàticament un tractament no menys convencional: el fatalisme, l'ambient de tristor i la simbologia a l'ús. El tractament ajuda a la suggestió, però, a diferència del que acostuma a passar en Maeterlinck, aquí la intrusa que motiva el desenllaç és present des d'un principi de forma constant i real més que intuïda. Senyal que la suggestió és menys elaborada. A part que els símbols de què és val són tan típics que pràcticament esdevenen unívocs i perden, per tant, la seva capacitat d'incitació màgica. Per exemple, el que dona títol a l'obra i que queda situat per aquest motiu en un lloc ben destacat: la llàntia que va ser encesa quan Agnès nasqué i que s'apaga pocs moments abans de la mort, cosa que provoca l'esverament i el presagi dels personatges. Maeterlinck mateix es val d'aquesta imatge fins a la sacietat en el teatre i en la poesia. O la neu com a leitmotive, que en el moment climàtic apareix fins i tot en escena, i que possibilita el típic contrast entre la blancor i la cambra fosca envoltada de negres pensaments. La sensació de melangia i angouxa és reforçada per altres referències temàtiques puntuals embolcallades per un llenguatge pròpiament decadentista. En poc espai s'acumulen la "fosca de la nit", les "tristeses del crepuscle" o els "dies de tardor, de

fulles seques i de flors que s marceixen". Nit, tardor com a auguri de l'hivern, crepuscle, flors marcides... Tristor i mort, en definitiva, les quals, en paraules d'Agnès, assoleixen un protagonisme total:

*"Déu meu, que trist és morir a l'hivern!
Que ha d'ésser trist agonitzar sentint lo
vent que xiula, veyent caure les fulles mor-
tes, sota'l cel gris! Y.s deu morir molta
gent a l'hivern, molta. Com se moren les
flors, com se moren los aucells, axís deuen
morir-se.ls homes!... Després, pols, cen-
dra... res!..."*

Els personatges escollits ajuden també al tractament del tema. Especialment pel que fa a la noia anèmica que es consumeix lentament i que fins i tot somia escenes relacionades amb la mort. Quant als altres, per l'emotivitat de llurs accions. Una emotivitat que els condueix a unes actuacions febroseques, aterrades o commogudes, sempre extremes (només cal llegir les acotacions escèniques). Fins i tot en personatges secundaris i en escenes en les quals aquest component emocional no és imprescindible: quan el metge -que en teoria hauria de ser la ment més freda i racional- parla en to exaltat de la "*lluyta esgarrifosa que ls metges hem de presenciar freqüentment y molt sovint crehuats de braços!*"; o quan el criat vell recorda "*ab gran emoció*" la mort del seu únic fill.

Les tècniques són igualment tòpiques: la brevetat, la importància del silenci, el joc de llums per tal de potenciar el contrast blancor-negror, la repetició de mots, el llenguatge farcit de punts suspensius i admiracions, o la utilització de tota mena de recursos per tal de crear i aguditzar uns estats d'ànim i un ambient que condueixin fins al clímax necessari.

Això no obstant, s'afegeixen altres trets menys maeterlinckians que matisen la lectura de l'obra. Són

detalls que a primera vista poden passar per alt -sobretot si llegim partint de les idees preconcebudes a què ens remet en el títol i el lema- i que aproximen l'obra a un origen realista. D'una banda perquè els personatges -exceptuant la filla- esdevenen caràcters convencionals de la dramaturgia naturalista, més que símbols. Per aquest motiu, l'actor és més protagonista del que caldria i guanya terreny allò que hauria de ser el veritable centre de la representació: la creació d'ambient. No s'arriba a la idea maeterlinckiana de l'actor-mèdiu perquè el component psicològic resta a flor de pell. És, per tant, un simbolisme estantís que deixa entreveure el llast realista de què parteix, al qual s'han incorporat un seguit de tòpics que volen ser reformadors. En tenim exemples en el diàleg inicial entre criats, recurs forçat per tal de situar l'espectador en antecedents de la història; en el monòleg d'Eduard per aclarir com Magdalena fugí de casa; en la introducció d'elements referencials que remet en constantment a la realitat; en la importància concedida a l'acció; i en la concreció de l'ambient asfixiant de mort mitjançant l'agudització del conflicte entre personatges i no a través del joc formal, que queda més en segon terme. I si Agnès és el caràcter més simbòlic i menys psicològic és precisament perquè és també el que s'ajusta millor al clisé. En conjunt, no s'arriba a insinuar suficientment allò que en l'estètica simbolista és el reialme ignorat que s'amaga darrera del misteri i que condueix a la recerca de l'Absolut a través del símbol.

A part que l'autor no s'està de col·locar -ara entrelínies, però sense oblidar-se'n- el component moralitzador. La causa principal del drama és el trencament familiar. El conflicte no existiria, si més no al mateix

nivell, si és respectés la imatge de la família com a institució sagrada i indissoluble. Allò que Eduard retreu a Magdalena no és l'allunyament físic o el desamor sinó que hagi estat una mala mare i una mala esposa. I la cosa que Agnès realment enyora no és tant tornar a veure la filla com la reconciliació del matrimoni. Per això el moment culminant final se centra en el rés d'un Parenostre i en l'exigència de la filla de perdonar "els nostres deutes així com nosaltres perdonem els nostres deutors". No pot morir fins que no ha sentit els mots reconciliadors i les seves darreres paraules són un "*estimeu-vos sempre*", situat estratègicament al final de l'obra per tal de sobrevalorar el missatge davant de l'espectador. En definitiva, un element més que ens retorna a la realitat -una realitat convenient ideològicament- i que distorsiona les pretensions estètiques.

Trista relata la història d'ambientació rural d'una noia que se sent sola i desemparada després de la mort del seu pare, a la qual una captaire fa veure que la seva mare s'entén amb un amant i que fuig de casa en comprovar la certesa de la suposició. En aquest cas el lema és d'Ibsen, però amb una citació d'El petit Eyolf que ens remet a l'etapa dels anys norantes del dramaturg noruec, quan ja ha incorporat algunes de les aportacions del simbolisme. Els temes són els mateixos i igualment el tractament i la tècnica. La mort i el camp temàtic afí característic (tristesa, fredor, enyorament, etc.) continuen ocupant el centre d'atenció: la noia afligida i plorosa, l'ombra del pare desaparegut, el nom de la protagonista (que és el que dóna títol a l'obra), el desenllaç final, o frases farcides de reiteracions, admiracions i punts suspensius a l'estil de la que es posa en boca de Trista quan descobreix que fins el gos ha perdut

la vida :

"Aquest dematí quan lo he anat a veure lo he trobat mort de fret... Mort, mort! Que trist és tot, avuy! Estigueu-vos aquí y vigileu-ho tot... Que quede tot tancat, ben tancat... Que no entre ningú, ningú..."

Tornen a aflorar els símbols recurrents, i un d'ells repetit: el de la neu com a element potenciador del contrast (ara no només amb la negror de la situació sinó també amb el roig de la sang). L'altre és el del llop, del qual Guimerà havia tret un bon rendiment pocs anys abans a Terra baixa. Ara és emprat per provocar el doble sentit. Aleix, l'amant, hi és comparat i Trista, que marxa de casa en arribar-hi el "llop", mor -se suposa- devorada per aquests mateixos animals.

Les semblances remetent novament al model, però en aquest cas el propòsit és més reeixit perquè disminueixen els matisos morals capaços de capgirar la interpretació última. Els personatges perden el component psicològic que els caracteritza en l'altra obra, per la qual cosa poden guanyar simbolisme. Sense que això vulgui dir que desaparegui l'exageració a l'hora de mostrar llur emotivitat. Queden suficientment allunyats de la realitat com perquè no calgui donar-los versemblança. En aquest sentit destaquen les tres filadores, que entren en escena com a parques capaces de teixir el fil de la vida i exercir com a veu de la consciència. I, especialment, la captaire, personatge no menys prototípic d'aquesta mena de teatre, que parla en clau i actua com a vident que ho sap tot, coneix a tothom i presagia el desenllaç. Ara sí que és l'actor-mèdium despersonalitzat que abans trobàvem a faltar. Enmig del diàleg es dona a entendre que aquesta captaire és una antiga enamorada del pare mort, situació argumental que podria fer guanyar terreny al psicologisme

però que l'autor no aprofita, per la qual cosa evita la distorsió del veritable tractament simbòlic. Una cosa semblant succeeix amb Caterina, la mare, personatge turmentat per les circumstàncies, cosa que tampoc no és emprada per a la introspecció.

Com a conseqüència d'aquest tractament més apropiat dels personatges, l'acció perd allò que abans tenia de naturalisme i augmenta el desig de creació d'ambient: l'argument és pràcticament inexistent, més reduït encara que a Llàntia... i no es col·loca l'espectador en antecedents de res, per la qual cosa l'acció real perd consistència i esdevé un element més que ajuda a augmentar la suggestió. Fins i tot el desenllaç final es deixa només insinuat, quan Trista s'escapa i se senten els udols dels llops assassins. D'altra banda, el tema escollit també permet introduir el component moral (la dona vídua que no respecta prou la memòria del marit, amb els consegüents problemes de relació amb la filla enyorada), però ara Carner en prescindeix, cosa que realça el resultat final i situa l'obreta en primer lloc, qualitativament parlant, en comparació a Al vapor i Llàntia que s'apaga les altres dues del mateix any. Sense que això justifiqui el seu caràcter menor i la manca d'originalitat (345).

PRIMERS INDICIS DEL PROCÉS DE SELECCIÓ

El procés és als inicis, però és el brot que condueix vers l'obra posterior. És suficient per assentar les bases del futur, malgrat que no s'entreveuen encara alguns elements decisius. Les diferències en la valoració de l'obra de Maeterlinck amb el pas de 1901 a 1902 ja són una bona mostra de l'orientació escollida. Des de la perspectiva teòrica, les cròniques de "Plautus" afegeixen noves pistes. Una, la tria de models com Adrià Gual, Josep Pijoan (346) o el mateix Bofill. I d'antimodels com Pitarrà o Anselm Clavé, que són exclosos per motius ideològics semblants als que condueixen a les reticències amb Iglésias i que provoquen també discrepàncies puntuals amb Víctor Balaguer i Pompeu Gener (347). Apareixen d'altra banda les primeres defenses explícites de l'arbitrarisme -no amb aquesta terminologia- i l'artificiositat, amb el corresponent desig de professionalització. Per això es queixa que els literats siguin perruquers, conductors de tramvies o carboners (348), amb uns arguments poc aprofundits, però en la línia del seu plantejament futur.

El desprestigi del terme "modernisme" ja és habitual en el Carner dels anys noranta. Ara, però, entra en joc una nova tàctica que esdevé decisiva posteriorment i que s'accentua a "Catalunya": l'aplicació exclusiva del mot a aquells trets del moviment que, pels motius que sigui, no interessin, i l'omissió a l'hora de qualificar aquells que se'n seleccionen. Normalment s'aplica -a vegades implícitament- als tòpics més externs i com a sinònim d'extravagància. D'aquí la crítica d'Els minúsculs d'"Universitat Catalana" a certa intel·lectualitat que vol ser moderna però que no està preparada i tot ho fonamenta en la còpia de models.

La ironia va deixant de ser la típica brometa d'origen costumista de "L'Aureneta" i guanya mica en mica en subtilesa i refinament. El to general de les cròniques de "Plautus" n'apunta el camí, malgrat la manca d'ofici i que diverses vegades l'habilitat es transformi més aviat en matusseria. La qualitat dels primers resultats és discreta, però Carner va prenent consciència de la importància de la sàtira i la manipulació del llenguatge. I, cosa fonamental, inicia una reflexió teòrica sobre la ironia com a símptoma de modernitat que es perllonga durant molts anys i que queda formulada en el comentari de gener de 1902 a Branques mortes d'Evel·li Dòria a "La Hormiga de Oro". Per a Carner, la sàtira ha de ser intel·ligent, intensa i breu. Això fa que esdevingui selecta, molt treballada i pensada per a un determinat públic. Al seu entendre -cosa difícil de creure- Branques mortes respon a aquesta concepció. En realitat s'està referint més a ell mateix i a les seves intencions com a poeta que no a Dòria:

" ;Sátira moderna! Sátira fina, cincelada, crítica, condensada en breves y bien redondeadas estrofas; tan lejanas de las enormes tiradas de versos pedantescos a la moda antigua como el chocarrero y forzado epigrama moderno (...).

Satira tota nostra est, pudieron decir con razón los romanos, pero algunas de sus sátiras podían ser leídas por los carpinteros de la Suburra. La especial civilización de nuestros tiempos exige una sátira distinta; una mordacidad cruelísima, pero envuelta en delicado raso y en afiligranados encajes; una impresión más breve para que sea más intensa. Esta forma de manifestación debe adquirir la sátira. Naturalísimo desahogo del ánimo elevado ante la sociedad corrompida, más grosera i directa en los pueblos sajones, más transparente e irónica en los pueblos latinos; espontaneización de los sentimientos de misantropía e independencia, tan simpáticos a

todos, no deja de ser una obra literaria que ha de sufrir por lo tanto los vaivenes que conmueven a las restantes ramas poéticas" (349).

No es pot negar que, tot i la referència moral a la "*sociedad corrompida*", es proposa un model estilístic que s'acosta força al que caracteritza el Carner dels anys immediatament posteriors. El menyspreu per "*el chocarrero y forzado epigrama moderno*" de tradició castellana, es trofa que ha caracteritzat una part de la seva obra fins ara, és un altre exemple del canvi d'actitud.

També es simptomàtica la menysvaloració de Jacint Verdaguer com a model per a les joves generacions. El 1901 la idea no apareix pas. Al contrari, a "*Montserrat*" "*Plautus*" utilitza el prestigi de l'autor d'Aires del Montseny, llibre recentment publicat, per oposar-lo a la incapacitat de certs poetes moderns propers al fals intel.lectualisme dels anomenats "minúsculs":

"Sadolleu-vos de sas ayguas capdals, poetas-bibelots; aspireu sa alenada sana y vigorosa, pobres tísichs d'ànima; monòtonas cigalas, escolteu lo rossinyol de la nit serena" (350)

L'element religiós ocupa encara un lloc destacat entre els arguments per a l'elogi:

"Ell, guiat per una fe esplendent, llàntia sempre encesa en las tenebras de la vida, passa demunt dels aspres rocams, amunt, sempre amunt! L'etern anhel del creyent l'empeny; en mitj de las espessas boyras veslluma fulgors paradisiachs, y vessa abundantament un bàlsam de consolació y poesia demunt de las obertas feridas de sos germans que sàgnan" (351).

En canvi a Lloch secundari qu'ocupa M. Cinto entre ls poetes catalans, la conferència de gener de 1903 a l'Acadèmia Catalanista de la Congregació, ofereix la nova visió que s'està gestant. Parla concretament, segons l'acta del

secretari de torn, de "poesies antiquades" inferiors a les de Costa i Llobera, Maragall i fins i tot Guimerà i Pagès de Puig. Entre els defectes remarca l'excessiva complaença en el poema de circumstàncies; un llenguatge que a vegades parteix del castellà quan el que convé és orientar-se vers el francès (elecció ben reveladora); la formalització fluixa i pesada de L'Atlàntida; els daltibaixos i l'excessiu retoricisme de Canigó; i la poca habilitat com a psicòleg a l'hora de definir els personatges ("se quedà sent un romàntich qu. imitava a *Lamartine* sens atrevir-se a remontar-se fins a *Sakspeare* [sic; el secretari és Joan Vallès i Pujals] o *Goethe*, com si s. considerés impotent devant d'aquells grans psicòlechs"). També li retreu la inspiració en models castellans a Idil·lis i cants místics i -idea ben significativa per al Carner del moment- la manca de radicalitat de la seva poesia patriòtica ("*M. Cinto, per por de ser titllat de separatista no s'atreveix may a cantar a Catalunya sola*"). Amb un discurs així el que s'aconsegueix -a més de moure brega entre la concurrència, cosa també desitjada- és marcar una diferència entre allò que fins llavors era vàlid com a model i que ara, entrat ja el nou segle, ha de ser actualitzat (352).

Un altre punt a tenir en compte és la voluntat de renovació dels jocs florals. Continuen essent útils com a plataforma -ho posa en evidència el nombre de premis obtinguts- però la fidelitat a la tradició ha d'anar acompanyada de les millores que els nous temps exigeixen. En aquest sentit, Carner continua essent capdavanter entre els companys (353).

En les convocatòries de 1901 i 1902 dels Jocs de Barcelona el nombre de poemes que hi presenta va en descens respecte als anys precedents -major confiança i