

2. 4. Els precedents catalans

2.4.1.L' "Elogi del coet" d'Eugeni d'Ors

La primera menció de l'haikú a casa nostra, o com a mínim la primera de què tenim notícia, fou feta per Eugeni d'Ors des del "Glosari" que publicava diàriament a *La Veu de Catalunya*. A l'edició del 23 de juny de 1906 Ors publicà una glosa amb el títol "Elogi del coet, per a dir en la nit de Sant Joan" que acabava de la manera següent:

"Més aviat caldria anomenar als Coets *epigrames*, en el noble i clàssic sentit del mot, com a n'aquelles ditxoses vides que he dit. O bé, ara, *haikai*, en record d'aquells *haikai* japonesos de què entre nosaltres ha parlat aquell poeta que era més digne entre nosaltres de parlar-ne.

"I, té, jo li faria al Coet, una mena de *haikai*:

"La Columna és ben dreta,
però els déus amen més del Coet
la corba —un xic escèptica..."¹⁸⁸

A part de l'interès que aquesta glosa pogués despertar en el moment de ser publicada al diari, l'any següent fou inclosa en *Glosari 1906*,¹⁸⁹ la qual cosa féu que, en produir-se l'eclosió de l'haikú a França, no fos necessari anar a les

¹⁸⁸ ORS, Eugeni d'. *Glosari 1906-1907*. Barcelona: Quaderns Crema, 1996, p. 164-65.

¹⁸⁹ ORS, Eugeni d'. *Glosari 1906. Ab les gloses a la conferència d'Algeciras i les gloses al viure de París*. Barcelona: Llibreria Francesch Puig, 1907.

hemeroteques per tenir-la com a referent, i que per tant sigui força plausible suposar que tant Junoy com Salvat-Papasseit la coneixien.

En aquesta glosa Ors demostra, com sovint féu durant anys des de les pàgines de *La Veu de Catalunya*, que era una de les persones més ben informades del nostre país, atent sempre a l'última hora de l'actualitat europea. Tanmateix, resulta difícil de dir de quina banda podia venir el seu coneixement de l'haikú, i si aquest “entre nosaltres” de què parla fa referència a un poeta de llengua catalana —i en aquest cas no tenim notícia de la seva aportació— o d'algun poeta de la resta d'Europa. La data de 1906 en què es publicà aquesta glosa fa pensar en Paul-Louis Couchoud, que donà a conèixer dos articles sobre l'haikú a la revista *Les lettres*¹⁹⁰ aquest mateix any, i que es referí a l'haikú, seguint Chamberlain, i tal com fa el mateix Ors, com a “epigrama”.¹⁹¹ Però aleshores caldria que Ors conegués *Au fil de l'eau* per poder anomenar, pròpiament, “poeta” Couchoud, i això ja sembla molt improbable. També és possible que Ors conegués la forma per alguna figura de les generacions anteriors que s'hagués interessat per la literatura oriental i n'hagués parlat, però, en tot cas, és molt difícil concretar de qui podria tractar-se.

Sigui quin sigui l'origen de la glosa, cal destacar que Ors, en parlar de l'haikú de la manera que ho fa, s'avança més d'una dècada a la popularització d'aquesta forma a casa nostra. És significatiu el fet que Xènius no es veu obligat a fer marrada al·ludint els tòpics orientalistes del Modernisme; el glosador viu ja en un altre moment estètic, el del Noucentisme que preconitza i que predominarà a Catalunya en el moment en què es produeixi la popularització de l'haikú a França.

¹⁹⁰ Vegeu la nota 45 d'aquest capítol.

¹⁹¹ Vegeu la nota 120 d'aquest capítol.

Per entendre el context en què Ors parlà de l'haikú, només cal llegir la glosa que publicà el 15 de novembre del mateix any amb el títol d'«A propòsit de crisantemes»:

Quan Alexandre de Riquer començava a dibuixar crisantemes, molta gent de la ciutat i de sos volts va creure en una inhàbil mistificació de l'artista. Per aquells mateixos temps, aquella gent mateixa acusava a n'en Rusiñol d'haver inventat els boixos retallats. «S'ha vist mai enlloc arbres quadrats i flors rodones?», demanava's ella... (...)

¿El temps que deu haver passat d'ençà d'aleshores? ¿Deu, dotze anys?... Ara els boixos rusiñolencs són fotografiats per les postals de deu cèntims. Ara de les crisantemes cares a n'en Riquer se'n fa una exposició popular.¹⁹²

Ors, per tant, escriu la glosa en el moment que el Modernisme havia aconseguit finalment de popularitzar els motius orientals en les belles arts i començava a esdevenir-se la reacció noucentista, encapçalada, entre d'altres, per ell mateix. En parlar de l'haikú des d'un punt de vista allunyat del modernista, Ors demostra la seva independència de criteri.

Tanmateix, val a dir que a l'«Elogi del coet» l'haikú no surt gaire ben parat. El comentari d'Ors no pretén analitzar la forma en profunditat, però la impressió general que produeix la glosa és que l'autor considera l'haikú apte per a fer-hi una mica de broma, i no gaire més, com una mena de foc d'artifici. El fet mateix que gosi escriure'n un és un indicatiu de l'estima que li mereix aquesta forma.

Vegem el comentari que en fa. Abans d'establir la comparació amb l'haikú, Ors descriu el coet i la ferma decisió que ordena la seva trajectòria:

¹⁹² ORS, Eugeni d'. *Glossari 1906-1907. Op. cit.*, p. 316-7.

Benaventurat el Coet, perquè té dintre la mateixa canyeta-mare la seva Llei i la seva Vida. No mà extranya, no extrany precepte l'obliguen a un camí. Però son camí és tan regular con si fos ordenat per precepte rígid. Més regular encara que si fos ordenat per precepte rígid, que no podria pas esborrar les imperfeccions d'una contingua rebeldia. I és que la natura del Coet li és ritme.¹⁹³

Aquí, la comparació amb l'haikú, que després es fa explícita, és encara implícita. L'elogi d'Ors es basa en la coincidència perfecta que es dona en el coet entre la Llei i la Vida: la trajectòria del coet està tan ben traçada que sembla definida per un precepte rígid, encara que és difícil de dir si no és producte del seu propi ritme natural. En el cas del coet, la mateixa naturalesa té l'aparença d'ordenació perfecta, d'obediència a un precepte extern.

Si substituïm el coet per l'haikú, se'ns planteja la qüestió següent: el ritme de l'haikú, l'efecte fugisser que produeix, és mera imitació del moviment natural, servitud a allò que es descriu, o bé respon a l'aplicació d'unes normes humanes, "arbitràries" i ordenadores? Tal com exposa Jaume Vallcorba en la citació següent, per a Ors és essencial que tota obra artística sigui producte de l'aplicació d'una Llei humana que l'allunyi del món natural i la humanitzi:

Les úniques limitacions del classicisme se centren, com ja hem vist, en el rebuig de la «natura», l'«espontaneïtat», l'«emotivitat», la «individualitat» o el «geni», és a dir, de tot allò que configura l'«artista» segons la concepció de tradició romàntica. I per a Ors, com per als francesos, és la Intel·ligència qui ha de jugar un paper fonamental, aplicant els principis correctors de «Regla» i «Mesura».

¹⁹³ *Ibidem*, p. 164.

És, doncs, la intel·ligència, a través de la mesura i la regla (o, si es vol, la Llei), qui ha de governar les realitzacions dels nous artistes i els actes dels nous clàssics ciutadans.¹⁹⁴

En el paràgraf que hem citat, Ors sembla no voler-se inclinar per cap de les dues respostes possibles (encara que dient “com si fos” sembla dir, implícitament: “no és”), però en el següent dóna més pistes:

Igual que en el Sonet. Mes jo no sabia comparar el Sonet, ab el seu ritme arquitectural i simètric, al Coet, tan *unilateral* (i tan poc *coix*, malgrat això)...¹⁹⁵

Ja hem vist que, en el pròleg de “Haï-kaïs”, Jean Paulhan formulà el desig que l’haikú esdevingués, en francès, una forma tan clàssica com ho podien ser el madrigal o el sonet;¹⁹⁶ la comparació era afalagadora per a l’haikú. Aquí, en canvi, la comparació resulta més aviat desavantatjosa per a l’estrofa japonesa. El sonet, màxim exponent del classicisme europeu, és una forma de “ritme arquitectural i simètric”, producte de la intel·ligència organitzadora de l’home. El ritme del sonet és el resultat de sospesar cada estrofa, de relligar les rimes de tots els versos, d’estructurar el discurs d’acord amb un model plausible... Per tant, qualsevol que sigui el tema que es tracti en un sonet, el resultat en serà, necessàriament, si no s’ha fet violència a la forma, profundament clàssic, humà, en el sentit preconitzat per Ors.

¹⁹⁴ VALLCORBA PLANA, Jaume. *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d’una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p. 65-66.

¹⁹⁵ ORS, Eugeni d’. *Glossari 1906-1907. Op. cit.*, p. 164.

¹⁹⁶ Vegeu la nota 56 d’aquest capítol.

En canvi, l'haikú és una forma “unilateral”, que s'imposa al lector, i en què el contingut, l'incident seminal, arriba a conformar l'impacte de l'obra. Amb l'adjectiu “unilateral” Ors acusa l'haikú de dues faltes essencials: la de primar el ritme de l'anècdota per sobre del de l'obra artística, i la d'imposar-se sobre el lector, transgredint la frontera que ha d'existir entre el fet artístic i el natural. L'haikú, als seus ulls, recolza l'efecte no sobre la forma, sinó sobre el contingut, i és, per tant, susceptible de ser considerat una estrofa “romàntica”, no apta per al classicisme. Si, tot i així, resulta tan poc “coix”, és a dir, tan poc desorganitzat, és pel fet que la brevetat li permet utilitzar el ritme natural com a espina dorsal de la composició sense que això provoqui un desequilibri evident en l'estructura, com passaria en formes més extenses o complexes.

L'haikú d'Ors també incideix sobre la mateixa idea, encara que sense anar més enllà de la ironia festiva. Contraposant el Coet —és a dir, l'haikú— a la Columna, símbol per antonomàsia del classicisme mediterrani, Ors qüestiona ben clarament la utilitat que aquesta forma podia tenir per al moviment noucentista.

No és fins al 1920, any de l'oficialització de la moda de l'haikú a França, que Ors proclama el seu disgust per aquesta forma (“Estoy mal dispuesto para el neorientalismo. Tengo contra él prejuicios que no sólo confieso, sino que enarbolo.”).¹⁹⁷ Tanmateix, el glosador ja havia deixat plantejades les seves reticències en l'“Elogi del coet”, i especialment Josep Maria Junoy no podia passar per alt el punt de vista d'un pensador del prestigi d'Ors, sobretot essent conscient que les reticències d'Ors tenien raó de ser. Junoy hagué de defensar

¹⁹⁷ ORS, Eugenio d'. “Hambre y sed de verdad”. *Nuevo glosario (1920-1926)*. Madrid: Aguilar, 1947, p. 236.

públicament el conreu que féu de la forma de l'haikú,¹⁹⁸ i les manipulacions a què sotmeté aquesta forma, introduïnt-hi diferents repeticions de versos fins a compabilitzar-ne quatre o cinc en lloc dels tres preceptius, es poden explicar, en part, pel desig de superar les objeccions que preveia que se li podien fer i per indicar als seus lectors com desitjava que llegissin els seus haikús. Concretament, la sèrie de poemes que publicà al diari *El Dia* de Terrassa durant l'any 1920 sembla voler donar una resposta a la problemàtica que Ors havia plantejat tants anys enrere i sobre la qual altres figures noucentistes no podien deixar, tampoc, de reflexionar.¹⁹⁹

2.4.2. La traducció parcial de "Les épigrammes lyriques du Japon" de Paul-Louis Couchoud a *La Veu de Catalunya*

Kozue Kobayashi, en un interessantíssim article publicat a la *Revista de Catalunya* el mes de juny de 1989, dóna la notícia següent:

Podem trobar alguns rastres de l'interès per la poesia japonesa, especialment pel haiku, entre els catalans d'aquella època. Paul-Louis Couchoud, un dels francesos que van introduir el haiku a l'Occident, va escriure un article d'introducció del haiku al diari «La Veu de Catalunya» el febrer de 1920.²⁰⁰

¹⁹⁸ VALLCORBA PLANA, Jaume. "Introducció". Dins: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1984, p. cvi-cvij.

¹⁹⁹ Vegeu la secció 3.2.2.2. d'aquest treball de tesi, així com MAS LÓPEZ, Jordi. "Els poemes de quatre i cinc versos de Josep Maria Junoy a *El Dia*: una reflexió sobre l'haikú". Comunicació presentada en el V Congrés Internacional de Traducció (Universitat Autònoma de Barcelona, 29-31 octubre 2001).

²⁰⁰ KOBAYASHI, Kozue. *Op. cit.*, p. 107.

De fet, aquest article no fou escrit especialment per a *La Veu de Catalunya*, sinó que es tracta d'un fragment de l'assaig "Les épigrammes lyriques du Japon", aparegut per primera vegada el 1906 a la revista francesa *Les Lettres* i inclòs al volum *Sages et poètes d'Asie* el 1916. Aquest fragment fou publicat en dues parts els dos darrers dissabtes del mes de febrer de 1920: el 21 i el 28.²⁰¹ La primera part inclou la secció introductòria de l'article de Couchoud, en què es defineix la forma de l'haikú i se'n destaca el caràcter popular i el poder d'evocació; correspon al text de les pàgines 53 a la 58 de l'edició de *Sages et poètes d'Asie*, amb l'eliminació del darrer paràgraf, que serveix per introduir les seccions que vénen a continuació. La segona part correspon a l'inici de la secció següent, la dedicada als haikús sobre animals i plantes, i inclou el text de *Sages et poètes d'Asie* que va de la pàgina 59 a la 65.

Els dos fragments es poden llegir com un tot, i no és d'estranyar que Kobayashi pensés que constituïen un article escrit especialment per a *La Veu de Catalunya*: la primera part és una exposició i una definició de la forma de l'haikú; la segona és una mostra d'haikús que il·lustra allò que exposava la primera. L'acabament del fragment publicat el segon dissabte és potser una mica brusc; de tota manera, el fil conductor no passa de ser molt tènue, una excusa per a anar presentant i comentant haikús de la tradició japonesa, i el final no desdiuma, en qualsevol cas, del contingut.

La majoria dels haikús inclosos en el segon fragment són de Buson, autor pel qual Couchoud mostrà una predilecció en la tria de poemes per a "Les

²⁰¹ COUCHOUD, Paul-Louis. "Els epigrammes lírics del Japó". *La Veu de Catalunya*, núm. 7.470 (21 febrer 1920), p. 9; núm. 7.477 (28 febrer 1920), p. 9-10.

épigrammes lyriques du Japon”;

també hi són representats Bashô, Sôkan o Moritake.²⁰²

Per als lectors catalans informats, aquells que estaven al dia de les novetats literàries que es produïen a França, la publicació d'aquests dos fragments a *La Veu de Catalunya* no va ser cap novetat; ara bé, el fet és que certifiquen l'entrada de l'haikú al nostre país. A partir del febrer de 1920 podem suposar que el coneixement de l'haikú entre els amants de la poesia de casa nostra era força considerable. A la tardor següent, Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit es convertiren en les dues úniques figures que donaren a conèixer haikús en català l'any 1920, però és de suposar que l'interès per aquesta forma s'havia estès entre els poetes i els afeccionats a la literatura, i que hom feia i mostrava composicions d'aquest tipus en les tertúlies literàries o als amics.

Per exemple, Millàs-Raurell, en comentar la publicació d'*Amour et Paysage*, argumenta que els poemes de Josep Maria Junoy no són haikús, i dona, com a mostra autèntica, un haikú d'un “amic caríssim”:

Vegi's sinó aquest haï-kaï —genuí haï kaï— la més curta de les formes poètiques, que un amic caríssim escrigué:

Flor que es marcí?

No. Papelló que voles

ets tu, sospir.

²⁰² Julià Ballbè i Suzuki afirmen que la primera traducció de Bashô al català és un dels poemes publicats per Joan Alcover al número de 1922 de l'*Almanac de les Lletres*; tanmateix, els dos haikús de Bashô inclosos a *La Veu de Catalunya*, com a mínim, foren publicats abans. Vegeu JULIÀ BALLBÈ, Josep; SUZUKI, Shigeko. “Del Basho històric al mite occidental: tradicions, traduccions i traïcions”. A: *II Congrés Internacional sobre Traducció. Actes*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, p. 308.

Això és un veritable haï-kaï; totes les altres coses que corren per aquí i que es titllen petulantment d'aquesta manera són formes inventades per cada autor.²⁰³

A banda de qui fos l'autor d'aquest “veritable haï-kaï” (el mateix Junoy, potser?), la menció de “totes les altres coses que corren per aquí” fa suposar que els haikús eren tema de conversa i de discussió entre els poetes d'aquí, prou freqüent com a mínim per crear punts de vista enfrontats.

Aquesta popularització de l'haikú, juntament amb la publicació del recull “Haï-kaïs” a la *Nouvelle Revue Française*, motivà possiblement que ja durant 1920 s'anessin gestant haikús que es publicarien els anys següents. Per exemple, el 19 de juny de 1920, Carles Riba, qui més tard ironitzà en la seva correspondència sobre la publicació dels haikús d'*Amour et Paysage*, envià el següent haikú humorístic en una lletra a l'amic López-Picó, que sabia interessat en aquesta forma:

Que hom pugui dir de Vós:

Que l'on trouva dans son lit

Avec trois Castaliennes.²⁰⁴

L'any següent, López-Picó inclogué, al poemari *El retorn*, tretze poemes de tres versos que s'aplegaven sota el títol de “Voluptats” i que Riba qualificà de “japoneseria”:²⁰⁵

Estels dins l'aigua: tiraré la xarxa,

²⁰³ MILLÀS-RAURELL, Josep. *Op. cit.*

²⁰⁴ RIBA, Carles. *Op. cit.*, p. 68.

²⁰⁵ RIBA, Carles. *Obres completes, 2. Crítica, 1*. Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 240.

i, en recollir-la, trobaré només
el regalim sonor de vostra marxa.

Més que no el llot dins el bassal, m'escau
de contemplâ el reflex que fan els núvols
com una alada agilitat del blau.²⁰⁶

En l'*Almanac de les Lletres* de 1922 Joan Alcover publicà uns "Haikai?"
en què ironitzava sobre l'haikú japonès, tot i que en traduïa algun:

¿És per la cassola
d'arròs i d'ordi mesclat
o és per amor que miola
la femella del gat?²⁰⁷

La font d'Alcover per versionar aquest haikú de Bashô era l'antologia de Revon:

Est-ce le riz mêlé d'orge,
Est-ce l'amour, qui fait gémir
La femme du chat?²⁰⁸

Els "Haikai?" d'Alcover no són pas haikús, per tal com, en general, tenen quatre versos i fan ús de rima consonant. Tanmateix, la forma devia interessar prou Alcover per traduir-ne alguns, i també per titular els poemes breus que

²⁰⁶ LÓPEZ-PICÓ, Josep Maria. *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1948, p. 239.

²⁰⁷ ALCOVER, Joan. "Haikai?". *Almanac de les Lletres* (1922), p. 37.

²⁰⁸ REVON, Michel. *Op. cit.*, p. 387.

clouen *Cap al tard* en les seves obres completes “Espurnes”,²⁰⁹ molt possiblement arran de l’ús que en el pròleg del recull “Haï-kais” s’havia fet del mot “miette” per descriure l’haikú.²¹⁰

Uns quants anys més tard Sebastià Sánchez-Juan, col·laborador de Salvat-Papasseit en aquesta època, publicà també un grup d’haikús titulats “Espurnes” en el volum *Constel·lacions*,²¹¹ i podem suposar que l’origen d’aquesta denominació és la mateixa que el de la de Joan Alcover, per bé que per a Sánchez-Juan, a diferència del poeta mallorquí, el pes de la influència de Salvat-Papasseit devia ser important.


Força anys després, el 1933, Carles Sindreu donà a conèixer, sota el títol de *Darrera el vidre*, uns poemes de joventut escrits entre 1915 i 1920.²¹² Entre aquests poemes hi ha unes “Noves vibracions” que de vegades recorden els haikús de Couchoud inclosos al recull de setembre de 1920 de la *Nouvelle Revue Française*, tot i que el títol sembla remetre, explícitament, a les “Vibracions” que Joan Salvat-Papasseit va publicar a *La Revista* el mes de novembre d’aquest any.

En definitiva, pels indicis de què disposem, sembla plausible afirmar que l’haikú experimentà, com a França, un moment d’efervescència el 1920 i els anys següents, que motivà que un grup considerable d’autors, tant noucentistes com avantguardistes, s’hi interessessin i hi experimentessin. Junoy i Salvat-Papasseit, poetes molt atents a tot allò que s’esdevenia a França, foren els primers a publicar els seus experiments poètics, però de cap manera podem suposar que treballaren

²⁰⁹ ALCOVER, Joan. *Cap al tard*. A: *Obres completes*. Barcelona, Selecta, 1951, p. 68-72.

²¹⁰ PAULHAN, Jean (ed.). *Op. cit.*, p. 329.

²¹¹ SÁNCHEZ-JUAN, Sebastià. *Constel·lacions*. A: *Poesia completa I (1924-1933)*. Barcelona: Columna, 1995, p. 51-59.

²¹² SINDREU I PONS, Carles. *Darrera el vidre*. A: *Darrera el vidre (1915-1920). Radiacions i poemes (1920-1928). Obra poètica I*. Barcelona: Curial, 1975, p. 73-74. 

aïlladament o que els haikús que aportaren constituïren un fenòmen insòlit deslligat de l'entorn.

3. Josep Maria Junoy

3.1. Els haikús de Josep Maria Junoy

Josep Maria Junoy és assenyalat, generalment, com l'introduïdor de l'haikú a Catalunya.¹ De fet, tal com veurem en comentar tant els seus haikús com els de Salvat-Papasseit, seria complicat d'escatir qui fou el primer a publicar-ne: els haikús d'*Amour et Paysage*, de Junoy, aparegueren cap als mesos de novembre o desembre de 1920, mentre que els vuit haikús titulats "Vibracions" de Salvat-Papasseit veieren la llum a *La Revista* del 16 de novembre del mateix any. Deixant, però, de banda la qüestió de la publicació, Junoy és el poeta català que primer manifestà interès per aquesta forma oriental, tan de moda a França en aquell moment. El primer poema seu que, sense ser pròpiament un haikú, s'hi pot relacionar, "Arc-en-cel",² aparegué al volum *Poemes i Cal·ligrames*, editat precisament pels germans Salvat-Papasseit i acabat d'imprimir el 25 de juny de 1920. A més, el poema duia la data de 1918, i Jaume Vallcorba, editor de l'*Obra poètica* de Junoy, l'admet com a bona:

¹ MOLAS, Joaquim. "Pròleg". A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 20.

² JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 55.

Entre els poemes desconeguts que el llibre contenia, un enceta una nova etapa en la producció poètica del nostre autor, *Arc-en-cel*. És un poema curiós, en el qual el primer vers i el segon es repeteixen simètricament distribuïts respecte d'un tercer, el qual no es repeteix i actua en canvi d'eix de simetria. El poema és datat el 1928 —és a dir, abans del “canvi”— i la data deu ser certa per tal com a l'àlbum de la senyoreta Soledad Martínez, “Marta”, hi figuren, d'aquesta mateixa data, tres poemes més amb les mateixes característiques formals.³

Aquests altres poemes eren “La Cendrosa”, “Nit de lluna” i “Translúcid”.⁴ Tots ells empraven la mateixa estructura de cinc versos, en què el quart vers era repetició del segon i el cinquè, del primer. “Translúcid” romangué inèdit, mentre que “La Cendrosa” i “Nit de lluna” foren publicats respectivament els dies 3 de juliol i 7 d'agost a la secció “Noucents” del diari terrassenc *El Dia*.⁵

Si n'eliminem les repeticions, és evident que aquests poemes són el resultat d'una manipulació dels tres versos de l'haikú. Tanmateix, per si la relació entre l'haikú i “Arc-en-cel” i els altres poemes de cinc versos no fos prou clara, Tomàs Garcés l'assenyalava explícitament en un article sobre *Poemes i Cal·ligrames* publicat també a *El Dia* el 10 de juliol, i acabava afirmat que “J.M. Junoy és de segur l'únic dels poetes que podria produir *haikai*, dignament”.⁶ Aquesta afirmació final es pot entendre com un anunci de la publicació d'*Amour et Paysage*, que va aparèixer alguns mesos després.

³ VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. xcvi.

⁴ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 103-105 i 187.

⁵ JUNOY, Josep Maria. “La Cendrosa”. *El Dia*, núm. 650 (3 juliol 1920), p. 9; “Nit de lluna”. *El Dia*, núm. 678 (7 agost 1920), p. 6.

⁶ GARCÉS, Tomàs. “La trajectòria del Junoy”. *El Dia*, núm. 654 (10 juliol 1920), p. 7. Comentem detingudament aquest article a les seccions 3.2.1.1., 3.2.1.2, 3.2.2.1 i 3.2.2.2. d'aquest treball.

Aquesta forma de cinc versos, doncs, data del 1918, per bé que Junoy no donà a conèixer els resultats d'aquests primers assaigs fins al 1920. A més dels poemes que ja hem esmentat, aquesta estructura és utilitzada al poema “Un pi”, que aparegué a la publicació *Pastitxos lírics* potser el mateix any 1920,⁷ i a “Una olivera a Sòller”, que sortí a la llum ja l’any 1926,⁸ i en què la simetria dels versos perifèrics no és completa: el primer vers és repetit al quart, i el segon, al cinquè.

El pas següent a la publicació d’“Arc-en-cel” a *Poemes i Cal·ligrames* i de “La Cendrosa” i “Nit de lluna” a *El Dia* fou la de “Cinq petits poèmes” al mateix diari el dia 9 d’octubre.⁹ Aquests cinc poemes, quatre dels quals eren escrits en francès, no eren encara haikús pròpiament dits: tenien quatre versos, i el quart era repetició del primer.

Finalment, cap al final de la tardor de 1920, apareixia *Amour et Paysage*, un volum integrat per trenta haikús ja sense repeticions. D’aquests trenta poemes, només cinc eren escrits en català. *Amour et Paysage* és l’aportació central de Junoy a l’haikú —tot i que entre els crítics ha cridat més l’atenció l’existència dels poemes de quatre i cinc versos—, la que defineix un model d’haikú personal. L’estudi de la poètica dels haikús junoinians que durem a terme en la secció 3.2.2. d’aquest treball se centrarà, necessàriament, en aquest volum.

La publicació d’*Amour et Paysage* sembla ser el resultat d’un període de dedicació intensa de l’autor al conreu de l’haikú, alhora que la cloenda. La major part d’haikús que donà a conèixer a partir de llavors es presentaren com a

⁷ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 67. És Jaume Vallcorba qui dona notícia d’aquesta publicació a “4 poemes desconeguts de J. Salvat-Papasseit”. *Quaderns Crema*, núm. 4 (febrer 1981), p. 57-61, i qui formula la hipòtesi que aquest poema fou escrit el 1920. Considerem aquesta qüestió en la secció 3.1.1., en comentar el poema.

⁸ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 131. “Una olivera a Sòller” fou publicat a la revista manresana *Ciutat*, n. 8 (setembre-desembre 1926), p. 192.

⁹ *Ibidem*, p. 106-110. Els “Cinq petits poèmes” foren publicats a *El Dia*, núm. 731 (9 octubre 1920), p. 4.

fragments inèdits o com a continuacions d'aquest volum: “Sis trossos inèdits d’*Amour et Paysage*”, a *La Revista*, l’1 de març de 1921;¹⁰ “Encara, tres fragments inèdits d’*Amour et Paysage*”, a *El Dia* del 22 de març de 1923,¹¹ i “Fi de paisatge”, a *Quaderns de Poesia*, l’octubre de 1935.¹² Com veurem en comentar aquests grups de poemes, els dos primers semblen, efectivament, poemes inèdits no inclosos a *Amour et Paysage*, mentre que “Fi de paisatge” es pot considerar una continuació, o una reformulació, d’una part d’aquest volum.

L’únic haikú pròpiament dit —de tres versos— que Junoy publicà després d’*Amour et Paysage* sense relacionar-l’hi és “Agost en un recó vetust de parc familiar...”,¹³ del qual havia editat abans una versió en prosa.¹⁴

Finalment, el poeta mediterrani deixà dos haikús sense publicar al manuscrit “Hai-kaïs catalans.”¹⁵ Es tracta de dos poemes de caràcter força diferent de tots els de tres versos, que sembla més plausible relacionar amb els haikús que va escriure, ja en castellà, a la postguerra, pel fet que hi comparteix alguns trets formals i que al títol fa ús del mot “haikai”, que Junoy no emprà en els poemes en català.

Quant a aquests haikús en castellà, queden fora de l’objecte d’estudi d’aquest treball. Diguem, només, que *Fin de paisaje*¹⁶ és una versió expandida de “Fi de paisatge” —de fet, alguns dels poemes que inclou en són una simple

¹⁰ JUNOY, Josep Maria. “Sis trossos inèdits d’*Amour et Paysage*”. *La Revista*, núm. 131 (1 març 1921), p. 72.

¹¹ JUNOY, Josep Maria. “Encara, tres fragments inèdits d’*Amour et Paysage*”. *El Dia*, núm. 1.445 (22 març 1923), p. 4.

¹² JUNOY, Josep Maria. “Fi de paisatge”. *Quaderns de Poesia*, núm. 3 (octubre 1935), p. 20.

¹³ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 132. El poema fou publicat a *La Revista*, núm. 247 (1 gener 1926), p. 27.

¹⁴ *Ibidem*, p. 135. Aquesta prosa fou publicada a *La Revista*, núm. 143 (1 setembre 1921), p. 270.

¹⁵ “Front —blanc— d’arcàngel” i “Llavis de cirerer al sol”. JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 188-189.

¹⁶ JUNOY, Josep Maria. “Fin de Paisaje”. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 147-158.

traducció al castellà—, mentre que els “Hai-Kaïs de Castilla”,¹⁷ els “Hai-Kaïs de Navidad”¹⁸ i “La imagen y su herida”¹⁹ s’adscriuen a una nova línia poètica amb la qual semblen relacionar-se els “Haï-kaïs catalans”.

3.1.1. Els poemes de cinc versos

El primer poema de Josep Maria Junoy relacionable amb la lírica japonesa és, doncs, “Arc-en-cel”, aparegut el 1920 a *Poemes i Cal·ligrames*:

ARC-EN-CEL

recobert de mon pijama a ratlles multicolors

lluminós en les tenebres de la nit

com un arc-en-cel

lluminós en les tenebres de la nit

recobert de mon pijama a ratlles multicolors²⁰

Aquest poema es pot veure com l’inici d’una nova etapa en la trajectòria de Junoy,²¹ marcada per un estudiat distanciament de la poètica avantguardista que definia els cal·ligrames que havia produït fins aquell moment. De la poesia avantguardista, en conserva trets com la manca de puntuació i la disposició centrada dels versos; del cal·ligrama, si bé no la combinació de llengua i dibuix, sí

¹⁷ JUNOY, Josep Maria. “Hai-Kaïs de Castilla”. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 161-165.

¹⁸ JUNOY, Josep Maria. “Hai-Kaïs de Navidad”. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 169-171.

¹⁹ JUNOY, Josep Maria. “La imagen y su herida”. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 175-179.

²⁰ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 55.

²¹ Vegeu la nota 3 d’aquest capítol, així com les seccions 3.2.2.1. i següents.

la manipulació del poema en un nivell que potser cal considerar més visual que fònic. I, tanmateix, es tracta ja d'un poema pròpiament dit, i no d'un cal·ligrama, relacionable amb la lírica japonesa i amb l'escriptura d'haikús.

Cenyim-nos, però, a la lectura del poema. El primer vers, “recobert de mon pijama a ratlles multicolors”, fa referència a una realitat física: el subjecte poètic és al llit, disposat a dormir, i duu un pijama de ratlles de molts colors. Podríem esmentar, aquí, la falta de precisió semàntica del mot “recobert”, que sembla incloure, o ho pot fer, més significats a part del de “portar posat”, la qual cosa deixa oberta la porta a l'expansió poètica del vers següent: “lluminós en les tenebres de la nit”. La lectura òbvia d'aquest vers és que els colors del pijama contrasten amb la foscor de l'habitació. Tanmateix, tant “tenebres” com “nit” semblen mots desproporcionats en aquest context; si el que interessava era una mera descripció física, n'hi havia prou amb una formulació com “la fosca de l'habitació”. Amb els mots triats es crea una atmosfera més evocativa i també més dramàtica. A això s'afegeix l'adjectiu “lluminós”, que sorprèn pel fet que, si l'habitació és fosca, els colors no s'hi haurien de veure.

S'ha descrit, doncs, una realitat física i objectiva: el contrast de la foscor amb els colors del pijama. L'adjectiu “lluminós”, però, ens força a cercar una interpretació més plausible. En la cerca, ens adonarem que “lluminós” es refereix a “pijama” en el segon vers, però que en el quart vers el referent és l’“arc-en-cel”, el qual està “recobert de mon pijama a ratlles multicolors”. La repetició dels versos, juntament amb l'eliminació de la puntuació, ha generat una ambigüïtat en els referents que ha propiciat que l'adjectiu “lluminós” pugui implicar a “pijama”, a “arc-en-cel” i, fins i tot, al mateix poeta.

Així, doncs, sembla que podem interpretar que “luminós” no contrasta amb “tenebres de la nit” solament en el sentit físic, sinó també en el figurat: aquest adjectiu també fa referència al món del somni, o bé al món de l’amor, que s’associen amb la nit, però que alhora hi contrasten. El poema no al·ludeix explícitament a cap sentiment, però aconsegueix crear una atmosfera de sorpresa misteriosa, de silenciosa expansió sentimental, que recorda innumerables tankes de l’època Heian en les quals una dama de la cort abillada amb robes fastuoses espera l’amant, que ha de venir en secret aprofitant la foscor de la nit; o, fins i tot, algunes tankes en què una dama dorm amb la roba posada al revés, amb el desig de somiar el seu estimat, tal com es creia que passava realment en el Japó Heian. Potser una tanka clàssica japonesa insistiria més en els aspectes emocionals, mentre que el poema de Junoy només s’hi refereix de manera indirecta, però la concepció bàsica és força similar.

Tots aquests sentits queden sintetitzats en una imatge, la de l’“arc-en-cel”, que podríem definir com la “clau de volta” del poema: aquest arc multicolor fa referència tant a la realitat física de la situació (el pijama de ratlles) com a l’experiència onírica o amorosa que viu el poeta (“luminós en les tenebres”), alhora que s’erigeix en centre del poema, tenyint-lo d’una intensa sentimentalitat i conferint-li una gran força evocadora. A més, per la seva forma de pont, l’“arc-en-cel” semblar tenir també la funció d’unir les dues realitats diferents, física i metafísica, del poema.

En la plasmació física, el vers “com un arc-en-cel” també realitza aquest paper de pont, unint-ne les dues parts simètriques. El poema esdevé, així, un viatge d’anada i tornada: el poeta parteix de la seva habitació i el seu pijama i

acaba tornant-hi després d’haver viscut l’experiència central. És en aquest sentit que cal interpretar la disposició simètrica d’“Arc-en-cel”, que, més que com un poema de tres versos amb dos que es repeteixen, hauria de ser descrit com un poema de sis versos, dels quals el tercer i el quart s’han reduït a un de sol perquè eren idèntics. Tenim, així, un mateix esdeveniment (un somni, una trobada amorosa?) presentada de dues maneres diferents: en l’ordre en què es produeix (i aquí som molt a prop de l’haikú) i en l’ordre invers, de manera més deductiva o analítica, més “occidental”.

És “Arc-en-cel”, potser, una versió molt lliure de la següent tanka d’Ono no Komachi, que trobem a *Littérature japonaise* d’Aston?:

Je me suis endormi en pensant à toi;
Peut-être pour cette raison
Je t’ai vu en rêve!
Si j’avais su seulement que c’était un rêve
Je ne me serais pas éveillé.²²

La situació que presenta el poema, la naturalesa de l’experiència que es descriu, i fins i tot detalls com l’aparició de la paraula central, “rêve”, al tercer vers, d’“endormi” al primer, i d’“éveillé” al cinquè, semblen confirmar-ho. Tanmateix, l’actitud de Junoy no ha estat pas la d’imitar el model o models japonesos, sinó de recrear la forma en clau pròpia, per tal com l’eclosió de significats diversos i l’organització que se’n fa a “Arc-en-cel” no difereixen gaire de les d’altres poemes seus.

²² ASTON, W. G. *Op. cit.*, p. 54.

La utilització d'un vers central que presenta l'element clau que sintetitza tots els altres elements en els poemes de cinc versos és, segurament, una transposició del recurs que Revon denomina, fent ús del mot tècnic japonès, "kennyôghenn",²³ i Aston, seguint Chamberlain, "mots pivot".²⁴ Junoy féu un ús més evident dels mots pivot en els *Hai-kaïs catalans*, però sembla indubtable que aquest recurs és present en la concepció poètica dels poemes de cinc versos.

En llegir les tankes clàssiques que Revon havia traduït al francès i les nombroses notes amb què havia comentat els jocs de paraules que hi trobem, Junoy es devia adonar que sovint, en desdoblar-se semànticament, els mots pivots prenen direccions oposades: un sentit descriu els sentiments de l'autor, mentre l'altre descriu elements del paisatge, objectes o realitats físiques. En els poemes originals japonesos aquests dos sentits es fusionen en un tot en el qual els aspectes emocionals i els físics esdevenen indèstribles. És això el que Junoy duu a terme en aquests poemes de cinc versos: el vers central actua com una mena de mot o vers pivot, que lliga els elements físics amb els espirituals o emocionals, alhora que enllaça les dues parts de la composició.

D'aquests poemes de cinc versos, "Arc-en-cel" és el que aconsegueix generar més significats i relligar-los d'una manera més elegant,²⁵ per bé que l'ús d'aquest recurs també és evident en altres poemes. Un exemple molt clar n'és "Translúcid", que restà sense publicar fins a l'aparició de l'*Obra poètica* l'any 1984:

²³ Vegeu la nota 144 del capítol 2 d'aquest treball.

²⁴ Vegeu la nota 115 del capítol 2 d'aquest treball.

²⁵ Acabem de completar el comentari d'"Arc-en-cel", relacionant-lo amb la poètica junoiniana d'aquests moments, en la secció 3.2.2.1. d'aquest treball.

TRANSLÚCIT

“O mes amis qui êtes en Chine!”

Jean Giraudoux

en el fons del bol de porcelana

un paisatge tatuat

nostalgies!

un paisatge tatuat

en el fons del bol de porcelana²⁶

Aquí, el mot “nostalgies” és el que ocupa el lloc central, fusionant els dos sentiments del subjecte poètic: l’enyorança d’un país remot que voldria conèixer i l’enyorança d’un amic que ara és lluny. Tanmateix, hi trobem altres mots amb dobles significats: “tatuat”, que en principi al·ludeix al paisatge gravat al fons del bol, també fa referència a la perdurabilitat del sentiment d’amistat; “translúcit”, que es refereix al mateix paisatge vist a contrallum i també al sentiment d’enyorança sorgit d’aquesta visió, i “chine”, que en francès al·ludeix tant a la porcellana com al país oriental. L’organització del conjunt és similar a la d’“Arc-en-cel”: quan s’acaba de beure el contingut del bol, el jo poemàtic veu el paisatge que hi ha gravat al fons, i recorda amb nostàlgia l’amic que és a la Xina, i torna després a la realitat. És a dir, d’un objecte físic passem als sentiments que evoca, i acabem tornant al mateix objecte físic.

“Translúcit” és un assaig interessant, però s’entén que no s’arribés a publicar mai: es tracta d’un poema de circumstàncies basat en el pretext que

²⁶ Vegeu la nota 4 d’aquest capítol.

aporta una citació literària, o sigui, en una circumstància fictícia. Aquesta circumstància aporta la paraula que en realitat sembla que hauria d'haver ocupat el lloc central, “chine”, la qual no hi devia ser inclosa, entre altres raons, perquè és francesa, i no catalana. Això fa que el mot finalment triat com a centre del poema, “nostalgies”, no acabi de sintetitzar-lo completament, i que les altres paraules de doble sentit li disputin el paper de nucli articulador. Finalment, és un poema que no podria publicar-se sense la crossa que representa la citació.

Dues altres composicions que també foren incloses a l'àlbum de Soledad Martínez el 1918 van aparèixer a les pàgines d'*El Dia* el 3 de juliol i 7 d'agost de 1920, respectivament: “La Cendrosa” i “Nit de lluna”.²⁷ L'estructura de “La Cendrosa” recorda molt la dels dos poemes que hem comentat:

LA CENDROSA

Solitària en la penombra s'esfulla una poncella

una llàgrima s'iritza

trista rosada!

una llàgrima s'iritza

Solitària en la penombra s'esfulla una poncella²⁸

El vers central, “trista rosada!”, es pot relacionar d'una banda amb la frescor, la joventut de la “poncella” del primer vers, i de l'altra, amb la llàgrima vessada al segon. El segon vers és prodigiosament sintètic, per tal com la llàgrima

²⁷ Vegeu la nota 5 d'aquest capítol.

²⁸ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 104. Citem la versió apareguda a *El Dia*; l'*Obra poètica* també inclou, a la pàgina 103, la versió de l'àlbum de Soledad Martínez.

vessada pot ser tant anterior com posterior a la del ball del conte (pot ser una llàgrima provocada per la tristesa del present o per l'evocació d'un moment feliç del passat), i el verb "iritzar" pot fer referència tant al dolor de la Cendrosa que viu en una cuina fosca com a l'emoció que experimenta en trobar-se amb el príncep al palau.²⁹ El tercer vers torna a servir per fusionar els aspectes objectius i subjectius de la realitat, i aquesta vegada amb una imatge força freqüent a la poesia de la cort Heian, la de la rosada:

Comment ai-je pu penser
Que la rosée
Était chose éphémère,
Quand moi-même sur l'herbe
Je resterais si peu de temps?³⁰

L'assumpte del poema és ben occidental, però el motiu poètic central sembla procedir, doncs, de la lírica japonesa. A la tanka clàssica, la rosada s'associa, d'una banda, amb la brevetat de la vida (aquest imatge és característica del budisme), i de l'altra, amb el tòpic del dolor dels amants que han de separar-se: l'home ha d'abandonar l'estimada mentre encara és fosc, i en partir no sap si les seves mànigues són humides a causa del rou de l'herba o de les llàgrimes que vessa. Junoy, sense fer orientalisme, recull totes dues connotacions en el poema.

"Nit de lluna", dedicat a Tomàs Garcés, utilitza el mateix esquema compositiu, però té un caràcter força diferent:

²⁹ Sobre l'ús que fa Junoy dels mots que indiquen color, vegeu la secció 3.2.1.1. d'aquest treball.

³⁰ REVON, Michel. *Op. cit.*, p. 145.

NIT DE LLUNA

a Tomàs Garcés

nit de lluna
estesa per la mar salada
escata de sirena
estesa per la mar salada
nit de lluna³¹

El que de primer crida l'atenció en comparar aquest poema amb els anteriors és la importància que s'ha donat als aspectes visuals per sobre dels conceptuals: en acabar de llegir-lo, resta una sensació molt potent, però a penes cap idea o concepte, cap pista sobre el seu significat. Fins l'estructura mateixa, que en els poemes anteriors explicàvem per la relació amb l'experiència referida, sembla haver-se utilitzat aquí per transposar fidelment la visió d'un fet físic: la lluna es reflecteix al mar, de la mateixa manera que els versos primer i segon es “reflecteixen” en el quart i el cinquè. I no només això: als aspectes purament visuals, se n'hi poden afegir d'altres de físics, com els gustatius (“salada”) o els tàctils (la nit i el mar produeixen una sensació de frescor). A més, el jo del poeta ha desaparegut, i ens trobem davant d'un paisatge descrit amb objectivitat, una objectivitat un punt desconcertant. Estem ja molt a prop dels haikús que integraran més tard *Amour et Paysage*; aquest poema, de fet, hi passarà sense cap altra modificació que la supressió dels dos darrers versos. I, molt a prop, també,

³¹ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 105.

de l'esperit dels haikús japonesos, en què l'essencial no és la plasmació de la subjectivitat, sinó de la realitat objectiva.

Com hem d'interpretar, doncs, “Nit de lluna”? En primer lloc, serà bo d'observar l'ambigüitat, la quantitat de significats potencials que hi trobem. Fixem-nos que tots els substantius que hi apareixen són femenins, de manera que, a causa de l'absència de puntuació, podem assajar de combinar amb una certa llibertat els substantius i els adjectius: nit estesa, lluna estesa, mar salada, salada escata, escata estesa, sirena estesa... Tenint present l'exemple que Revon donava dels mots pivot, podem mirar de trobar-ne en aquest text: nit de lluna, lluna estesa, estesa per la mar, mar salada, salada escata, escata de sirena... Trobem, doncs, una sèrie d'elements similars, que tendeixen a confondre's però que alhora mantenen l'autonomia, una mica com les ones del mar. És d'aquí d'on procedeix la força evocativa del poema.

En aquesta descripció, l'element subjectiu serà el que ens donarà la clau per organitzar el poema. I la clau la trobem, és clar, en el tercer vers, “escata de sirena”: el subjecte poètic, observant la lluna brillant al cel nocturn, s'ha vist sorprès per quelcom que li ha semblat l'escata d'una sirena, però que ha resultat ser simplement el reflex de la lluna damunt l'aigua del mar. Així, una manera d'organitzar el poema és pel recorregut de la vista del poeta, del cel al mar, i de tornada al cel (o de la lluna al seu reflex, i altre cop a la lluna).

La comparació del reflex de la lluna amb una escata de sirena és arbitrària, però potser no podríem dir que és subjectiva. La subjectivitat s'infiltra en el poema per mitjà de l'adjectiu “salada” i del substantiu “sirena” (en aquest cas, una sirena nòrdica, i no pas mediterrània). En principi, “salada” es refereix a “mar”,

però llegit d'aquesta manera resulta redundant; si apareix aquí és perquè s'associa principalment a l'"escata de sirena" o, més precisament, a la sirena, que no vacil·lem a imaginar bellíssima. Fixem-nos que en un poema en què tota la resta dels elements són visuals, aquest és l'únic que es refereix al sentit del gust, que comporta, implícitament, una relació més pròxima que la que permet el sentit de la vista. Junoy, doncs, sense aclarir si es tracta d'una escena imaginada o real, insinua no solament que va veure una sirena, sinó que va tocar-la i fins va sentir-ne el gust salat. L'escata ja no s'hauria d'interpretar només com el reflex de la lluna damunt l'aigua del mar, sinó també com una escata real, la d'una sirena que ha emergit de les aigües per un moment i s'hi ha tornat a endinsar, amb tot el poder evocador i la sensualitat que aquesta figura femenina representen.

El sentit últim del poema queda obscur: potser Junoy simplement ha presentat un moment de comunió amb la naturalesa, o potser ha volgut descriure una trobada amorosa que tenia el mar i la lluna com a escenari. També sembla inevitable comparar la figura del poeta extasiat contemplant com el reflex de la lluna es converteix per un moment en una sirena amb la d'Odisseu lligat al pal major de l'embarcació, suplicant als mariners que el deslliguin per poder-se llançar a les aigües, mogut pel cant de les sirenes. Sigui com sigui, l'estructura del poema és similar a la d'"Arc-en-cel": partim d'una situació determinada, estàtica, per descriure una experiència que roman poc precisa, misteriosa, i tornem a la situació original.

Tot i servir-se de la mateixa estructura que els poemes anteriors, "Nit de lluna" resulta més evocador i introdueix la subjectivitat de l'autor d'una manera més indirecta. A "Arc-en-cel" o "Translúcid" Junoy sembla més preocupat per

organitzar el material poètic que per potenciar-ne l'evocació, provocant un efecte d'estatisme; a "Nit de lluna", en canvi, el joc conceptual queda en segon terme, i els elements visuals, l'experiència física directa, passa a un primer pla, com en els haikús més representatius de la tradició japonesa.

A més dels poemes que hem vist, Junoy en publicà dos més de cinc versos.

El primer és *Un pi*, aparegut a l'únic número de *Pastitxos Lírics*:

Un pi
sota el cel
-ombra verda-blava-
sota el cel
un pi.³²

Jaume Vallcorba, que fou qui donà notícia de l'existència d'aquesta revista, en situa la publicació l'any 1920, a partir de la presència d'aquest poema.³³ L'altre poema de cinc versos és "Una olivera a Sòller", que va aparèixer al número 8 de la revista manresana *Ciutat*:

UNA OLIVERA A SÒLLER

Corporeïtat subtil de la branca
—grisa verda— en la llum clara
emplataiada al matí, a la tarda daurada;
corporeïtat subtil de la branca

³² *Ibidem*, p. 67.

³³ Vegeu la nota 7 d'aquest capítol.

No ens sembla desencaminat aventurar que tots dos poemes responen a un mateix impuls de creació poètica, ateses les semblances que presenten. Aquest impuls es podria haver produït en algun moment dels nou mesos que Junoy passà a Sòller a partir de desembre de 1920, en el viatge de noces del seu segon casament.³⁵ També es podria haver produït amb anterioritat, és clar, i la referència a Sòller podria ser fictícia, o bé remetre's al primer viatge de noces de Junoy, també a aquesta població mallorquina, el 1911. En tot cas, no ens sembla necessari de situar la composició d'“Un pi” el 1920 pel fet que els poemes de cinc versos que hem comentat fossin publicats aquest any, ni és impossible que Junoy, després de treballar amb la forma de l'haikú amb els tres versos preceptius a *Amour et Paysage*, recuperés puntualment la de cinc versos en aquestes composicions. D'altra banda, que el segon poema no aparegués fins al cap de cinc anys no és indicació que no fos escrit el 1920 o 1921, o com a mínim que la primera versió no fos d'aquests anys, vist que Junoy podia publicar poemes al cap d'anys d'haver-los escrit, com ja havia passat amb alguns de l'àlbum de Soledad Martínez, com passaria amb les traduccions castellanes de poemes de “Fi de paisatge”, que sortiren després de la Guerra Civil, o amb “Jenny”, que lliurà a Salvat-Papasseit quan aquest li demanà algun poema per a la revista *Proa*.³⁶ Hi ha, a més, la qüestió del valor del poema: “Un pi” és un poema més reexit, potser a causa de la simplicitat, que no pas “Una olivera a Sòller”, i quan Junoy hagué de

³⁴ Vegeu la nota 8 d'aquest capítol.

³⁵ VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. xciv.

³⁶ JUNOY, Josep Maria. “Jenny”. *Proa*, núm. 0 (gener 1921), p. 2.

donar un poema per publicar és lògic que preferís lliurar el primer i reservés el segon per a una altra ocasió.

Sigui com sigui, els dos poemes comparteixen força trets. En tots dos el motiu central és el d'un arbre, la descripció visual del qual constitueix la base de la composició. Com en "Nit de lluna", la qualitat visual i la simetria de l'estructura passa al davant del joc conceptual o l'expressió de les emocions. A més, ambdues composicions coincideixen en el fet que l'ambigüitat cromàtica té una importància clau: el pi és —o esdevé— una "ombra verda-blava"; la branca de l'olivera és "grisa verda— en la llum clara" / "emplataiada al matí, a la tarda daurada".

A *Ressonàncies orientals* Enric Balaguer comenta breument "Un pi" i n'explica la simetria i l'ambigüitat cromàtica per mitjà de la presència d'un estany:

«El pi», amb la seva duplicació, se'ns presenta com una imatge observada al natural: la figura de l'arbre projectada en la superfície de les aigües d'un llac o d'un estany. En aquest sentit, el poema és la plasmació d'una estampa observada en la naturalesa —element que l'aproparia a l'esperit oriental— i expressaria, així mateix, una voluntat plàstica.³⁷

L'autor sembla remetre's al mar de "Nit de lluna" per explicar la presència de l'ombra del pi, i considera que l'arbre es troba a la vora d'un llac. Indubtablement, la disposició en forma de rombe dels versos invita a aquesta interpretació, i fa ben manifest que Junoy havia excel·lit en el conreu del

³⁷ BALAGUER, Enric. *Op. cit.*, p. 75.

cal·ligrama, pel que aquesta disposició simètrica té de joc visual. De tota manera, aquí intentarem donar una interpretació afí a la dels poemes que hem comentat fins ara.

L'ombra del poema apareix al tercer vers, el central, i per tant ha de correspondre a una visió subjectiva. L'arbre és una "ombra verda-blava" perquè és vist a distància, retallat contra un cel blau (d'aquí la precisió "sota el cel"), i la llunyania fa que el color verd del fullam esdevingui blavissós; només cal pensar en la tècnica de l'*sfumatto* de Leonardo da Vinci. El poema no ho diu però ho insinua: el jo poemàtic, l'observador del pi, fita l'arbre de lluny, mirant d'escatir de quina mena és i observant com la distància en difumina el color. De nou, d'una manera molt subtil, el perspectivisme emocional fa entrada en el poema: el pi, com abans l'"escata de sirena", es troba força lluny, però el poema el presenta amb una proximitat i una vivesa excepcionals.

Una altra qüestió és la del sentiment del subjecte poètic davant de la realitat observada. Junoy no arriba a parlar-nos-en, i som els lectors els qui hem de plantejar-nos-la (ens trobem, en aquest sentit, a prop de l'esperit de molts haikús, que insinuen molt però diuen molt poc, i que deixen per al lector la tasca de recrear, o crear, el poema). Ens podem remetre al descobriment i la joiosa identificació del pi a la llunyania (és a dir, al gaudi de la naturalesa), i fer un paral·lelisme entre la confusió o fusió del pi amb el cel (un objecte menut i un de vastíssim) i la identificació del jo del poema amb l'arbre (un element inanimat, objectiu, i un d'animat, subjectiu): el jo es descobreix, així, part integrant de la naturalesa.

Balaguer posa èmfasi en l'objectivitat del poema; nosaltres en destacaríem més aviat la subjectivitat matisada, relacionable tant amb l'esperit de l'haikú japonès clàssic com amb l'ideal d'equilibri mediterrani clàssic de Junoy, així com el contrast entre aquesta subjectivitat, expressada amb la indefinició de l'adjectiu "verda-blava", i la nitidesa del rombe que dibuixa el poema.

Hem comentat que "Una olivera a Sòller" té molts punts de contacte amb "Un pi", però que alhora els dos poemes són força diferents: on el segon reïx en la brevetat, el primer trontolla per enfarfegament. "Una olivera a Sòller" utilitza més elements però en suggereix menys, potser perquè comunica d'una manera més occidental, més explícitament. Com passava a "Translúcid", l'abundància de centres significatius (que aquí són parelles contrastades: branca/llum, grisa/verda, emplatajada/daurada, matí/tarda) resta intensitat al poema. A més, hi trobem a faltar la nota subjectiva dels poemes precedents: el que aflora amb la descripció del fenomen visual, no és l'expressió d'un sentiment, sinó allò que podríem denominar una teorització estètica. La clau del poema sembla raure en l'afirmació de la "corporeïtat" de la branca, subjacent en els canvis de color que provoca la variació de la llum al llarg del dia; aquesta "corporeïtat" és "subtil", de vegades difícil de percebre, però inqüestionable.

Com veurem més endavant, en comentar la concepció estètica junoiniana, per a l'autor l'ús del color serveix per expressar sentiments, mentre que les línies, els plans i els volums es relacionen amb l'observació objectiva de la realitat.³⁸ "Una olivera a Sòller" es pot llegir, doncs, com una mena de manifest estètic, en què es defensa la necessitat d'establir, en art, un equilibri entre objectivitat i

³⁸ Vegeu la secció 3.2.1. d'aquest treball.

subjectivitat. En aquest sentit, la publicació d'aquest poema-manifest l'any 1926 no sembla pas casual: és l'any d'aparició d'*El gris i el cadmi*, un llibre de proses poètiques que té moltes afinitats amb *Amour et Paysage*, i “Una olivera a Sòller” crida l'atenció sobre una de les característiques centrals del volum.

Un altre fet digne de comentari és que aquest poema s'aparta de l'estructura de cinc versos dels anteriors: la simetria dels versos és imperfecta, per tal com el primer i segon són repetits pel quart i el cinquè, respectivament. Això passa perquè els dos versos perifèrics s'han de llegir com una unitat indivisible, que s'oposa, en bloc, al vers central. Aquests dos versos presenten els elements inalterables, objectius, i s'oposen al fenomen temporal, subjectiu, del tercer.

Encara hi ha una altra manera d'explicar la raó d'aquesta simetria imperfecta. El poema de Junoy és una manipulació evident d'una part de la frase següent de “Les épigrammes lyriques du Japon”, de Paul-Louis Couchoud:

Ils suivent les nuances changeantes de l'air, nacré le matin, rose le soir, doré au printemps, rougissant en juin comme les fleurs de pêcher, opaque en hiver comme un vieux miroir de métal.³⁹

És obvi que aquí el que interessa a Junoy no és tant la potència evocadora del poema com la claredat dels conceptes, i això limita el grau de manipulació a què arriba a sotmetre l'expressió de Couchoud. “Un pi” es pot entendre com un pas endavant en la reexpressió de la idea de l'autor francès, i està completament deslligat del referent original.

³⁹ COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie. Op. cit.*, p. 89.

Finalment, la rima assonant, que Junoy no sol utilitzar, es pot explicar en dos sentits: com una manera de remarcar la permanència del fenomen òptic i dels principis estètics que presenta el poema, que es repeteixen igual que es repeteix la rima assonant, i com una al·lusió als autors medievals, per als quals l'ús d'una sola rima en una sèrie de versos o en tot un poema era un recurs freqüent, que representaria una mena de primitivisme literari apreciat per l'*École Romane* i el mateix Junoy.⁴⁰ La repetició de la rima “a-a”, d'altra banda, esdevé un contrapunt al discurs relativament llarg de la composició, i suggereix la presència efectiva d'una “corporeïtat subtil” subjacent als fenòmens lluminosos —subjectius— a què fa referència el poema.

Finalment volem comentar la qüestió del títol dels poemes de cinc versos. Tots en tenen, llevat d'“Un pi”, sens dubte perquè l'autor va voler potenciar-ne la forma de rombe, gairebé cal·ligramàtica, i visualment un títol hauria resultat un element pertorbador. De la resta de poemes, els títols d'“Arc-en-cel” i de “Nit de lluna” es podrien eliminar, perquè apareixen al cos del poema i no donen informació nova. A “Translúcid” el títol aporta una informació sense la qual seria difícil esbrinar-ne el motiu poètic, i actua com a clau interpretativa. A “La Cendrosa” el títol contextualitza la composició, tot i que se'n podria fer una lectura que en prescindís (i el poema potser acabaria guanyant-hi: de fet, a *Amour et Paysage* apareix amb modificacions lleus i considerem que guanya en intensitat poètica). A “Una olivera a Sòller” el títol no caldria per interpretar el poema en el vessant de descripció visual (potser no arribaríem a endevinar que l'arbre descrit

⁴⁰ VALLCORBA, Jaume. *Noucentisme, mediterraneïsmes i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Op. cit. p. 21.

és una olivera, però això és tot), però aporta unes referències culturals claus. En resum, l'aparició o no de títol no és coherent, ni tan sols en els primers poemes escrits el 1918, i va ser després de la redacció i la publicació d'alguns d'ells que Junoy es va plantejar la qüestió de si calia titular les seves composicions d'inspiració oriental. De fet, en el cas de "La Cendrosa" ens atreviríem a considerar el títol com un residu del procés de composició poètica, que es podria haver eliminat perfectament en la versió final.

3.1.2. "Cinc petits poemes"

Els "Cinc petits poemes" es publicaren a *El Dia* el 9 d'octubre de 1920.⁴¹ Són cinc poemes que, en conjunt, presenten un model poemàtic unitari: quatre versos, dels quals el quart és repetició del primer. Respecte les composicions precedents, formalment només s'ha eliminat la repetició d'un vers, però el canvi que s'ha produït és força més important: la impressió que produeixen és més dinàmica i menys densa que les de cinc versos, i així com aquestes recordaven força la tanka, les de quatre recorden molt directament l'haikú; de fet, totes van acabar formant part, amb l'eliminació de la repetició del primer vers i amb alguna altra modificació, d'*Amour et Paysage*.

⁴¹ Vegeu la nota 9 d'aquest capítol. Cal dir que l'ordre dels poemes a *El Dia* no és el mateix que el de l'*Obra poètica*. Reproduïm els poemes tal com apareixen al diari terrassenc en la il·lustració 1.

Cinq petits poèmes

Jeune nageur

jeune nageur
qui fends l'onde bleue d'un bras couleur
prends garde à la pieuvre! [safran
jeune nageur

Maquillage

défaillant
entre deux fox-trot
je mets du rouge à mon cœur
défaillant.

Barca joiosa

barca joiosa liscant pel cobalt
amb la vela inflada
com un pit
barca joiosa liscant pel cobalt

En exil

en exil!
pour toujours
à quoi bon cette fleur cet insecte ce nuage?
en exil!

Cocktail d'oubli

flottante sur le cocktail d'oubli
une pensée
ourlée de noir
flottante sur le cocktail d'oubli

JOSEP MARIA JUNOY

En parlar d’“Arc-en-cel”, per exemple, hem vist que el vers central presenta una imatge que funciona una mica a la manera dels mots pivot de la tanka clàssica japonesa, i que el poema es pot entendre com una mena de desplegament d’aquest motiu central; és per això que hem descrit aquest mot o motiu central com la clau de volta. En els “Cinq petits poèmes” la clau de volta ha desaparegut, i a l’espai central que ocupava trobem els dos versos que no es repeteixen, i que tenen un caràcter dinàmic —presenten una acció nova—, i no pas estàtic —les claus de volta dels de cinc versos sintetitzen o fusionen en una sola imatge la informació que apareix als altres versos—.

Comentarem un dels “Cinq petits poèmes”, “Barca joiosa”, per explicar-nos més clarament:

BARCA JOIOSA

barca joiosa lliscant pel cobalt

amb la vela inflada

com un pit

barca joiosa lliscant pel cobalt⁴²

El versos primer i quart presenten una imatge visual: “barca joiosa lliscant pel cobalt”. L’adjectiu “joiosa” tenyeix subjectivament la imatge, i anuncia el desenrotllament d’aquest aspecte que es plasmarà en els dos versos centrals. La barca és joiosa perquè duu “la vela inflada”, és a dir, perquè el vent li és favorable i el viatge avança com cal. I és inflada “com un pit”. El mot “pit” és un símil

⁴² JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p.106.

sorprenent i molt efectiu per descriure la forma de la vela de la barca, i alhora aporta tot un seguit d'evocacions: la de l'esposa o l'amant que espera el navegant al port, la de la riquesa que el comerciant espera obtenir amb el seu viatge, etc. El sentit del mot "inflada" és aplicable tant a la vela com al pit evocat, intensificant l'aspecte subjectiu del viatge, el fi que el justifica. Llegint aquests tres versos no podem deixar de pensar en els navegants grecs, en l'Ulisses de l'*Odissea*, fent-se a la mar per cercar riqueses, amor o aventura; el poema no ho diu pas, però per poc familiaritzat que el lector estigui amb Junoy li resultarà evident que el cobalt de què es parla és el del mar Mediterrani.⁴³

Només el primer vers s'ha repetit. Això fa que no es produeixi el moviment invers de tornada d'"Arc-en-cel", "Translúcid" i "Nit de lluna", on el vers central corresponia a una experiència que es dissolia per tornar a la situació exposada pel vers inicial; trobem una simple repetició de la imatge presentada al primer vers, que correspon a la descripció més o menys objectiva del motiu poètic. En la repetició, però, el vers sembla haver-se transformat: la informació que han aportat els versos segon i tercer l'ha carregat de connotacions, li ha conferit un poder evocador més ampli. La repetició del primer vers ens retorna a la situació inicial, que ha esdevingut, però, diferent, enriquida pel "viatge" dels versos centrals.

En aquest sentit, els poemes de quatre versos es troben més a prop de l'haikú japonès que els de cinc, pel fet que presenten una experiència que

⁴³ De fet, la mateixa imatge de la barca navegant pel blau del mar devia de resultar evocadora per a Junoy, que inicia el seu poema dedicat a Josep de Togores a *Troços* amb el vers: "Joiosa curva d'espuma d'una barca lliscanta per l'ampli cobalt." Vegeu JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica*. *Op. cit.* p. 27.

transforma el món, que hi “ressona”.⁴⁴ Els de cinc versos generen també molts significats, i presenten una experiència viscuda o imaginada pel poeta, però al final retornen a una situació idèntica a la inicial, i el motiu central absorbeix tots els significats generats, de manera que l’efecte general és d’estatisme, de tensió immòbil entre l’objectivitat dels versos perifèrics i la subjectivitat del central. En “Barca joiosa” i en tots els poemes de “Cinq petits poèmes”, l’experiència subjectiva dels versos centrals acaba enriquint i, per tant, transformant, la situació plantejada en el primer vers; el darrer vers fusiona el primer, que ha de ser llegit objectivament, amb els dos centrals, que aporten subjectivitat. Així, per exemple, el “pit” del tercer vers no s’erigeix en centre del poema, relligant-ne tots els significats, sinó que es projecta novament en la imatge objectiva de la barca de la qual havia sortit, carregant-la de ressonàncies subjectives. La no centralitat de la imatge del pit també queda reforçada pel paper de frontissa que té el segon vers, que uneix dinàmicament els versos primer i tercer, actuant d’una manera que recorda els mots pivot; el dinamisme dels tres primers versos també contribueix a projectar-los conjuntament sobre la repetició del primer i potenciar-ne, així, una relectura connotada.

Ens pot ser útil comparar l’estructura d’aquests poemes de quatre versos amb el que probablement es l’haikú més famós de la tradició japonesa. Heus-lo aquí en la traducció catalana de Miquel Desclot:

La bassa vella

Una granota hi salta...

⁴⁴ Vegeu RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 129-131.

Xarbot de l'aigua!⁴⁵

Són força els aspectes a comentar d'aquest poema tan breu, però ens cenyirem a les remarques més habituals. La bassa vella es pot entendre com una representació de l'univers, de la totalitat de les coses; el salt de la granota és un incident *nimi*, un esdeveniment qualsevol que es produeix dins l'univers; el xarbot de l'aigua correspon al moment de fusió de totes dues realitats, a l'actualització de l'univers que provoquen aquesta mena d'incidents insignificants.⁴⁶ L'haikú, doncs, és el resultat de la interacció entre un element intemporal i un de temporal.

En el cas dels “Cinq petits poèmes” podríem dir que el primer vers presenta el marc de l'acció, allò que no variarà durant el poema, per bé que no es tracti d'una acció intemporal. Els versos segon i tercer introdueixen una visió subjectiva, una intuïció fugissera o una informació enriquidora. Finalment, la repetició del primer vers implica la fusió de tots dos blocs significatius: la imatge o la situació presentada de manera objectiva en el primer vers amb l'afegit de la subjectivitat del jo poemàtic.

Vegem el poema següent, “Jeune nageur”:

JEUNE NAGEUR

jeune nageur

qui fends l'onde bleue d'un bras couleur safran

prends garde à la pieuvre!

⁴⁵ DESCLOT, Miquel. *Per tot coixí les herbes. De la lírica japonesa. Op. cit.*, p. 85.

⁴⁶ Vegeu RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 79-81.

jeune nageur⁴⁷

Hom no pot deixar de preguntar-se, en llegir l'avís que fa el poeta, si el jove nedador no és pas una transposició de Leandre creuant les aigües de l'Helespont, i aleshores el jove del quart vers esdevé diferent del primer. En el primer vers, el jove domina el mar, el converteix en l'escenari de la seva gesta atlètica, i en un mitjà per conquerir la seva estimada. El tercer vers, però, l'avisava del perill que viu al mar: el pop simbòlic, que, si es desperta, amb els seus vuit braços vencerà sens dubte l'únic braç visible del nedador. La preocupació del poeta pot semblar gratuïta, un mal averany innecessari; si hem identificat el nedador amb Leandre, però, ens colpirà la certesa que aquest jove enamorat morirà en les aigües que travessa nedant. I, així, el quart vers, tot i que repeteix literalment el primer, que resultava tant optimista, ens omple d'una delicada melangia.

En contraposició als dos poemes de tema marítim i classicitzant que hem comentat, "Maquillage" ens transporta a una sala de ball moderna, introduint una nota relacionable amb la contemporaneïtat de les avantguardes. L'equilibri, la serenitat distanciada és substituïda per la intensitat emocional de l'enamorat:

MAQUILLAGE

défaillant

entre deux fox-trot

je mets du rouge à mon cœur

défaillant⁴⁸

⁴⁷ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 107.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 108.

En aquest poema el significat dels dos versos idèntics és potser més diferent que en els altres. El primer “défaillant” es refereix a la manca d’alè de l’enamorat, que ha estat ballant un fox-trot, i que tornarà a ballar quan soni el següent, amb el quart vers. Durant la pausa potser caldria reposar, mirar de recuperar la compostura, que és el que l’estimada fa maquillant-se (el títol, “Maquillage”, es refereix a aquesta acció); però el subjecte poemàtic, en tenir un moment per observar-la detingudament, veu com el seu cor, en lloc de calmar-se, s’encén i batega més de pressa, de manera que ja abans que comenci a sonar la música torna a estar “défaillant”. Cal observar que “défaillant” pot actuar com a complement circumstancial i com a forma adjectiva de “cœur”, i de fet la segona interpretació té més pes en aquest cas. Observem també que el substantiu “rouge” actua amb dos significats: fent referència tant als cosmètics de la noia com al sentiment de l’amant; a més, en combinació amb el verb “mettre”, insinua que l’home potser no sols observa la noia, sinó que no pot contenir-se i la besa sense deixar que acabi de maquillar-se.

També cal comentar que el títol de “Maquillage” és diferent dels altres de “Cinc petits poèmes” pel fet que no repeteix el motiu que presenta el primer vers, sinó que aporta informació no continguda al cos del poema, la qual resulta necessària per la lectura.

En “En exil”, l’exili del títol, en la seva vastitud temporal i sentimental (és un exili “pour toujours”), contrasta amb els petits plaers que proporciona la naturalesa, i els nega:

EN EXIL

en exil!
pour toujours
à quoi bon cette fleur cet insecte ce nuage
en exil!⁴⁹

Queden negats la flor, l'insecte, el núvol: l'exili del quart vers ja no és un simple allunyament físic del lloc on voldríem ser, o de la persona que estimem, sinó de la pèrdua del desig de viure, de la capacitat de fruit d'allò que tenim. Novament, el quart vers és una expansió subjectiva del primer. D'altra banda, la situació d'aquest poema entre "Maquillage" i "Cocktail d'oubli", que s'esdevenen en un marc urbà, insinua l'alienació respecte a l'esplendorós món natural de "Barca joiosa" i "Jeune nageur".

"Cocktail d'oubli" clou amb una nota obertament dramàtica els "Cinq petits poèmes":

COCKTAIL D'OUBLI

flottante sur le cocktail d'oubli
une pensée
ourlée de noir
flottante sur le cocktail d'oubli⁵⁰

Ja al primer vers el poeta es troba ebri, esforçant-se per mantenir l'equilibri davant de la beguda que pren per oblidar. I, això no obstant, l'únic que troba en la beguda, en l'ebrietat, és "un pensament amb crespons negres" que hi sura. Aquest

⁴⁹ Ibidem, p. 109.

⁵⁰ Ibidem, p. 110.

poema presenta la mateixa estructura que els anteriors, però enriquida amb un joc de paraules força audaç que anuncia els d'*Amour et Paysage* i les seves continuacions i dels “Hai-kaïs catalans”. Al primer vers, “cocktail” es pot llegir en el significat habitual, amb el que havia passat a la llengua francesa: el de beguda feta mitjançant la combinació de diversos tipus de licor. En canvi, al quart vers, a la llum de la informació que ens proporcionen els versos centrals, en podem fer una altra lectura, desglossant el mot en els dos que l’integraven originalment: “cock” i “tail”. Apareix, així, un gall que, com el de sant Pere, recorda al poeta el seu pecat, allò que volia oblidar.

Com ja hem dit, tots aquests poemes passaren a formar part d'*Amour et Paysage* amb la supressió del títol i alguna altra modificació, i anuncien aquest volum en més d'un sentit: la forma utilitzada, de tres versos més un quart que és repetició del primer, ja es troba molt a prop de l'haikú, i la presència d'elements naturals que permeten situar els poemes en un moment de l'any concret (l'estiu, en el cas de “Jeune nageur” i de “Barca joiosa”) o l'absència alienant d'aquests elements en els poemes situats en un entorn urbà (els altres tres) esdevé una dada significativa per a interpretar-los. Finalment, els “Cinq petits poèmes”, com a cicle unitari, presenten, en una versió necessàriament reduïda i simplificada, l'argument que articularà després *Amour et Paysage*: el subjecte poètic viu plenament feliç en companyia de l'estimada, se'n separa per realitzar un viatge que sembla prometedor i acaba provocant la pèrdua irreparable de l'estimada i la degradació de l'amant.

3.1.3. *Amour et Paysage*

Amour et Paysage, el volum d'haikús que culmina la progressió definida per “Arc-en-cel” i les variacions de cinc i quatre versos d'aquesta forma que aparegueren a *El Dia* al llarg de l'estiu i la tardor de 1920, va sortir a llum a les darreries d'aquell any, al mes de novembre o desembre.⁵¹ El llibre és integrat per trenta haikús, dels quals només cinc són escrits en català; la resta són tots en francès. Els poemes són ja haikús pròpiament dits, és a dir, poemes de tres versos, sense la mena de repeticions que hem trobat fins aquest moment en la producció de Junoy.

Aquesta supressió de les repeticions, juntament amb la presentació física del volum —format reduït i predomini del blanc sobre la superfície escrita— potencia la poètica de sintetisme i màxima evocació amb el mínim d'elements característica dels poemes de Junoy. La portada, de color marró fosc i força atapeïda, inclou el nom de l'autor, el títol, el peu d'imprensa del volum i dues citacions que li serveixen de presentació:⁵² una tanka del Kokinshû en la traducció de Revon⁵³ i un fragment de Jean Moréas (“Que veut-il, que veut-il, ce cœur”). En l'interior, en canvi, hi predomina el blanc: hi ha un poema imprès per pàgina, i cada poema ocupa solament un espai força reduït de la part superior del full.

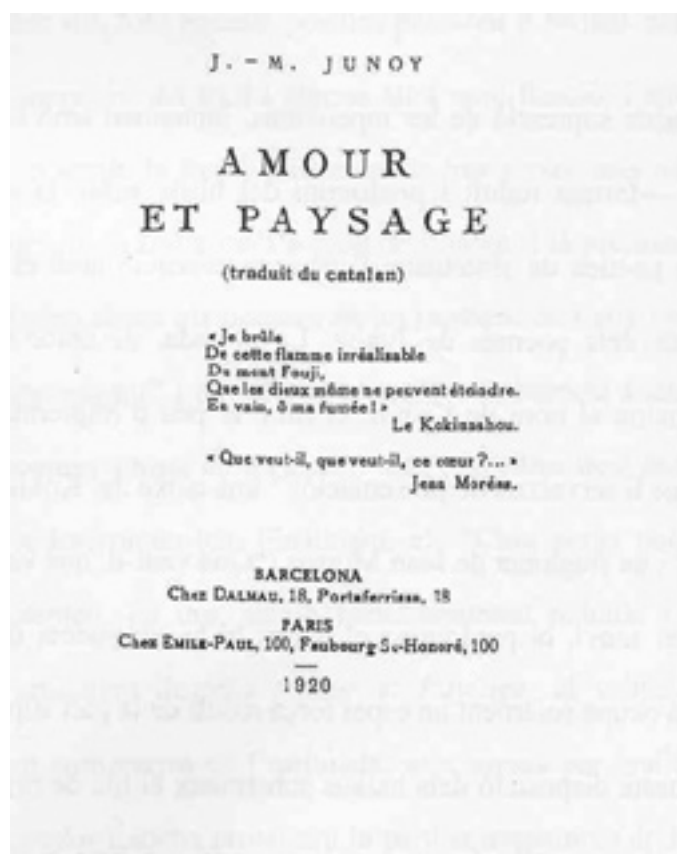
Aquesta disposició dels haikús substitueix el joc de repeticions que Junoy imposava sobre aquesta forma en els poemes que hem comentat fins ara. Als haikús de quatre i cinc versos, el poeta guiava la lectura del text introduint-hi

⁵¹ Sobre la qüestió de la data de publicació d'*Amour et Paysage*, vegeu la secció 3.2.2.3.1 d'aquest treball.

⁵² Vegeu la il·lustració 2.

⁵³ Vegeu la nota 96 del capítol 1 d'aquest treball.

manipulacions explícites; a *Amour et Paysage*, la responsabilitat d'explotar tota la càrrega de significats i evocacions dels poemes recau en el lector. Amb “Arc-en-ciel” i els poemes d'*El Dia*, Junoy ja havia exposat què esperava del lector, i l'espai blanc que seguia cada un dels poemes era una invitació a llegir-los detingudament.



Il·lustració 2. Coberta del volum *Amour et Paysage*.

Que la lectura dels poemes d'*Amour et Paysage* no ha de ser, bàsicament, diferent de la dels poemes de quatre i cinc versos ho demostra el fet que tots els poemes publicats a *El Dia* hi foren inclosos, després d'eliminar-ne el títol —que, com hem vist, només en el cas de “Maquillage” aportava realment informació—, suprimir-ne les repeticions i fer-hi, en alguns casos, algunes altres modificacions. Per exemple, “Nit de lluna” passa al volum amb només la supressió del títol i la dels dos versos finals, repetició dels primers:

nit de lluna
estesa per la mar salada
escata de sirena⁵⁴

A la primera versió, la visió de la sirena, real o imaginada, literal o figurada, ocupava el centre del poema, i hi havia un moviment explícit d'anada i tornada, de modulació entre objectivitat i subjectivitat. El poeta, per tant, acotava la lectura, marcant-ne el punt de partida i el d'arribada. En canvi, a la segona versió, el poema acaba quan es produeix el fet central, i el lector, imbuït en l'experiència poètica, es veu abocat a l'espai en blanc; la interpretació, o explotació, del poema, queda a les seves mans.

“Cocktail d'oubli” passa també a *Amour et Paysage*, amb alguna modificació més:

pensée
ourlée de noir

⁵⁴ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 84.

au fond de mon cocktail d'oubli⁵⁵

S'han eliminat el títol i l'article indeterminat "une" que precedia "pensée", el vers "flottante sur le cocktail d'oubli" s'ha convertit en "au fond de mon cocktail d'oubli" i, significativament, no se n'ha suprimit la repetició al quart vers sinó la primera enunciació, en el primer. D'aquesta manera, el cercle viciós que trobàvem al darrer dels "Cinq petits poèmes", en què el quart vers presentava, agreujada, la situació del primer, queda substituït per un procés de degradació lineal que culmina en el tercer; la utilització de la nova locució prepositiva, "au fond de" no és pas casual. A diferència de la primera versió, en què pesava més la idea de reiteració cíclica, aquí es destaca la progressió que va des de "pensée" a "oubli", i el final d'aparença més oberta, en què la sensibilitat del lector té un camp més lliure per desenvolupar-se.

"La cendrosa" i "Maquillage", com hem vist, eren poemes en els quals el títol aportava informació necessària per interpretar-los. En tots dos casos els canvis necessaris per ser incorporats a *Amour et Paysage* havien de ser significatius. La versió final de "La cendrosa" és la següent:

solitària en el capvespre s'esfulla una rosa

una llàgrima s'iritza

trista rosada!⁵⁶

La "penombra" de la cuina on la Ventafocs, "la tendra poncella", passava els dies s'ha convertit en el "capvespre" d'"una rosa", d'una dona bella conscient

⁵⁵ *Ibidem*, p. 96.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 78.

de la finitud de la seva bellesa. Amb la substitució de “poncella” per “rosa” s’ha relacionat fònicament la “rosa” i la “rosada”, és a dir, la bellesa femenina amb la seva caducitat inherent i dolorosa; aquest concepte de bellesa tan característic de la lírica japonesa queda expressat, així, per mitjà del parentesc fònic entre dos mots, d’una manera que evoca l’ús dels mots pivots. L’eliminació del títol ha potenciat, a més, l’ambigüitat: d’una banda, “rosa” es pot relacionar també amb el tòpic del *carpe diem*, i amb el plaer d’una trobada amorosa, que fa encara més punyent la caducitat de l’amor i la bellesa; de l’altra, l’eliminació de la referència externa facilita l’encaix del poema entre els altres.

En el cas de “Maquillage”, la versió de tres versos és la següent:

entre deux fox-trot

défaillant

je mets du rouge à mon cœur⁵⁷

El mot “défaillant”, que trobàvem als versos primer i quart, passa a ocupar la posició central del poema. Això permet que basculi semànticament entre el vers que el precedeix i el que el segueix, i se’n puguin conservar les dues lectures —real i figurada— amb una sola enunciació. L’alteració també permet que l’últim mot del poema passi a ser “cœur”, que té una gran significació emocional però que alhora no està limitat per la pròpia denotació com “défaillant”: les emocions que ara se’ns permet d’interpretar són més àmplies, més complexes, que en la versió de quatre versos. Com passava amb “Cocktail d’oubli”, l’aspecte cíclic de l’acció descrita passa a un segon pla, i el poema aposta pel final obert, projectat

⁵⁷ *Ibidem*, p. 97.

cap a la sensibilitat del lector, que queda encarregat de la tasca de distingir entre la descripció objectiva i l'expansió subjectiva.

L'eliminació del títol, “Maquillage”, té un efecte més subtil que no pas en el poema anterior. En la segona versió no es pot descartar la interpretació de “rouge” com a producte cosmètic, però el sentit figurat, emocional, passa a un primer pla. I, paral·lelament, la figura femenina passa a tenir un paper secundari: existeix només en relació amb el personatge masculí, en la mesura que hi balla i que és l'objecte del seu amor.

“Barca joiosa” també queda subtilment modificat amb la incorporació dels mots “o la llunyana” al principi del poema:

o la llunyana barca joiosa lliscant pel cobalt
amb la vela inflada
com un pit⁵⁸

Com havíem vist en comentar “Cinq petits poèmes”, “Barca joiosa” corresponia a un moment d'optimisme en què totes les il·lusions del viatge són encara possibles. A *Amour et Paysage*, l'afegit inicial d’“o la llunyana” rebaixa la intensitat emocional, en distanciar l'objecte de contemplació. La barca ja no és quelcom viscut o experimentat directament, com en la primera versió, sinó un element que es pren en consideració, el punt de partida d'una meditació. “Llunyana” descriu la distància física a la qual es troba la barca, però també la distància “moral” des de la qual l'observa el subjecte poètic, que es planteja la possibilitat de realitzar un viatge semblant al seu. La primera paraula, “o”, sense

⁵⁸ *Ibidem*, p. 82.

hac inicial, es podria llegir com a conjunció disjuntiva, i el poema plantejaria aleshores, en primera persona, la possibilitat de realitzar el viatge de què es parla, en contraposició a la possibilitat de no realitzar-lo. Però potser és millor d'afegir una hac al darrere de la o —l'ambigüitat pot ser volguda, per bé que cal dir que l'ortografia catalana de Junoy no va ser mai gaire acurada— per convertir-la en una partícula exclamativa, i veure en la barca un element que sedueix el subjecte poètic, un model de conducta que se sent temptat de seguir, tot no conèixer-lo prou bé. La inclusió de l'article determinat davant de “llunyana barca” fa que l'enunciació es converteixi no en una crida o una invocació a la barca, sinó en una meditació interna.

“O la llunyana barca joiosa lliscant pel cobalt” va seguir per la versió de tres versos de “Jeune nageur”:

hardi nageur
qui fends l'onde bleue d'un bras couleur safran
prends garde à la pieuvre!⁵⁹

El nedador ja no és jove, sinó ardit, la qual cosa permet llegir tots dos poemes pensant en un mateix personatge masculí. I, si ho fem, ens cal interpretar “hardi nageur” amb un sentit diferent del que tenia a “Cinq petits poèmes”: aquí, l'objectiu que vol abastar el nedador, s'identifiqui o no amb Leandre, és la barca del poema anterior, que s'ha convertit en el model que es vol emular. La remarca sobre la llunyania de la barca fa encara més terrible l'evocació del pop d'“hardi nageur”, que ara ocupa, a més, la posició final. Aquesta doble insistència en la

⁵⁹ *Ibidem*, p. 83.

fascinació del viatge, d'una banda, i en els perills que amaga, de l'altra, culmina amb la imatge central de la sirena de "Nit de lluna", que a *Amour et Paysage* ve a continuació d'"hardi nageur".

Finalment, també "En exil" passa al volum, amb força modificacions:

mais en exil
à quoi bon cette fleur cet insecte
ce nuage?⁶⁰

S'han eliminat el segon vers, "pour toujours", i el quart, que era repetició del primer. A més, en el primer vers s'ha prescindit del signe d'exclamació i s'ha introduït la conjunció adversativa "mais", la qual cosa rebaixa la intensitat de l'emoció, i fa que el poema passi de ser l'expressió directa i en veu alta d'un sentiment a ser un pensament silenciós, com el que hem vist a "o la llunyana barca joiosa lliscant pel cobalt". La nova versió és més desencantada i menys èpica: l'èmfasi ha passat del sentiment del subjecte poètic, que en la primera versió era el centre del poema, a l'íntima desorientació vital.

La conjunció "mais" invita el lector a buscar un referent per contraposar al poema. Aquest referent, és, evidentment, el poema anterior:

sur la branche vernie
un oisillon
chante à tue-tête⁶¹

⁶⁰ Ibidem, p. 86.

⁶¹ Ibidem, p. 85.

Un ocell canta, amb una intensitat potser una mica fora de lloc, posat en la branca d'un arbre. En el context d'*Amour et Paysage* és evident que simbolitza aquest ocell: el poema culmina la progressió integrada per “o la llunyana barca joiosa lliscant pel cobalt”, “hardi nageur” i “nit de lluna”; l'ocellet és el símbol del viatger que ha arribat a la fi del viatge i que se sent exultant perquè ha aconseguit allò que es proposava, i que al principi li semblava tan difícil, tan llunyà (“o la llunyana barca...”).

Per contra, “mais en exil” introdueix els primers dubtes sobre la bonesa del viatge. En la primera versió, els tres elements “fleur”, “insecte” i “nuage” es trobaven en un sol vers; en la d'*Amour et Paysage*, “nuage” queda focalitzat en passar a formar part, en solitari, del darrer vers. Per tant, “mais en exil” expressa els dubtes sobre la validesa del viatge, evocat pel núvol. Els dos poemes següents, “hautes montagnes couronnées de sapins”⁶² i “poudré de clair de lune”⁶³ incideixen sobre el tema de l'absència de l'estimada —el tema amorós és implícit en tots els poemes que comentem—, sobre els aspectes negatius del viatge, al capdavall, que passa a ser vist com un acte irreversible.

Les modificacions que Junoy introduí als poemes de quatre i cinc versos publicats a *El Dia* per incloure'ls a *Amour et Paysage* no solament tenien com a fi ajustar-los al patró dels tres versos, sinó també afavorir-ne l'encaix en el nou entorn. En comentar “Cinq petits poèmes” vèiem com la lectura de cadascun per separat quedava enriquida per la lectura unitària del conjunt, i a *Amour et Paysage* trobem també aquest doble nivell de lectura, per bé que el llibre és integrat per

⁶² *Ibidem*, p. 87.

⁶³ *Ibidem*, p. 88.

trenta haikús, i per tant l'articulació del cicle poemàtic és força més complexa que la de “Cinq petits poèmes”. Això provoca que a *Amour et Paysage* puguem distingir la presència d'alguns subcicles, sèries de poemes més estretament travats que la resta. Un d'aquests subcicles és el que va de “o la llunyana barca joiosa lliscant pel cobalt” fins a “poudré de clair de lune” (de la pàgina 82 a la 88 de l'*Obra poètica*); un altre és el que va d’“al través del temps i de l'espai” fins a “les mains flévreusement enlacées” (de la pàgina 89 a la 94), que, retreballat, donarà lloc a “Fi de paisatge”.

Llegint el volum, es fa evident que Junoy degué escriure la majoria d'haikús de manera independent, reflectint-hi experiències viscudes o imaginades, i que després realitzà un treball d'edició que li permeté d'agrupar-los en un tot estructurat. El fet que algunes proses de la primera part d'*El gris i el cadmi*, titulada “Les quatre estacions”, es puguin relacionar amb alguns dels haikús d'*Amour et Paysage*, i que l'ordre de les proses i dels haikús no sigui el mateix, sinó que s'adeqüi al pla establert per a cada obra, recolza aquesta evidència.

Un exemple molt clar, el trobem en la primera prosa d'*El gris i el cadmi*, titulada “Més enllà de l'asfalt”:

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.

Passegem-nos-hi, avui, si voleu, una estona, al través d'aquest paisatge d'hivern que mig fina. (...) ⁶⁴

⁶⁴ JUNOY, Josep Maria. *El gris i el cadmi*. Barcelona: Catalònia, 1926, p. 11.

Aquestes frases són una mena de pòrtic al volum i, alhora, d'avís al lector que en les pàgines següents trobarà un seguit de proses poètiques centrades en la descripció de paisatges i ordenades d'acord amb el cicle de les estacions. En canvi, l'haikú que podem relacionar amb “Més enllà de l'asfalt” es troba a prop del final d'*Amour et Paysage*:

en l'asfalt gris
un petit cor escarlata
rebotant⁶⁵

L'haikú converteix la idea exposada en la prosa en una imatge de gran potència visual: veiem perfectament el cor petit, vermell i rodó que contrasta amb la gran extensió d'asfalt gris. Alhora, el gerundi “rebotant” té un doble significat: un de literal —veiem efectivament el cor rebotant damunt l'asfalt, com una pilota que ha perdut el rumb— que s'imposa en la primera interpretació visual del poema, i un de figurat —el subjecte poètic se sent perdut en la ciutat, perquè l'asfalt li impedeix de sintonitzar la seva sensibilitat amb el ritme de la naturalesa—.

En una lectura aïllada, la interpretació que s'imposa és la basada en la força visual. Ara bé, en el context d'*Amour et Paysage* la segona lectura també és indispensable, per tal com “en l'asfalt gris” és l'haikú que inicia la seqüència final del llibre. Els tres poemes següents (“pensée”, “entre deux fox-trot” i “malgré le jazz-band”)⁶⁶ presenten escenes que tenen lloc en interiors urbans i nocturns, i que il·lustren els esforços infructuosos del jo poemàtic per superar, mitjançant la beguda i les dones, l'angoixa que experimenta. En els dos següents, els que clouen

⁶⁵ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 95.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 96-98.

el recull, tornen a fer entrada els motius naturals, però ho fan per esdevenir l'escenari de la mort simbòlica del cor del subjecte (“un voilier blanc qui s'éloigne vers l'inconnu”)⁶⁷ i suggerir la possibilitat que reneixi (“tendre lierre”).⁶⁸

Aquesta seqüència final queda travada, així, per dos elements diferents. Un és el tema de la naturalesa, l'absència de la qual és anunciada a “en l'asfalt gris”, i exemplificada en els tres poemes següents, i és reintroduït, amb to elegíac, en els dos haikús finals. L'altre és la presència, en tots els poemes, del mot “cor” o “cœur”, que apareixia a la citació de Jean Moréas que encapçalava el volum. El motiu de la naturalesa i el del cor, al seu torn, estan estretament units, per tal com la desorientació i la mort figurada del cor del subjecte poètic és provocada per l'allunyament de la naturalesa.

És impossible, doncs, de no relacionar la interpretació que fem d’“en l'asfalt gris” amb el lloc que ocupa aquest haikú a *Amour et Paysage*. Un altre exemple, potser encara més evident, el trobem en l'haikú següent:

au milieu de la prairie verte
une vache tachetée
aux mamelles roses⁶⁹

Kobayashi afirma⁷⁰ que aquest haikú té un caràcter molt “oriental”, probablement per la precisió amb què la imatge de la vaca emergeix de la descripció. En primer lloc, el “dibuix” i la distribució de “plans” són perfectament definits: l'haikú, vers

⁶⁷ Ibidem, p. 99.

⁶⁸ Ibidem, p. 100.

⁶⁹ Ibidem, p. 76.

⁷⁰ KOBAYASHI, Kozue. *Op. cit.*, p. 107.

a vers, avança des de la visió panoràmica fins al detall de les mamelles; Junoy ens presenta una visió perfectament objectivada de la vaca. També hi ha una gran abundància de colors (el verd, els dos colors de la vaca, el rosa de les mamelles), que són, a més, colors contrastats, que donen una gran vivor a la imatge de l'animal.

Ara bé, com veurem, Junoy emprà els mots que indiquen color per introduir notes sentimentals, i seria ingenu quedar-se amb la interpretació purament visual dels colors. Una prosa d'*El gris i el cadmi*, la titulada "Pels blatars pairals", ens dóna la clau per a la lectura d'aquests adjectius que indiquen cromatisme:

És hora foscant.

Tot es daura pàl·lidament a l'entorn.

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.⁷¹

Podem interpretar que hi ha una noia que vigila les vaques, una noia potser "bruna", certament atractiva, i que tal vegada fins i tot duu a la mà un cantiret de llauna que lluu, invitadorament, amb la llum dels darrers raigs de sol. En l'haikú, Junoy ha optat per referir-se metonímicament a la vaca en lloc de a la noia, però és evident que la nota sensual que introdueix el color rosat de les mamelles de la vaca és una al·lusió a la presència de la noia.

⁷¹ JUNOY, Josep Maria. *El gris i el cadmi*. Op. cit., p. 48.

El poema, de fet, va més enllà de suggerir la mera presència d'una noia: insinua una trobada amorosa. D'una banda, Junoy fa un ús insòlitàment elevat d'adjectius cromàtics, amb la qual cosa deixa entendre que hi ha un gran voltatge emocional. De l'altra, els versos descriuen una aproximació gradual entre el subjecte poètic i la “vaca” —prat, vaca, mamelles— que culmina amb la imatge, en primer pla, de les “mamelles roses”, de càrrega inequívocament eròtica. I, finalment, al segon vers trobem un joc fònic i semàntic alhora que recorda els que caracteritzen la tanka japonesa clàssica: “vache tachetée”. La repetició, al vers central, de dos sons fricativs i dos de dentals, contraposa aquest vers als perifèrics, i revela que és aquest el que conté la informació clau del poema. Aquesta repetició de sons evoca les taques de la pell de la vaca, però també té la funció de relacionar els mots “vache” i “tachetée”. “Tachetée” es pot entendre en el seu significat literal, però també amb un de “moral”: en aquest sentit, fa al·lusió a la trobada amorosa, d'amagat, del poeta amb la noia (la “vache” amb què “tachetée” està lligat fònicament).

La lectura en clau amorosa d'“au milieu de la prairie verte” permet encaixar aquest poema amb els que l'envolten a *Amour et Paysage*, tots els quals, en una mesura o altra, s'han de llegir en el mateix sentit. Els haikús que el precedeixen expressen moments de plenitud amorosa sense reserves: “habillés d'azur” i “sous la treille”,⁷² que fan ús del plural per referir-se a la primera persona, en referència a la felicitat compartida, i “devancé par un paillon blanc” i “sur le foin coupé”, que presenten dues anècdotes susceptibles, com “au milieu de la prairie verte”, de ser interpretades en clau amorosa. En canvi, els poemes

⁷² JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 72-73.

següents, entre els quals es troba la versió de tres versos de “La Cendrosa”, giren també entorn del tema amorós, però amb elements que anuncien el pessimisme de la segona meitat d’*Amour et Paysage*: el jo poètic se sent observat per un gripau que acaba d’empassar-se un llimac (“dans un coin de jardin le gros crapaud”),⁷³ s’entrebanca (“pleine lune ruisselante de douceur”)⁷⁴ i s’oblida per un moment la seva pena (“sous la pluie d’été”).⁷⁵ En aquests poemes no s’esmenta cap incident concret que justifiqui la tristor incipient del subjecte, que potser és provocada per la consciència de la separació imminent de l’estimada, que es produirà en el subcicle següent, el que s’inicia amb “o la llunyana barca joiosa lliscant pel cobalt” i que ja hem comentat.

En comparació amb els subcicles que hem vist fins ara, aquest en què es troba “au milieu de la prairie verte” i que obre el poemari està estructurat de manera més laxa, per bé que l’evolució de l’optimisme més radiant d’“habillés d’azur” fins a la incertesa sobre el futur de “sous la pluie d’été” queda perfectament dibuixat, i que l’element estacional cohesiona el conjunt: els primers poemes corresponen a la plenitud de l’estiu i el moment de la sega, i els darrers, a la fi de l’estiu i les pluges d’agost. Tanmateix, en aquestes primeres composicions d’*Amour et Paysage* la lectura individual dels haikús sembla tenir més pes que no pas la lectura contextualitzada que fèiem, per exemple, de “en l’asfalt gris”.

En els comentaris de diversos poemes del volum hem vist que *Amour et Paysage* presenta un cicle poemàtic perfectament estructurat en diversos subcicles, i que no és possible fer-ne una lectura que passi per alt l’estructuració

⁷³ *Ibidem*, p. 77.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 79.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 81.

del conjunt. La concepció d'*Amour et Paysage* es troba íntimament lligada amb les idees estètiques i poètiques que defensava Junoy en el moment de publicar-lo, i és difícil analitzar l'una sense les altres, per la qual cosa deixarem l'estudi del sentit últim de l'estructuració d'*Amour et Paysage* per al moment que comentem quines són aquestes idees estètiques.⁷⁶ Tanmateix, sí que podem, ara, apuntar quina és aquesta estructura, a partir de les pistes que Junoy mateix ens en dona.

Les principals són les citacions de la portada i el poema "Préface" que obre el recull. "Préface" és l'únic haikú d'*Amour et Paysage* que té títol, i aquest títol té la funció d'avisar el lector que la lectura del poema no s'ha de fer al mateix nivell que la resta. Efectivament, "Préface" fa la funció de pòrtic, d'introducció metaliterària del conjunt:

PRÉFACE

hélas!

L'amour est un fou et faux paysage...

—quand même!⁷⁷

És evident que ni el primer vers ni el tercer contenen informació pertinent per al lector; no són sinó additaments per donar aspecte d'haikú al vers central i per introduir una nota subjectiva al poema. I és evident, també, que seria poc oportú de mirar d'interpretar el vers central en clau lírica.

El vers conté les dues paraules que formen part del títol del recull: "amour" i "paysage". Aquestes paraules es troben en els extrems del vers,

⁷⁶ Vegeu la secció 3.2.2.3.1. d'aquest treball.

⁷⁷ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 71.

confrontades implícitament, aquesta confrontació pot fer referència a una polarització sempre present en la poesia de Junoy: objectivitat i subjectivitat. Així, “amour” pot fer al·ludir a la part subjectiva i “paysage” als elements objectius, que són, sovint, elements del paisatge, tant natural com urbà.

Entre aquests dos substantius trobem dos adjectius, “fou” i “faux”, que sintàcticament fan referència a “paysage”, però que sembla plausible de distribuir d’una altra manera: “fou” es relaciona amb “amour”, l’element subjectiu, i “faux” amb “paysage”, l’element objectiu. A la vegada, la similitud fonètica de “fou” i “faux” suggereix una fusió entre ambdós, i, de retruc, la fusió d’“amour” amb “paysage”.

A “Préface” Junoy ens informa que *Amour et Paysage* s’articula al voltant de dos elements bàsics: la temàtica amorosa i els retrats de paisatge. Les citacions que apareixen a la portada del volum (a la pàgina 70 de l’*Obra poètica*) fan referència també a aquestes elements. La tanka del Kokinshū⁷⁸ relaciona la passió que consumeix l’amant amb la flama encesa del Fuji. Aquesta projecció dels sentiments dels amants en la naturalesa és molt característica de la tanka clàssica, i també apareix en molts haikús d’*Amour et Paysage*. En aquest volum, l’“escenari” on tenen lloc les anècdotes reveladores dels sentiments del poeta és constituït per les descripcions del paisatge, rural o urbà.

La citació de Jean Moréas, en canvi, no introdueix tant el “marc” dels poemes com l’argument: l’aventura vital del subjecte poètic, que es deixa guiar en tot moment pel seu cor. Al llarg del llibre veurem com, deixant-se portar pels sentiments, se separarà de l’estimada amb qui ha estat tan feliç i iniciarà un viatge

⁷⁸ Vegeu la nota 96 del segon capítol d’aquest treball.

que el durà a esllanguir-se a causa de l'enyor, a patir un procés de degradació cada vegada més acusada, i acabarà morint simbòlicament.

Aquest fil argumental no és enunciat explícitament en cap punt del llibre, sinó que va naixent de la lectura de cadascun dels poemes per separat. Així, per exemple, l'ús ocasional de la primera persona del singular —unes vegades amb el pronom personal “je”, d'altres amb el possessiu “mon”, d'altres de manera implícita—, i les referències ocasionals al “cor” del poeta, que en els darrers poemes del recull esdevenen sistemàtiques —en trobem una en cadascun—, dibuixen una figura masculina que transita el paisatge simbòlic descrit per Junoy i que passa per diferents avatars. El poemari va descrivint les diferents etapes que viu aquest subjecte poètic, la qual cosa dóna lloc a l'aparició de subcicles força ben definits. Així, per exemple, des d'“habillés d'azur” fins a “au milieu de la prairie verte” trobem descrit el moment de plenitud que viu la figura central amb la seva estimada; de “dans un coin de jardin le gros crapaud” fins a “sous la pluie d'été” veiem aquest personatge preocupat, potser insatisfet per la situació en què viu, i s'anuncia la separació imminent dels amants; d'“o la llunyana barca joiosa lliscant pel cobalt” fins a “poudré de clair de lune”, el protagonista s'allunya de l'estimada, seduït per quelcom que resulta ser més aviat un miratge; d'“al través del temps i de l'espai” fins a “les mains flévreusement enlacées”, el jo poemàtic enyora vivament l'estimada, que sap que ja no podrà tornar a veure; a partir d'“en l'asfalt gris” es descriu la mort simbòlica del personatge central.

Aquesta evolució del fil argumental va reforçada pel tractament que es dóna a la naturalesa, o, més precisament, al fet estacional. Els primers poemes se situen a l'estiu, en el moment de la sega. “Ce matin d'août dans la claire rivière

ondoyante”⁷⁹ ja s’esdevé a l’agost, i els poemes següents s’haurien de situar a l’agost o el setembre, quan les tempestes anuncien la fi de l’estiu. Tanmateix, el bloc següent (aproximadament a partir de “hautes montagnes couronnées de sapins”,⁸⁰ i, de manera més inequívoca, a partir d’“al través del temps i de l’espai”)⁸¹ no se situa, com podríem esperar, a la tardor, sinó que presenta elements naturals que és impossible adscriure a cap estació en concret; en aquests poemes, la naturalesa no correspon a una experiència real, sinó a una d’imaginada, d’enyorada. A partir d’“en l’asfalt gris” els elements naturals desapareixen completament, i se’ns descriu l’alienació del poeta en els ambients nocturns de la ciutat; la naturalesa torna a aparèixer en els dos darrers poemes, però solament per presenciar la mort definitiva del cor del jo poemàtic.

A *Amour et Paysage*, per tant, la natura rep un tractament simbòlic, i no pas més o menys naturalista com en la tradició japonesa: el moment de plenitud del poeta coincideix amb l’estiu, que és viscut en escenaris naturals; els moments més baixos, de més alienació, tenen lloc a la ciutat, lluny de tot contacte amb la naturalesa. És segurament el desig d’advertir el lector que l’element paisatgístic té aquesta càrrega simbòlica allò que explica que a “Préface” Junoy faci ús de l’adjectiu “faux”. De fet, quedar-se amb la lectura d’*Amour et Paysage* basada en la interpretació d’aquests dos elements com a tals —el paisatge com a paisatge i l’amor com a amor— comportaria empobrir-ne la significació, perquè el simbolisme d’ambdós va força més enllà del seu sentit literal. Comentarem a què fa referència aquest simbolisme en la secció 3.2.2.3.1. d’aquest capítol,

⁷⁹ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 80.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 87.

⁸¹ *Ibidem*, p. 89.

relacionant-lo amb els punts de vista estètics que Junoy defensava en aquesta època.

3.1.4. Les continuacions d'*Amour et Paysage*

Al llarg dels anys vint Josep Maria Junoy va publicar dos grups d'haikús que va presentar com a fragments inèdits d'*Amour et Paysage*. El primer fou “Sis trossos inèdits d'*Amour et Paysage*”, aparegut a *La Revista* l'1 de març de 1921.⁸² A continuació vingué “Encara, tres fragments inèdits d'*Amour et Paysage*”, publicat a *El Dia* el 22 de març de 1923.⁸³ A banda d'aquests reculls, i sense relacionar-lo amb *Amour et Paysage*, el 1926 publicà a *La Revista* l'haikú “Agost en un recó vestust de parc familiar”,⁸⁴ que també ens serà útil de comentar.

En relació amb els dos reculls, caldrà que ens preguntem si són, efectivament, fragments inèdits d'*Amour et Paysage*, és a dir, si ja existien quan Junoy va donar forma al volum i els descartà en el procés d'edició, o bé si foren escrits posteriorment, seguint el model establert per *Amour et Paysage*.

Els “Sis trossos inèdits d'*Amour et Paysage*” van sortir a llum, doncs, poc després de la publicació d'*Amour et Paysage*, i el fet que anessin precedits per una crítica del llibre escrita per Millàs-Raurell fa suposar que la seva aparició formava part de la promoció del volum.⁸⁵

⁸² Vegeu la nota 10 d'aquest capítol.

⁸³ Vegeu la nota 11 d'aquest capítol.

⁸⁴ Vegeu la nota 13 d'aquest capítol.

⁸⁵ L'ordre dels poemes a *l'Obra poètica* no correspon exactament al de *La Revista*. Vegeu la il·lustració 3 d'aquest treball.

Sis trossos inèdits d'Amour et Paysage

enrera !
navol bru
sinistre rull d'eumènida

gebrat
parpelleix de venus
en la nit verda de gener

mon cœur refleurira-t-il enfin
comme cet amandier
couleur d'aurore ?

du bout du rocher vermeil
thétis ourlée d'écume
me sourit

sous le poids de son faix de bois coupé
une vieille en haillons
clotho lachésis atropos ?

ne broie plus du noir
ô mon âme !
redeviens un hélianthe au soleil.

J. M. JUNOY

El que primer crida l'atenció en aquest recull és el pes tan gran que hi tenen les referències a la mitologia grecollatina: en trobem d'explícites en tres poemes, i una d'indirecta en un altre (el nom del planeta Venus). A *Amour et Paysage* també hi ha al·lusions a figures mitològiques, com la sirena o les driades, però són referències més genèriques, comparables a les d'elements de la naturalesa o del paisatge. Als "Sis trossos inèdits" aquestes referències utilitzen ocasionalment el nom propi dels personatges, i donen, així, un aspecte més classicitzant a les composicions. La lectura dels poemes esdevé més fixada, i es fa més difícil d'encaixar-los en un cicle, tal com succeïa a *Amour et Paysage*.

No sembla que siguin les referències clàssiques, de tota manera, allò que impedeix que aquests poemes formin part d'*Amour et Paysage*, sinó una raó de més pes: "enrera!", "gebrat" i "sous le poids de son faix de bois coupé" no encaixen en l'estructura del volum, en el fil argumental. És ben probable que durant un temps l'autor anés escrivint haikús sense tenir encara cap pla previ per al llibre, i que quan dissenyà un argument que li serví de base per editar-lo, es trobà amb alguns haikús que considerava interessants però que no encaixaven en el pla de l'obra. En alguns dels poemes publicats a *El Dia* hagué d'introduir canvis per poder-los incloure a *Amour et Paysage*; en els haikús de "Sis trossos inèdits d'*Amour et Paysage*", les modificacions que haurien calgut haurien atemptat contra la concepció bàsica del llibre.

Així, per exemple, si el poema següent no va ser inclòs a *Amour et Paysage* no va ser, sens dubte, per raons de qualitat:

gebrat
pappelleix de venus

en la nit verda de gener⁸⁶

A *El gris i el cadmi* trobem uns quants passatges que podem relacionar amb l'aparició d'aquesta estrella fascinant, tant semblant a l'escata de sirena de "Nit de lluna":

Durant aquesta vetlla calmosa d'agost, ajagut en el sorral, la faç obscura paral·lela al firmament, frueixo d'una infinita dolçor, l'esguard ardent perdut en l'estelada.

Voleiadissa, una estrella —oh! cara amiga impossible!— es fon, al lluny del lluny, amb la més folla de les meves esperances.⁸⁷

Un estel lluu, allà, dat de tot, verdelós, enigmàtic, solitari.⁸⁸

El camp apareixia tot amarat d'una celística misteriosa.

En el cel brillava una estrella amb una lluïssor fulgurant.⁸⁹

D'aquests tres fragments, els dos primers són situats en un marc estival, mentre que el tercer, que potser correspon a l'experiència de què sorgí l'haikú, apareix en una prosa titulada "Pels volts de Nadal". Òbviament, Junoy podria haver manipulat l'element estacional del poema, i situar-lo en una estació que no fos l'hivern.

El fet és que, en la forma definitiva, aquest poema no encaixa en el guió d'*Amour et Paysage*: no n'hi trobem cap situat a l'hivern, i encara menys cap que

⁸⁶ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 117.

⁸⁷ JUNOY, Josep Maria. *El gris i el cadmi. Op. cit.*, p. 48.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 31.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 78

expressi un moment d'ensenyament positiu com el d'aquest. Per incloure'l al volum, Junoy l'hauria d'haver convertit en un poema d'estiu i situar-lo entre els primers del recull, com "nit de lluna".

Això hauria comportat introduir alguns canvis que haurien tret força al poema. En primer lloc, s'hauria perdut el contrast entre la fredor de la nit i la calidesa del sentiment que experimenta el jo poemàtic, que potencia la intensitat de tots dos elements. En segon lloc, i més important, s'hauria perdut el joc de paraules a partir del qual ben probablement Junoy va construir el poema: la relació fònica i semàntica que hi ha entre "gebrat" i "gener" i que s'oposa a la que existeix entre "venus" i "verda". El mot "parpelleig", a més, descriu la lluïssor de l'estel tant amb el so com amb el significat, i pot fer referència tant a l'estel Venus com a la deessa Venus, de manera que estableix un connexió entre els plans físic i emocional del poema. És comprensible que Junoy preferís excloure'l d'*Amour et Paysage* abans que desmantellar aquest complex fònic i semàntic.

En el cas d'"enrera!" i "sous le poids de son faix de bois coupé"⁹⁰ el problema rau en l'assumpte tractat. "Enrera!" és un poema d'estiu:

enrera!
nuvol bru
sinistre rull d'eumènida⁹¹

Es pot relacionar amb la prosa "D'una pluja d'estiu", inclosa a *El gris i el cadmi*:

Una espessa nuvolada bruna s'és escampada, en poca estona, pel cel blau.(...)

⁹⁰ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 118 i 120.

⁹¹ *Ibidem*, p. 118.

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.⁹²

Després de la tempesta d'agost, la prosa acaba amb una mena de visió renovellada de la natura, amb els colors reviscolats per l'aigua de la pluja. El poema, amb la referència a les eumènides, compara la purificació que porta la pluja amb la que perseguen aquests personatges del món clàssic. L'atmosfera asfixiant del mes d'agost, que la tempesta acabarà dissolent, queda magníficament expressada per l'al·literació central del poema: “nuvol bru /(...) rull”. La repetició de vocals posteriors evoca la foscor, el caràcter sinistre dels núvols; la de sons bilabials, laterals i vibrants fa pensar en la tensió de l'aire d'agost, que conduirà aviat a l'esclat de la tempesta. Per tant, el poema ens avisa que la invocació als núvols perquè no descarreguin serà infructuosa.

Encaixar “enrera!” a *Amour et Paysage* hauria resultat complicat perquè associa les tempestes típiques de final d'estiu amb un tipus de sentiments que no hi tenen cabuda; els sentiments de purificació implícits en el poema haurien desdibuixat la progressió negativa que experimenta el personatge central. “Sous la pluie d'été”, que passà a formar part d'*Amour et Paysage*, és potser un poema més simple, menys atractiu, però la nota trista que introdueix s'adequa millor a l'argument; sens dubte, el fet de triar-lo en lloc d'“enrera!” s'explica perquè la tria fou feta pel Junoy editor, i no pas pel Junoy poeta.

“Sous le poids de son faix de bois coupé” s'aparta clarament de la temàtica d'*Amour et Paysage*, puix que en aquest volum no trobem poemes sobre la vellesa

⁹² JUNOY, Josep Maria. *El gris i el cadmi. Op. cit.*, p. 26.

i la por de la mort, i la inclusió, tal com ha quedat estructurada l'obra, hauria perjudicat la coherència del conjunt.

Quant a “mon cœur reflleurira-t-il enfin” i “ne broie plus du noir”,⁹³ la raó per la qual Junoy no els va incloure sembla clara: llegits en relació amb *Amour et Paysage*, resulta evident que ambdós són possibles finals per al volum. Tots dos fan referència al “cor” que apareix en tots els poemes de l'última part, i tots dos en comparteixen l'aire pessimista. Situats després de “tendre lierre”,⁹⁴ que clou *Amour et Paysage* en la seva forma definitiva, tant “mon cœur reflleurira-t-il enfin” com “ne broie plus du noir” haurien aportat una nota d'esperança, per tal com tots dos fan referència a un possible restabliment del cor, un retorn del poeta a l'esperança. No obstant això, la nota positiva és ja implícita a “tendre lierre”,⁹⁵ i la incorporació de més poemes a la secció final d'*Amour et Paysage* l'hauria fet excessivament llarga en relació al conjunt.

Així, doncs, sembla clar que les composicions de “Sis trossos inèdits d'*Amour et Paysage*” foren escrites durant la redacció de la resta de poemes, i que en foren excloses en realitzar-ne l'edició, perquè no encaixaven en el fil argumental concebut per Junoy. Millàs-Raurell, en la crítica d'*Amour et Paysage* que acompanya els poemes, situa —potser seguint les orientacions de Junoy— aquests sis trossos en el total de poemes del volum, com si realment en formessin part.⁹⁶ Aquesta ambivalència pot ser volguda, perquè permetia cridar l'atenció sobre un conjunt de poemes estimables que no podien ser inclosos en el volum sense perjudicar-ne la cohesió interna. I, al mateix temps, la lectura d'aquests sis

⁹³ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 121 i 122.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 100.

⁹⁵ La “tendre lierre” es pot interpretar con una referència a la segona esposa del poeta, molt més jove que no pas ell. Vegeu la secció 3.2.2.3.1. d'aquest treball.

⁹⁶ MILLÀS-RAURELL, Josep. “*Amour et Paysage*”. *Op. cit.*, p. 70.

poemes queda enriquida si els posem en relació amb l'eix que articula el llibre, per bé que no acabin de tenir-hi un lloc plausible.

“Encara, tres fragments inèdits d’*Amour et Paysage*” aparegué el 1923, força temps després del volum d’haikús, i el fet que no hi fossin inclosos s’ha d’explicar per raons diferents de les que hem exposat en els “Sis fragments inèdits”.

En primer lloc, cal dir que l’edició de l’*Obra poètica* s’allunya força de la forma tal com foren publicats originalment a *El Dia*: l’*Obra poètica* els presenta en l’ordre invers del d’*El Dia*, redueix la mida de les línies de punts que ocupen el lloc d’un vers en dos dels poemes i elimina la dedicatòria de Junoy a un autor tant significatiu com Paul-Louis Couchoud. Per aquest motiu, reproduïm “Encara, tres fragments inèdits d’*Amour et Paysage*” en la versió en què foren publicats a *El Dia* en la il·lustració 4 i hi basem el nostre comentari.

Dels tres poemes, només el central, “sanglotant”,⁹⁷ presenta tres versos, com és preceptiu en l’haikú, i en podem explicar l’exclusió d’*Amour et Paysage* per raons similars a les de “mon cœur refleurira-t-il enfin” i “ne broie plus du noir”. S’hauria d’haver situat cap al final del poemari, en el moment de crisi definitiva del poeta, i això hauria sobrecarregat la darrera secció del llibre. A més, “sanglotant” és, per l’aparició dels cirerers florits, un poema de primavera, i la referència al món natural és prèvia a la “mort” del cor; per tant, no hauria estat possible d’introduir-lo a *Amour et Paysage* —davant d’“un voilier blanc qui s’eloigne vers l’inconnu”— sense malmetre la coherència del conjunt.

⁹⁷ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 126.

Encara, tres fragments inèdits d'Amour et Pay- sage

(A Paul-Louis Couchoud)

• • • • •
affreuse pensée
couleur de pus

sanglotant
la mort dans l'âme
parmi les cerisiers en fleurs

recolzat en un vell llagut
de proa fatigada

• • • • •
JOSEP MARIA JUNOY

Vilanova.

Il·lustració 4. “Encara, tres fragments inèdits d’*Amour et Paysage*”

Els altres dos, “affreuse pensée” i “recolzat en un vell llagut”,⁹⁸ tenen tot l’aspecte de ser poemes inacabats, i de fet es fa difícil imaginar quin podria ser el contingut del tercer vers. Junoy salva aquesta dificultat de manera força intel·ligent, emprant una línia de punts que substitueix el vers que falta, i la situa en lloc del primer a “affreuse pensée” i en lloc del tercer a “recolzat en un vell llagut”. El resultat és que els tres poemes prenen la forma d’un cicle poemàtic de

⁹⁸ *Ibidem*, p. 127 i 125.

disposició simètrica, que s'inicia i s'acaba amb una línia de punts; aquesta disposició fa que les línies de punts adquireixin un significat relativament definit: ocupen el lloc dels pensaments del poeta anteriors i posteriors al moment de crisi del poema central. El cicle, per tant, comença i acaba amb els pensaments inexpressats del poeta, i en els versos centrals expressa un moment de gran intensitat sentimental. Junoy torna a utilitzar un esquema compositiu similar al d'"Arc-en-cel" o "Un pi", per bé que aquí l'aplica a un cicle de tres haikús.

Certament, com Vallcorba remarcà en la seva tesi de llicenciatura, Junoy no devia conèixer l'existència dels haikús de dos versos en la literatura japonesa contemporània, i el recurs de la línia de punts només s'explica per la impossibilitat d'escriure un tercer vers plausible per a "affreuse pensée" i "recolzat en un vell llagut".⁹⁹ Per això, podem interpretar la dedicatòria a Paul-Louis Couchoud en un doble sentit: d'una banda, és un homenatge a una figura clau per al desenvolupament de l'haikú francès i profundament admirada per Junoy, que, com veurem, llegí amb molt atenció "Les épigrammes lyriques du Japon"; d'altra banda, és un avís al lector que els tres poemes que presenta, tot i que dos només tenen dos versos, són haikús.

Finalment, comentarem el següent haikú de Junoy, publicat el 1926 a *La Revista*, sense cap referència a *Amour et Paysage*:

agost en un recó vetust de parc familiar

a l'ombra verda d'un tell

⁹⁹ VALLCORBA PLANA, Jaume. "La poesia de Josep Maria Junoy: uns textos i algunes perspectives de lectura". *Op. cit.*, p. 159.

Cinc anys abans havia aparegut, també a *La Revista*, una versió en prosa del mateix poema.¹⁰¹

Migdia de juliol en un recó vetust de parc familiar.

A l'ombra verdelosa d'un tell.

Tan sols música d'èlitres d'insecte.

Llegeixo, al atzar, unes antigues pàgines de Maurice Barrès: “Sóc un jardí on hi floreixen incessants emocions que a l'acte es desarrelen...”

Tanco el llibre.

Aprop, una rosa cau en muda cascada de pètals defallent.

Estrèpit de l'embaumada blana caiguda dintre del meu cor!...¹⁰²

El fet que la versió en prosa no fos recollida a *El gris i el cadmi* ni es fes cap referència a *Amour et Paysage* en publicar l'haikú sembla una prova que la gènesi d'aquest poema és independent de la dels d'*Amour et Paysage* i les continuacions. La redacció de la prosa s'ha de situar, segurament, l'any 1921, en què fou publicada; la de l'haikú potser també correspon a aquell any, però és ben possible que, com “Una olivera a Sòller”, la data de publicació s'expliqui per l'aparició d'*El gris i el cadmi*: “Agost en un recó vetust de parc familiar” degué formar part de la promoció d'aquest volum.

Com “Una olivera a Sòller”, doncs, aquest haikú es pot llegir a la manera d'un manifest literari, que amb la citació de Maurice Barrès esdevé més explícit

¹⁰⁰ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 132.

¹⁰¹ Vegeu la nota 14 d'aquest capítol.

¹⁰² JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 135.

en la versió en prosa. El “recó vetust de parc familiar”, que proporciona el marc del poema, simbolitza la tradició dins la qual viu el poeta; la tradició familiar, certament, però també la cultural i literària. La conjunció d’aquest marc físic amb el temporal del mes d’“agost”, el de la collita i el que a *Amour et Paysage* s’identifica amb els moments de màxima felicitat —a la versió en prosa és un “migdia de juliol” encara mes pròxim als llocs comuns del volum d’haikús—, serveix per recalcar la riquesa d’aquesta tradició, tot i que, segurament, és també un detall que es relaciona amb la composició de l’haikú: el “parc familiar” de Junoy es trobava a Puigcerdà, i en general l’autor només tenia ocasió de visitar-lo durant els mesos d’estiu.

Junoy, com a autor literari i com a crític d’art, es troba a l’“ombra verda” d’aquesta tradició. El seu desig és de no apartar-se’n, de conservar els preceptes i els canons dels autors clàssics que visqueren abans d’ell. Això no obstant, aquesta “ombra” és “verda”: Junoy no treballa dins d’una tradició morta ni defensa un art academicista. Com passava a “au milieu de la prairie verte” o a “gebrat”, empra el color verd per indicar una emoció intensa i viva.

El so dels “èlitres d’insecte” es pot interpretar, així, com un símbol del mateix Junoy i de la seva producció: potser ell mateix és insignificant, però les seves obres esdevenen belles i significatives en la mesura que fan reviure els principis de l’art clàssic, que actualitzen aquesta tradició. Així, el fet més nimí, l’emoció més evanescent, esdevenen preciosos en el moment que l’autor els relaciona amb la tradició de la qual ell és producte i en la qual viu immers. El so que produeix el vol de l’insecte en l’haikú de Junoy recorda el de la granota del

famós poema de Bashô,¹⁰³ en el qual el xipolleig de l'aigua de l'estany actualitza tot l'univers en la consciència del poeta.

Per bé que pel tipus de redacció hi puguem trobar algunes afinitats, el tema d'“Agost en un recó vetust de parc familiar” s'aparta completament d'*Amour et Paysage*. El procés d'escriptura seguit per Junoy sembla haver estat el mateix que en aquests haikús —en tenim una versió en prosa i una en vers, com passa amb d'altres poemes d'*Amour et Paysage* i de les continuacions—, però la gènesi sembla ser independent, la qual cosa explica que Junoy no fes referència al poemari en publicar-ne la versió en prosa ni en forma d'haikú.

3.1.5. “Fi de paisatge”

Quan Junoy dona a conèixer els cinc poemes de “Fi de paisatge” a *Quaderns de Poesia* l'any 1935,¹⁰⁴ ja no els presenta com a fragments inèdits d'*Amour et Paysage*, sinó com un cicle autònom. Tanmateix, el títol, amb l'ús dels mots “paisatge” i “fi”, relaciona clarament els nous poemes amb els del volum anterior.

“Fi de paisatge”, de fet, és una reformulació d'un subcicle d'*Amour et Paysage* integrat per sis haikús, els que van d'“al través del temps i de l'espai” a “les mains flévreusement enlacées”.¹⁰⁵ Això no obstant, constitueix una aportació

¹⁰³ Vegeu la nota 45 d'aquest capítol.

¹⁰⁴ Vegeu la nota 12 d'aquest capítol, o bé JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 139-143.

¹⁰⁵ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 89-94.

estètica força diferent, i és en aquest sentit que cal entendre'l com una clausura del cicle iniciat per *Amour et Paysage*.

El primer poema d'aquesta sèrie té la funció d'introduir els altres quatre:

Ple l'esguard encara del teu esguard,
Tèbia encara la mà de la teva mà,
A través de la pluja i de la tinta.¹⁰⁶

És evident que Junoy, amb aquest haikú, ens vol remetre al divuitè d'*Amour et Paysage*:

al través del temps i de l'espai
tèbia encara la mà de la teva mà
curull l'esguard encara del teu esguard¹⁰⁷

A banda de l'adopció d'una puntuació ortodoxa, que es mantindrà en tota la sèrie, cal notar que el primer poema s'emmiralla en el segon, n'és una versió simètrica, de manera que el vers central és el mateix per a tots dos, i el primer del segon passa a ser el tercer del primer, i viceversa.

El segon poema expressa la idea que l'amor continua viu a pesar de la distància física i temporal de l'estimada (el tercer vers, "curull l'esguard encara del teu esguard", no es pot entendre sinó com una il·lusió induïda pel desig de l'enamorat). A *Amour et Paysage* aquest poema tenia la funció d'introduir els

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 139.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 89.

següents, els que van del dinovè fins al vint-i-tresè, que giraven entorn de la presència il·lusòria de l'estimada.

En canvi, el primer poema —i, de fet, tot el cicle— de “Fi de paisatge” parteix de la vigència del record de l'estimada (“Ple l'esguard encara del teu esguard”) i del sentiment del subjecte poètic (“Tèbia encara la mà de la teva mà”) per introduir la variació temàtica que presenta el recull respecte del seu referent: “A través de la pluja i de la tinta”. La pluja és un símbol clar del pas del temps, que introdueix la natura, tan present a *Amour et Paysage*, i s'associa sovint en la poesia japonesa clàssica amb el sentiment de buidor que provoca l'absència de la persona estimada; la “tinta” introdueix la literatura, que es projecta en dues direccions: cap al passat, fent al·lusió a *Amour et Paysage*, i cap al futur, en referència als poemes que vénen a continuació. El poema, doncs, exposa com la literatura —els poemes següents— sorgeix del record de l'estimada.

Els altres quatre poemes, per tant, s'han de llegir en relació amb *Amour et Paysage*, sobretot amb els centrats en el sentiment d'enyorança per l'estimada. Es tracta de quatre retrats femenins que contrasten amb els d'*Amour et Paysage* pel caràcter més estàtic i classicitzant, més retòric i artificial. Les nombroses construccions de participi absolut (en trobem set en els dotze versos que integren els poemes) no estan organitzades en cap cas per un verb principal que els relligui. A més, dels dotze versos, només n'hi ha dos, a “Fantasma d'olor”, que no van separats per cap pausa purament lingüística: “Fantasma d'olor / En la tenebra espessa del jardí (...)”.¹⁰⁸ L'absència de tractament que provoca la no aparició de verbs principals crea un efecte d'ambigüïtat entre la segona i la tercera persona,

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 143.

que produeix la impressió que el jo poemàtic es vol dirigir a la figura femenina però no ho pot fer, perquè aquesta figura és fruit d'una il·lusió i, per tant, inabastable.

El resultat d'aquesta construcció retòrica és que la descripció de l'estimada és força mancada de vida, tot i que hi ha elements de dicció de gran bellesa. Alguns dels haikús fan pensar més en una estàtua que no pas en una persona de carn i ossos. A més, cadascun presenta una imatge fixa, mancada de moviment, i la successió no arriba a crear un efecte dinàmic, per bé que sí que hi ha una progressió "argumental".

Aquesta progressió s'articula mitjançant un eix doble: d'una banda, l'estimada es va lliurant al subjecte poètic; de l'altra, la seva figura, que hem dit que era una il·lusió creada per l'enyorança del subjecte, va desapareixent. El resultat és que el moment final d'unió dels amants coincideix amb la desaparició de l'estimada.

L'actitud del personatge femení, d'aquiescència cada vegada més manifesta davant el desig del jo poemàtic, queda descrita per les postures que va adoptant. A "Coronada de menta" ens l'imaginem dreta i triomfant, amb una corporeïtat i una força encisadores:

Coronada de menta,
Els ulls profunds enlluernats d'estany,
Sota les arcades blaves de la nit.¹⁰⁹

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 140.

A “Recolzada en el tronc geòrgic d’una alzina” ha perdut aquest posat majestàtic, i la determinació de la mirada deixa pas a unes parpelles “mig closes” i a una boca “entreoberta” que espera el bes de l’amant:

Recolzada en el tronc geòrgic d’una alzina,
Mig closes les parpelles d’aura,
Entreoberta la boca de calç.¹¹⁰

A “Dolça veu” està “estesa per la roca com la molsa”, però la mirada s’ha transformat en una impressió auditiva, i és difícil d’esbrinar si l’estimada té una entitat física real o si es només el fruit d’una impressió òptica:

Dolça veu
Estesa per la roca com la molsa,
Tota amarada de lluna i de saliva.¹¹¹

Finalment, quan arriba l’instant del lliurament de l’estimada (“mà oberta”), el subjecte poètic s’adona que es tracta només d’un “fantasma d’olor”, del fruit de la seva imaginació desesperada, i es queda sol la “tenebra espessa” del jardí i de la seva solitud:

Fantasma d’olor
En la tenebra espessa del jardí:
Una mà oberta de gardènia.¹¹²

¹¹⁰ Ibidem, p. 141.

¹¹¹ Ibidem, p. 143.

¹¹² Ibidem, p. 144.

Així, doncs, la successió de les imatges estàtiques de cada poema dóna lloc a una progressió narrativa que plasma la desorientació del poeta a causa de la pèrdua l'estimada i del desig de reveure-la, tal com passava en els sis poemes d'*Amour et Paysage* que constitueixen el punt de partida d'aquests.¹¹³ Per tant, cada poema es pot llegir de manera independent o bé en relació amb els altres de la sèrie, cercant-hi associacions per a elements determinats: per exemple, els ulls del primer poema es poden relacionar amb les parpelles mig closes del segon, i la boca entreoberta de calç del segon enllaça amb la saliva del tercer. Així mateix, hi ha certs tipus d'elements que apareixen en tots els poemes: plantes (menta, alzina i eura, molsa, gardènia en un jardí) o elements visuals (ulls enlluernats, parpelles mig closes, llum de lluna i tenebra espessa del jardí).

Aquest tipus de lectura doble, la unitat bàsica de la qual és tant cadascun dels poemes com els diversos elements que els integren, torna a aparèixer, de manera més esquemàtica i rigorosa, en els *Hai-kais catalans*, en els quals cada vers es pot llegir com una unitat o bé es pot desglossar en els diversos elements que inclou.

3.1.6. Els *Hai-kais catalans*

Els dos haikús que comentem en aquesta secció es troben, juntament amb els haikús en llengua catalana d'*Amour et Paysage*, en un manuscrit sense data

¹¹³ Per a una interpretació del significat últim d'aquests poemes en relació amb la poètica dels haikús junonians, vegeu la secció 3.2.2.3.1. d'aquest treball, on comentem la significació estètica i vital d'*Amour et Paysage* per a l'autor.

titulat *Hai-kaïs catalans* que no arribà a ser publicat. Fou l'editor de *l'Obra poètica* de Junoy, Jaume Vallcorba, qui donà a conèixer aquests dos haikús en la secció de "Poemes inèdits" d'aquest volum.¹¹⁴

Aquests poemes divergeixen força del model d'haikú junoinià d'*Amour et Paysage* i les continuacions. En el seu article sobre l'haikú a Catalunya, Josep Julià Ballbè i Shigeko Suzuki afirmen que aquests dos poemes, "a tenor de las rigurosas constricciones métricas que impuso Carles Riba en 1938 (...) deben de ser probablemente anteriores a ese año".¹¹⁵ A banda que no són gaire representatius de la producció d'haikús en català de Junoy, i que la tria i el comentari que se'n fa en aquest article es justifica solament per la intenció dels autors d'emfasitzar la diferència entre els haikús catalans i els japonesos, no tenim per què suposar que Junoy se sentí obligat a seguir el model mètric de Riba, un autor certament prestigiós però al capdavant més jove que no pas ell mateix, que comptava també amb una trajectòria editorial certament il·lustre. El cert és que, entre els haikús de l'autor, només en els poemes de "Fi de paisatge" i en els posteriors, traduïts del català o escrits directament en castellà, hi trobem semblances significatives. Així, per exemple, a "Fi de paisatge" i a "Fin de paysage", de 1941, que inclou algunes traduccions o reformulacions en castellà del primer recull, hi trobem descripcions femenines de caràcter classicitzant i marcadament estàtic, i a "Haï-Kaïs de Castilla" i a "Haï-Kaïs de Navidad", de 1944, hi trobem utilitzats els guionets per organitzar la informació del poema. El títol mateix del manuscrit, "Hai-kaïs catalans", pot haver sorgit en contraposició amb el de "Haï-Kaïs de Castilla" (o a la inversa, és clar). Per exemple, ni que la

¹¹⁴ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 188-9

¹¹⁵ JULIÀ BALLBÈ, Josep; SUZUKI, Shigeko. "El haiku en Cataluña: un préstamo literario sin traducciones". *Op. cit.*, p. 95.

semblança sigui més d'aparença externa que de contingut, en llegir el primer d'aquests dos haikús inèdits:

Front —blanc— d'arcàngel
Pestanyes —negres— de hurí
Boca —encerada— de clarissa.¹¹⁶

sembla difícil no relacionar-lo amb el següent de *Hai-Kais de Navidad*:

Alas —deshechas— en la tierra.
Zamarras —ensangrentadas— en el cielo.
Paz —¡reimplorada!— a los hombres de buena voluntad.¹¹⁷

I, com veurem més endavant, podem trobar punts de contacte entre el segon dels *Hai-kais catalans*:

Llavis de cirerer al sol
Somriure d'ametller florit
Dents de rosari de lluna¹¹⁸

i l'haikú següent, inclòs a *La imagen y su herida*, de 1950:

Mano blanca de leche
Apoyada en la mejilla de la luna
Sombreada por sus propias pestañas.¹¹⁹

¹¹⁶ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 188.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 171.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 189.

Aquest poema, a més, és inclòs en el manuscrit *Dos retratos en Hai-kai*,¹²⁰ també sense data, que presenta dos retrats de personatges femenins, encara que amb un grau de sensualitat menor que el dels *Hai-kais catalans*.

Sigui com sigui, el manuscrit no duu data i, resulta difícil de dir si fou escrit abans o després de 1938. Sí que podem afirmar que la seva concepció correspon a una nova línia d'escriptura encetada per l'autor en català a partir de "Fi de paisatge" i concretada en els haikús en castellà. L'esclat de la Guerra Civil, o bé les dificultats per publicar en català durant la postguerra, poden explicar l'abandonament del projecte.

En el primer d'aquests dos poemes, "Front —blanc— d'arcàngel", hi apareixen uns guionets que, si es traslladen al nivell fònic, enfarfeguen el poema i en descomponen el ritme: potser és preferible interpretar-los amb una funció purament visual, cosa no gens estranya a la poesia de Junoy. Aquests guionets generen dos tipus de lectura: horitzontal, fent bascular el significat de l'adjectiu cromàtic central entre els dos substantius amb què està en contacte; i vertical, agrupant els mots en tres columnes: una de parts del cos, una de colors i una de personatges religiosos femenins. Així, dins de cada vers el poeta torna a fer ús dels mots pivot, amb adjectius que enllacen el substantiu que els precedeix amb el que els segueix, és a dir, una part del cos amb una figura religiosa femenina, que imaginem d'una bellesa ideal. Per tant, indirectament, els adjectius també adquireixen un matís religiós: tenim el blanc per a l'arcàngel, el negre per a la hurí i el color "encerat" per a la clarissa. Les parts del cos, al seu torn, també descriuen

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 175.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 190.

els personatges respectius: el front, la virtut o la raó de l'arcàngel; les pestanyes, la sensualitat, o potser la lascívia, de la hurí; i la boca, més ambíguament, la capacitat de parlar, de resar, però també de besar, de la clarissa.

A més d'aquesta lectura horitzontal, se'n pot fer una altra de vertical: la boca és la suma o combinació del front i les pestanyes; el color encerat, la dels colors blanc i negre; la clarissa, la combinació de la virtut de l'arcàngel i la sensualitat de la hurí. El retrat femení que presenta el poema té un moviment descendent dins del rostre: front, pestanya, boca. Llegit en conjunt, el tercer vers es podria considerar la suma dels dos precedents.

Com es fa evident en aquesta lectura, ens trobem a molta distància dels haikús d'*Amour et Paysage*: certament, tal com afirmen Julià Ballbè i Suzuki, aquest poema no és un haikú a la manera japones,¹²¹ llevat del fet que té tres versos. Junoy s'ha centrat en la utilització de paraules que actuen en més d'un sentit, és a dir, de mots pivot, i ha cercat més l'estatisme que no el dinamisme, tal com passava en els primers poemes que va escriure en acostar-se a la lírica japonesa, com "Arc-en-cel" o "Translúcid". De fet, per molt que l'autor l'hagi denominat "hai-kai", el model d'aquest poema torna a ser la tanka clàssica, i de nou es posa de manifest que Junoy havia llegit amb molta atenció l'antologia de literatura japonesa de Michel Revon i s'havia interessat vivament per l'aparell retòric que caracteritza la poesia de l'època Heian.

El segon poema, "Llavis de cirerer al sol", presenta una estructura similar, per bé que sense fer ús dels guionets. La coherència lèxica és menor que en el primer, però l'impacte visual de les imatges és potser més intens. Hi trobem més

¹²¹ JULIÀ BALLBÈ, Josep; SUZUKI, Shigeko. "El haiku en Catalunya: un préstamo literario sin traducciones". *Op. cit.*, p. 96.

dinamisme, gràcies a la presència d'elements que introdueixen temporalitat: de “llavis” passem a “dents” per mitjà d'una acció, la del “somriure”; del “sol” passem a la “lluna” dels amants per mitjà de l'acció del participi “florit”; fins i tot, del “cirerer”, que al Japó és un símbol de bellesa fugissera, passem a la “rosa” intensament vermella, símbol de l'amor, continguda al “rosari”, per mitjà de l'“ametller”, l'arbre anunciador de la primavera.

Així, doncs, el primer vers descriu admirativament la bellesa (“llavis de cirerer”) de l'estimada, inactiva (“cirerer al sol”). El segon descriu l'acceptació de la noia a la invitació de l'amant (totes tres paraules són anunciadores d'alguna cosa que s'esdevé o està a punt d'esdevenir-se). El tercer, resultat de la progressió dels diversos elements del poema, correspon a la trobada dels amants, per bé que la referència religiosa del mot “rosari” i la nota dolorosa de “dents de rosa” (que podem interpretar també com una referència a les espines de la rosa, i per tant al dolor de la separació dels amants, o bé a la impossibilitat de l'amor) suggereixen que aquesta trobada no es pot realitzar, i es produeix només en la imaginació del poeta. Novament, com passava a “Fi de paisatge”, i com queda implícit a “Front —blanc— d'arcàngel”, el lliurament de l'estimada, quan s'esdevé, resulta ser només una realitat somniada, fictícia.

Observem, també, que el significat dels substantius centrals dels versos bascula entre els dos mots exteriors; els versos es podrien escriure, en conseqüència, de la manera següent:

Llavis de cirera + cirerer al sol

Somriure d'ametlla + ametller florit

Dents de rosa + rosari de lluna

Les lectures de “cirera” i “ametlla” són ja una mica forçades, però aporten una nota de realisme i sensualitat al poema, i a més són paral·leles a la de la “rosa” del tercer vers, que és una lectura que sembla necessària en aquest poema.

“Llavis de cirerer al sol” constitueix, doncs, un bon exemple, potser el millor, de l’acostament cultista de Junoy a l’haikú, i del seu amor pel sintetisme, que li permet proporcionar una quantitat molt gran de material al lector en només tres línies de text, i prova que, ni en aquest cas ni en el dels altres poemes que hem comentat, no és possible fer una lectura ingènua dels haikús de Josep Maria Junoy.

3.2. La poètica dels haikús de Josep Maria Junoy

Amb la publicació de les primeres variacions de quatre i cinc versos sobre l'haikú i del volum *Amour et Paysage* el 1920, Josep Maria Junoy feia pública la inflexió que havia experimentat la seva poesia a partir de l'any 1918, del qual daten poemes com “Arc-en-cel”, “La Cendrosa” o “Nit de lluna”. Aquest canvi de rumb coincidia amb l'abandó del cal·ligrama com a instrument per a la crítica literària:

Junoy (...) encetava una carrera de poeta, si se'm permet, “líric” —en la mesura en què els temes i pretextos ja no li són oferts ni per la pintura ni tampoc per la guerra o la política. *Amour et Paysage* n'és la primera mostra. Si bé no renunciava a la crítica artística —aquesta activitat la seguí exercint tot al llarg de la seva vida—, els seus papers sobre art tornaren al recer convencional.¹²²

Junoy s'apartava, doncs, de la forma que s'havia associat més estretament amb el Cubisme literari, del qual ell havia estat un dels principals introductors i conreadors a Catalunya, en poemes que aplegà als volums *Troços* (1917) i *Poemes i Cal·ligrames* (1920). El Cubisme, després d'haver viscut un moment d'esplendor sota el mestratge de Guillaume Apollinaire, havia estat qüestionat arran dels experiments cubofuturistes duts a terme durant la Primera Guerra Mundial, i experimentava llavors la crisi definitiva amb la irrupció de nous moviments d'avantguarda com el Dadaisme i el Surrealisme. Foren molts els poetes que en aquests moments es distanciaren de les fórmules cubistes i

¹²² VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. xcix.

preferiren retornar a viaranys més clàssics, per la qual cosa la defecció de Junoy no era pas quelcom d'insòlit. A més, la forma poètica que començava a conrear llavors no desdeia del seu passat avantguardista:

En realitat, els mateixos haikús eren ja una altra mostra de modernitat en el moment en què els publicà, i es mantenien d'altra banda deutors de la mateixa síntesi i joc espiritual que sempre s'havien volgut veure en la base de tota creació, així com, fins i tot formalment, de les innovacions d'Apollinaire, com l'eliminació dels signes de puntuació a força poemes d'*Amour et Paysage*. Per dir-ho d'alguna manera venien a ser el retorn als gustos avantguardistes moderats dels *Alcools* després de la rauxa immoderada d'alguns dels poemes de *Calligrammes*.¹²³

Tanmateix, en el cas de Junoy no es pot parlar de distanciament del Cubisme, sinó de ruptura pública. El poeta i crític, que per a molts era el representant de més prestigi de l'avantguarda literària a Catalunya, havia causat un rebombori considerable en desqualificar el moviment que havia defensat pràcticament des dels inicis com a crític¹²⁴ en una conferència pronunciada a l'Ateneu Barcelonès el dia 12 de juny de 1919:

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

¹²³ *Ibidem*, p. cij.

¹²⁴ *Ibidem*, p. xxij.

imatges revoltades un jorn contra les idees, els arriba el seu torn. Les idees maten les imatges.¹²⁵

En aquesta conferència, Junoy posava en un mateix sac Impressionisme, Fauvisme i Cubisme, els censurava amb un to que gairebé podríem descriure de violent i preconitzava un retorn als valors catalans i a la tradició del classicisme mediterrani. Sembla necessari parlar de ruptura amb el Cubisme si comparem aquesta citació amb la següent descripció de les obres cubistes, procedent del llibre *Arte & Artistas (Primera serie)* que Junoy havia publicat el 1912:

Pero la inteligencia bien pronto suple al defecto de la viciada retina, y empezamos a comprender con una cadenciosa y rotunda lentitud las apariencias de lógica armonía y la especial euritmia del arquitectural conjunto. Y, del entendimiento, pasa otra vez la idea, convenientemente depurada, a los sentidos, y los ojos entonces reposan tranquilos y confiados en la pictórica geometría, y se experimenta una sensación de puro, tranquilo y sereno bienestar, operándose en el cuadro, como un abanico al desplegar sus simétricos varillajes, una graciosa y lírica transformación.¹²⁶

Les afirmacions formulades a l'Ateneu Barcelonés, que Junoy reiterà en diverses ocasions els anys següents, desorientaren gairebé tothom qui havia seguit la seva trajectòria, i empenyeren Joan Sacs a denunciar la suposada actitud academicista a ultrança del poeta.¹²⁷ Fou en aquest moment que Junoy adquirí la

¹²⁵ JUNOY, Josep Maria. "Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català". *Conferències de combat*. Barcelona: Editorial Catalana, 1923, p. 20.

¹²⁶ JUNOY, José. *Arte & Artistas (Primera serie)*. Barcelona: Llibreria de L'Avenç, 1912, p. 61-62.

¹²⁷ SACS, Joan, "Ritorniam all Antico". *El Dia*, núm. 376 (21 juliol 1919), p. 4-5.

fama de personatge inconstant, inestable, que s'apuntava a qualsevol moda, fos quina fos, sempre que vingués de París.¹²⁸

Tanmateix, Jaume Vallcorba, que ha estat qui ha estudiat més detingudament la figura de Josep Maria Junoy i l'editor de la seva *Obra poètica*, es planteja la pregunta següent:

La seva actitud en tant que crític —deixo ara en suspens la de la nostra postguerra, marcada per components d'altre tipus— no varià gens. Però ¿és que realment havia variat? ¿Es pot parlar obertament d'un Junoy anterior al 1919 i d'un posterior en els pressupòsits estètics de base?¹²⁹

La resposta de Vallcorba és que no: en Junoy s'observen alguns canvis importants a partir de l'any 1919 i 1920, però les seves conviccions estètiques bàsiques continuen essent les mateixes. Vallcorba va dedicar un article, “Sobre l'evolució ideològica de Josep Maria Junoy (1906-1939)”,¹³⁰ a desmentir la fama d'artista inconstant del poeta, i tot i que ell mateix ha desenvolupat o corregit posteriorment algunes de les afirmacions que hi fa, la “Introducció” a l'*Obra poètica* de Junoy reitera el mateix punt de vista.

És en la tesi de llicenciatura on Vallcorba ha analitzat de manera més extensa els haikús de Josep Maria Junoy i on ha plantejat una qüestió que haurà de constituir, necessàriament, l'espina dorsal d'aquest capítol:

¹²⁸ Vegeu, sobre aquesta qüestió, VALLCORBA PLANA, Jaume. “Sobre l'evolució ideològica de Josep Maria Junoy (1906-1939)”. *Els Marges*, núm. 13 (maig 1978), p. 33-44; JARDÍ, Enric. *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*. Barcelona: Edicions del Cotal, 1983, p. 74; PLA, Josep. “Josep Maria Junoy, inestabilitat”. *Homenots. Quarta sèrie*. Barcelona: Destino, 1975, p. 89-122.

¹²⁹ VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica*. *Op. cit.*, p. c.

¹³⁰ VALLCORBA PLANA, Jaume. “Sobre l'evolució ideològica de Josep Maria Junoy (1906-1939)”. *Op. cit.*

Aquest mínim esbós dels continguts i temes de l'haikú, amb una lleugera variació en la terminologia, la podríem aplicar a moltes de les obres que, de Junoy, hem vist com "cubistes". De fet, Junoy hauria volgut extreure de la realitat —i més exactament de les obres pictòriques ressenyades— les seves essències, les seves sensacions, l'instant en dinamisme, amb una barreja d'objectivitat i subjectivitat, amb una àmplia especificitat, etc. (...)

No vull dir amb tot plegat que allò que s'ha definit com escriptura cubista sigui exactament això que hem anomenat haikú, com tampoc no s'hi assembla el cal·ligrama. Volia només establir uns paral·lelismes que, per obvis, no em semblen agosarats, alhora que insistir en aquella continuïtat estructural que tant havia insinuat en l'obra de Junoy.¹³¹

Sembla, efectivament, indispensable plantejar-se la relació entre els haikús que Junoy dona a conèixer a partir de 1920 i els poemes cubistes o cubofuturistes que havia publicat abans de 1918: fins a quin punt pot parlar-se de continuïtat, i fins a quin punt, de ruptura? Si, com apunta Vallcorba, els haikús mostren una afinitat considerable amb les posicions anteriors del poeta, què és allò nou que aporten a la seva poesia, allò que en justifica el conreu en detriment d'altres formes? És el Junoy dels haikús totalment diferent del Junoy dels cal·ligrames? I si ho és, en què, exactament? En aquest capítol, mirarem de donar resposta a aquests interrogants tot analitzant les actituds estètiques i la producció d'haikús de Josep Maria Junoy.

¹³¹ VALLCORBA PLANA, Jaume. *La poesia de Josep Maria Junoy: uns textos i algunes perspectives de lectura. Op. cit.*, p. 147-148.

3.2.1. La crisi cubista i la defensa de l'Escola Mediterrània

3.2.1.1. El retorn als ideals mediterranis

El maig de 1911 *El Poble Català* publicava una entrevista a Josep Maria Junoy, la qual s'introduïa amb les paraules següents:

En Josep Junoy, es un enamorat de tot lo rar, de tot lo antiacadèmic, de totes les modernitats, y de totes les belleses, també. No més que miratlo, tan prim, tan correcte, amb la corbata blava on ressaltava una pedra d'aigües morades, se nota desseguida el "snob", però el "snob" delicat y sabi, que produeix el seu bon gust barrejant el seu instint artístic, amb la sabiduria que otorga'l quotidià caminar pels museus y els estudis y les lissons recullides en els teories dels doctrinaris y en les emocions dels literats.¹³²

Junoy havia començat a publicar articles de crítica artística a *La Publicidad* el gener d'aquell mateix any amb el pseudònim d'"Héctor Bielsa", i es començava a construir una reputació com a crític de sensibilitat afinada i atenta a les noves produccions artístiques. La intenció original de Junoy havia estat de convertir-se en dibuixant i caricaturista, per la qual cosa viatjà de molt jove a París, on s'interessà vivament pels corrents artístics que es desenvolupaven en aquesta ciutat. Fou en qualitat d'assessor artístic que entrà a treballar a les pàgines de *La Publicidad*, però les seves inquietuds l'emmenaren a contribuir-hi també amb articles de crítica artística.

¹³² "Ecos". *El Poble Català*, núm. 2.261 (18 maig 1911), p. 1.

Aquests articles cridaren l'atenció per dos motius: per l'estil en què són escrits i per les idees estètiques que defensen. Junoy hi emprà un estil poètic, amb tendència a la frase curta i la metàfora sintetitzadora, allunyat de l'objectivitat que hom sol esperar d'un article d'aquesta mena. Les dades objectives, com el tipus de pinzellada, el tractament del color o el joc dels volums utilitzats, no hi són pas absents, però l'articulista les presenta embolcallades amb l'entusiasme que la contemplació d'aquestes obres li ha provocat: no és pas un esteta displicent qui escriu els articles, sinó un amant de l'art apassionat per l'obra que comenta.

Quant a l'estètica que reivindica, en oposició tant a l'art vuit-centista —el d'arrel romàntica— com a l'academicisme, és la del classicisme mediterrànic:

I, si bé no publicà cap manifest en el sentit tradicional que es dóna al terme, sí que lluità per l'acceptació i el posterior assentament d'una línia estètica que ell mateix batejà i per tots els artistes que la conrearen: l'“escola mediterrània”. Fou Junoy qui imaginà aquesta escola i qui, d'altra banda, maldà per tal que un seguit d'artistes la fessin seva.¹³³

Junoy defensà artistes com Sunyer, Casanoves, Clarà i Torres-Garcia —el de 1911, no el pintor “plasticista” que veurem en comentar els haikús de Salvat-Papasseit—, perquè, en la seva producció, hi veié encarnats els ideals que desitjava que triomfessin al nostre país. Igualment, saludà la publicació de *La ben plantada* d'Eugeni d'Ors com una aportació a la naixent “Escola Mediterrània”:

¹³³ VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. xv.

Se adivina a través de la orfebrería de su estilo, así como la afirmación de un nuevo canon; de una futura reacción de la espiritualidad catalana, cuya misión sea quizás la de crear un nuevo Renacimiento latino, —la Escuela Mediterránea.¹³⁴

Junoy s'adonà que Ors compartia amb ell una gran quantitat d'interessos i d'opinions, per bé que sempre rebutjà l'ús del terme “Noucentisme”, que li semblava provincià,¹³⁵ des del moment que s'identificava amb un moviment d'abast local. Cal dir que la seva valoració de les obres i els creadors “mediterranis” no es basava en el fet que eren “de casa” o que perpetuaven la tradició pròpia, sinó en la convicció que reflectien uns valors, originats a les regions mediterrànies, que considerava superiors a altres. Concretament, Junoy insistí en la superioritat de l'art mediterrani respecte al germànic que havia triomfat a Europa al llarg del vuit-cents i que identificava amb moviments com el romàntic i l'impressionista.

Vallcorba ha resumit de la manera següent els valors que caracteritzen, segons Junoy, l'obra d'art mediterranista:

- a) L'art ha de ser expressió d'idees interiors. Més que no pas dels sentits, ha de sorgir de la concepció i de la reflexió, tendint fortament a la idealitat.
- b) En l'art ideal, sensacions i passions han d'estar supeditades a la intel·ligència, que les depurarà, aconseguint una íntima relació d'equilibri entre passió i raó, matèria i esperit, equilibri aquest que suposarà l'harmonia clàssica.

¹³⁴ JUNOY, Josep Maria. “«La Ben Plantada» d'Eugenio d'Ors”. *La Publicidad*, núm. 11.776 (13 gener 1912), p. 2.

¹³⁵ VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. xxxv.

c) L'arquitectura hi juga un paper essencial, i és a través de l'estructura com l'artista aconseguirà un ritme d'alta densitat espiritual. El ritme tendirà així a la serenitat.

d) La preocupació de tot vertader artista haurà de ser la d'aconseguir l'essencialitat i no el detallisme anecdòtic.¹³⁶

Junoy considerava que l'artista no havia d'adoptar una actitud passiva davant la realitat, limitant-se a reflectir les sensacions i les emocions, les imatges i els sentiments que l'hi feia néixer. Ben al contrari, calia que se'n distanciés i fes ús de la intel·ligència per organitzar aquest conjunt d'impressions en un tot arquitecturitzat. Aquesta procés seria humanitzador pel fet que es faria mitjançant l'aplicació de les idees interiors del poeta —idees humanes i, per tant, humanitzadores— sobre la seva experiència de la realitat, i com a conseqüència l'obra artística substituiria el conjunt d'impressions i sentiments que naixien de l'experiència directa de la naturalesa per una forma breu i sintètica, essencial, sense res d'accessori. A diferència també de l'experiència directa de la realitat, l'obra artística tendiria a la serenitat.

Junoy criticà els artistes vuit-centistes i sobretot els pintors que continuaven la tradició de l'Impressionisme en aquells anys perquè considerava que les seves obres s'allunyaven del classicisme que preconitzava: els pintors impressionistes es mostraven servils amb els motius de les seves obres, i el resultat eren obres desorganitzades i sentimentals. Un bon exemple d'aquestes crítiques el trobem en la que dedica a Joaquim Mir a *Arte & Artistas (Primera serie)*:

¹³⁶ VALLCORBA, Jaume. *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica. Op. cit.*, p. 81-82.

La obra de un pintor deriva, interiormente, ya del corazón, ya del entendimiento, ya de ambas cosas a la vez —clásica afirmación. La pintura de Mir es consecuencia tan sólo de su privilegiada retina.

Falto de ideas que le guíen y de una ideal norma que regule sus sensaciones ópticas, Mir descompone y deforma inconscientemente las cosas.

Confunde casi siempre el objeto con el color o con la luz que le ilumina.

No obstante, los peores defectos del impresionismo, Mir, con la genial exaltación decorativa de su pintura, los ha convertido en preciosas cualidades (...)

Efectos de luz como pedrerías al sol... Sutilísimas gasas de las neblinas matinales entrelazadas con los almendros en flor... —La vaporosa arquitectura de las nubes... Y grutas de gema, y montañas de oro, y una vegetación de esmalte.

—Con los múltiples y abigarrados colores que vuelan como pájaros exóticos de un rayo a otro de sol...¹³⁷

Tot i que Junoy acaba el comentari de manera elogiosa, no ha deixat d'esmentar els defectes que veu en l'obra: la manca de distanciament organitzador, la sentimentalitat excessiva, l'excés decoratiu. Mir, afirma Junoy, no ens presenta la cosa, sinó la impressió que produeix, perquè no ha fet el treball necessari per desembrollar què hi ha darrera de tot aquell cúmul de sensacions que el fascinen.

La paraula clau per al Junoy d'*Arte & Artistas* és “equilibri”: entre idees i sentiments; entre intel·ligència i sensacions; entre línia o volum i color. Per lloar un artista plàstic, com Sunyer, Torres-Garcia o Cézanne, en destaca l'assoliment d'aquest equilibri:

¹³⁷ JUNOY, José. *Arte & Artistas (Primera serie)*. *Op. cit.*, p. 15-16.

Su inteligencia depura y ordena y equilibra las variadas sensaciones que le aportan sus privilegiados sentidos.¹³⁸

Las ideas van aclarándose lentamente, como su pintura —ya en forma de gotas puras de inteligencia. Se observa un mayor reposo y una más tranquila y confiada estabilidad en sus cuadros. El color, cada vez más depurado, va confundiéndose con el sentimiento. —Las líneas de los contornos se compenetran con la esencia de las ideas.¹³⁹

La pintura de Cezanne es el resultado de un gran equilibrio en el dibujo y de una completa saturación del color. —Los colores, en sus cuadros, arden interiormente —como la savia de la tierra; pero ofrecen, al mismo tiempo, a causa de una lógica y ordenada construcción de planos, el aspecto de una compacta y fría arquitectura.¹⁴⁰

En aquestes citacions queda ben palesa l'associació que estableix Junoy entre idees i intel·ligència amb línies, plans i volums, d'una banda, i de sensacions i sentiments amb el color, de l'altra. L'ús que fan els impressionistes del color és, segons el seu criteri, excessiu, perquè no s'organitza a través de plans i de volums, és a dir, perquè no va encaminat a descobrir l'essència de la realitat, allò que hi ha darrere de les impressions superficials que en rebem; el resultat són obres, per tant, massa detallistes i sentimentals. Junoy no s'oposa a la presència de notes sensitives o sentimentals en l'obra d'art, ans les valora positivament, però exigeix que aquests elements siguin organitzats a través de la intel·ligència humanitzadora del creador.

¹³⁸ Ibidem, p. 8.

¹³⁹ Ibidem, p. 28.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 45-46.

És, doncs, aquest equilibri, aquesta actitud alhora analítica i entusiasta, allò que Junoy demana a les obres de l'Escola Mediterrània. Que els seus criteris no són localistes ho demostra el fet que els seus referents teòrics no es troben a Catalunya, sinó a París, concretament en l'*École Romane* iniciada per Moréas a l'última dècada del segle XIX:

L'«escola» prenia carta de naturalesa, com a moviment disposat a defensar l'«ànima llatina» de tota ingerència germànica, acusada de potenciar i substantivar el «pessimisme», l'«obscuritat» i la «malenconia», propis del romanticisme, i menysprear consegüentment l'estructura, que és vista com a base fonamental de l'obra artística en el nounat «pensament llatí. Per tal de poder-ho fer amb eficàcia, sostenien que calia anar a buscar en la vella llengua francesa i en els seus poetes oblidats els antidòts necessaris. Els caps visibles de la nova tendència van ser, com és lògic, Moréas, però també, i no en menor escala, Maurras, el qual s'ocupà de vertebrar ideològicament l'escola quan Moréas semblà perdre interès programàtic, duent-la cap als principis finals que ens l'han de definir: nacionalisme literari, vinculació amb la tradició clàssica i condemna del romanticisme.¹⁴¹

De fet, Junoy, durant tota la segona dècada del segle XX, va ser conegut a Barcelona com un personatge tothora atent a tot allò que s'esdevingués a la capital francesa, de la qual sempre estava a punt d'importar les novetats i manifestacions de l'art més nou. Res, per tant, de localisme resclosit. En aquests moments, Junoy somnia un front panllatí amb París com a cap liderant el renaixement mediterrani, tal com ho fa el seu amic Jaume Brossa:

¹⁴¹ VALLCORBA, Jaume. *Noucentisme, mediterraneisme, i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Op. cit., p. 18.

(...) la toma de posesión por parte de Francia de la dirección de esta nueva política mediterránea que ha de traer inevitablemente una cohesión en los ideales de los tres grupos latinos, el francés, el italiano y el ibérico.¹⁴²

L'objectiu de l'Escola Mediterrània havia de ser recuperar els valors de l'art mediterrani per fer possible un retorn al classicisme. Ara bé: classicisme, i no pas academicisme; Junoy no defensa en cap moment la còpia dels models clàssics:

El famós Partenon deu citar-se sempre com un exemple: mai com un model.¹⁴³

L'Escola Mediterrània es defineix en oposició a l'art germànic d'arrel romàntica, però també a l'art academicista: la mera còpia dels models clàssics donaria lloc a un art mort, que no aportaria res de nou i no tindria, per tant, raó de ser. Allò que Junoy preconitza és la recuperació de l'estat d'esperit, de les concepcions bàsiques, que es troben en l'arrel de les obres clàssiques, i no pas la seva expressió acabada i tancada. Per aquest motiu, tal com feren els autors de l'*École Romane*, Junoy prefereix buscar models d'inspiració en les obres dels períodes arcaics, en què les nocions i actituds bàsiques hi són reflectides plenament sense, però, estar travades en models perfectes i acabats, que dificulten passar a una expressió artística original:

¹⁴² BROSSA, Jaume. "El renacimiento del Mediterráneo". *La Publicidad*, núm. 11.664 (22 setembre 1911), p. 1.

¹⁴³ Citat per Jaume VALLCORBA a "Introducció". A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. xviii, amb la precisió que aquest aforisme aparegué per primer cop en castellà a les "Notas y Pretextos" d'*Arte & Artistas*, i que Junoy el repetí molt sovint. En català va aparèixer per primera vegada, traduït per Feliu Elies, a *Revista Nova*, segona època, núm. 38 (15 agost 1916), p. 3.

L'interès s'establia doncs en la instauració d'una nova època clàssica en la mesura en què classicisme és estructura, concentrisme, mesura i intel·ligència; una nova època clàssica que hauria de reprendre, amb saba renovada, l'energia d'un vell tronc. Per tal d'evitar la contaminació de branques espúries, caldria però, com a tàctica profilàctica, apropar-se a la tradició des del seu origen, a la vora de les arrels. Aquesta seria una garantia de puresa i de genuïtat. El retrobament dels orígens donaria, a més, un avantatge complementari: l'artista seria, d'una banda, el continuador d'una tradició pura; de l'altra, l'elevaria per sobre la temptació mimètica respecte de les obres perfetes, donant-li una garantia d'originalitat.¹⁴⁴

Per a Junoy, la novetat, l'originalitat, era un valor important en les creacions artístiques, i un valor en absolut incompatible amb el tipus de classicisme que preconitzava. Així, en conèixer les primeres produccions dels pintors cubistes, el nou crític s'hi entusiasmà, en veure-hi una manifestació novíssima de l'estètica que propugnava.

El mateix any 1911, en anar a Puigcerdà a estiuejar, Junoy tingué ocasió de contemplar la producció més recent d'alguns autors cubistes que s'havien instal·lat a Ceret¹⁴⁵ i, tot just tornat a Barcelona, inicià un viatge per Holanda, Bèlgica, Anglaterra i França que li permeté contemplar diverses exposicions que incloïen obres cubistes.¹⁴⁶ En publicar *Arte & Artistas (Primera serie)* l'any següent, amb una majoria d'assaigs dedicats a autors representatius de l'Escola Mediterrània, Junoy hi inclogué també els articles “De Paul Cezanne a los

¹⁴⁴ VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. xvij-xix.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. xxi i següents.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. xxvij-xxviii.

«Cubistas»” i “Pablo Picasso”, en els quals, a més de presentar de manera entenedora la tècnica pictòrica cubista, en descriu l’art en termes molt semblants als que hem vist per a Sunyer, Casanovas o Torres-Garcia.¹⁴⁷

Pero, a la sombra del árbol de la ciencia, puede decirse que van ensartando los *Cubistas*, una a una, todas las perlas en el collar de su imaginación.

Han convertido el razonamiento en una nueva sensibilidad.

Porque el *Cubismo*, científico y deductivo como exterior conformación estructural, es en el fondo un producto de la imaginación y de la fantasía. —Una geometría lírica.¹⁴⁸

Picasso no pinta la imagen que se refleja en sus ojos. No se interesa en representar, más o menos *fotográficamente* —como él mismo dice— los objetos, sino la idea que en su imaginación se ha formado de dichos objetos.¹⁴⁹

L’entusiasme de Junoy pels cubistes no s’ha d’entendre com un canvi de mentalitat artística, sinó com una reafirmació de la seva actitud: no hi veu res més que una actualització de la tradició clàssica mediterrània, per molt que la seva audàcia tècnica pogués desconcertar molts amants de les arts plàstiques. Vallcorba, en un altre assaig, ens recorda que, tot i que el Cubisme s’ha posat al mateix sac que els altres moviments d’avantguarda i, en conseqüència, s’ha vist sovint com un moviment trencador que vol afirmar-se en contra de les produccions anteriors, aquest plantejament no respon pas a la realitat:

¹⁴⁷ Vegeu també la nota 5 d’aquest mateix capítol.

¹⁴⁸ JUNOY, José. *Arte & Artistas (Primera serie)*. *Op. cit.*, p. 58-59.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 73.

La Llei que ha fet la seva aparició a l'inici d'aquestes ratlles, la premeditació, la Intel·ligència i la neutralització de l'instint, el sentiment i la sensibilitat —és a dir, el rebuig sistemàtic a una sèrie de qualitats fonamentals per a l'art des de la perspectiva romàntica—, ens il·lustren sobre el canvi final d'actitud operat per aquests artistes, sotmesos a un ordre que els és extern i a una tradició que els guia. La consciència i la voluntat són els motors d'una obra que es reclama, per sobre de tot, arquitectura i ordre, és a dir, Forma (...) ¹⁵⁰

Des del primer moment, Junoy sintonitzà amb l'actitud dels pintors cubistes i els reivindicà com a membres de ple dret de l'Escola Mediterrània, i a partir de la publicació d'*Arte & Artistas* i de la inauguració de la mostra de pintura cubista a les Galeries Dalmau el 20 d'abril de 1912 —esdeveniments que constituïren la presentació oficial del moviment a Catalunya— s'esforçà a divulgar i defensar les seves manifestacions, fent ús de l'estil poètic que havia caracteritzat els seus primers articles de crítica.

El moviment cubista començà essent exclusivament pictòric, i per tant l'activitat de Junoy en els primers moments se centrà en la crítica d'obres plàstiques. Això no obstant, les aportacions cubistes foren celebrades per un conjunt d'escriptors francesos, com Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Pierre Reverdy, Pierre Albert-Birot o Dermée, que compartiren lligams força estrets amb aquests pintors i que crearen un nou tipus de literatura que s'acabà denominant, també, "cubista". Aquests autors no se sentiren gaire còmodes amb la utilització d'aquest adjectiu per designar la seva producció, ¹⁵¹ però el terme féu fortuna, i,

¹⁵⁰ VALLCORBA PLANA, Jaume. "Pintors i poetes cubistes i futuristes. Una teoria de la primera avantguarda". *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, núm. 49 (1985-1886), p. 65 (*separata*).

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 65-67 (*separata*).

conscients de l'originalitat de la seva aportació, desenvoluparen també una consciència de grup prou forta, articulada especialment al voltant dels articles, manifestos i conferències d'Apollinaire, el cap de la nova escola, i, més tard, iniciada ja l'aventura del Cubofuturisme, en les revistes *SIC*, d'Albert-Birot, i *Nord-Sud*, de Reverdy.

La poesia d'aquests autors tenia molts trets en comú amb la pintura cubista: l'aparença anticonvencional (per exemple, els signes de puntuació eren eliminats sovint); el rebuig de la imitació i, en conseqüència, de l'anècdota i la ficció mimètica (els autors arriben a atemptar contra la sintaxi, pel fet que imposa un mínim d'imitació de la naturalesa); l'exigència de passar tota emoció pel sedàs de la intel·ligència; el gust per l'obra senzilla, sintètica i arquitecturitzada (una de les manifestacions més característiques del Cubisme literari foren els cal·ligrames, en els quals el text s'organitza seguint un esquema plàstic), etc.¹⁵² L'existència d'aquesta literatura, escrita a més per un conjunt d'autors que compartien amb Junoy l'entusiasme per l'obra dels pintors cubistes, féu possible que ampliés la seva activitat com a crític d'art cap al terreny de la literatura, i que iniciés, ell mateix, una carrera com a poeta.

Hem comentat que l'estil de Junoy com a crític era força peculiar, per la tendència als comentaris sintètics i per la barreja d'objectivitat i subjectivitat, que creaven una atmosfera altament poetitzada. Eren crítiques no gaire allunyades de la creació literària: de vegades, l'obra o l'autor comentat es convertia en un punt de partida per a un text que era, ell mateix, un motiu de gaudi estètic.¹⁵³ La

¹⁵² Jaume VALLCORBA ha descrit de manera excel·lent el Cubisme literari a la segona part de "Pintors i poetes cubistes i futuristes. Una teoria de la primera avantguarda". *Op. cit.*, p. 67-82.

¹⁵³ Jaume Vallcoba ha inclòs alguns d'aquests textos en la secció "Del crític al poeta (1911-1916)" a l'*Obra poètica* (p. 5-13).

trajectòria poètica de Junoy s'iniciaria per aquesta via, quan en textos com “El Jean Cocteau d’Albert Gleizes” o “Jongleurs d’Hélène Grunhoff”,¹⁵⁴ la crítica donaria lloc a un text que es podia descriure ja inequívocament com a poètic i que tenia un caràcter plenament autònom respecte de l’autor o l’obra tractada.



Il·lustració 5. “JONGLEURS d’Hélène Grunhoff”, en la versió del volum *Troços*.

¹⁵⁴ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 24-25.

Tanmateix, Vallcorba recull dos textos de naturalesa diferent, “Envío” i un fragment “interpretat” (és a dir, traduït a través d’una llengua pont, el francès) de William James, com a primers poemes de Josep Maria Junoy.¹⁵⁵ Ambdós són escrits en castellà, es publicaren a la revista *Iberia* l’any 1916 i expressen l’obligació moral de recolzar el poble francès en la seva lluita contra l’estat alemany. Junoy no podia deixar de sentir-se solidari amb França, que considerava el principal bastió de l’art i el pensament mediterrani. En el fragment de William James apareix la frase següent, molt reveladora del pensament de Junoy:

Pero en cambio la suprema determinación de un hombre dispuesto a dar su vida por una idea es admirable.¹⁵⁶

El traductor, en interpretar William James, afirma que les idees es troben per sobre de l’home, i expressa l’admiració per aquells que gosen morir per defensar una convicció en què creuen. “Envío” expressa, de manera més lírica, el mateix convenciment. I quines són aquestes idees? En el cas de Junoy, sembla ben clar: la tradició mediterrània, atacada en aquell moment pels bàrbars del nord. En aquest moment, el crític i poeta primerenc considera l’ideal mediterrani una “veritat absoluta” pel qual val la pena morir. I Junoy no era l’únic a plantejar el conflicte de la Primera Guerra Mundial en termes estètics:

Per a bona part dels mediterranistes amics de Junoy —i, en bona part, pel propi Eugeni d’Ors— aquesta guerra fou considerada com la lluita entre la barbàrie teutona i la civilització mediterrània (...).¹⁵⁷

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 17-18.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 18.

Una conseqüència d'importància decisiva d'aquesta actitud d'un bon nombre de teoritzadors i creadors fou l'acostament entre el Cubisme, d'origen francès, i el Futurisme, d'origen italià. Tots dos moviments havien nascut en terres llatines, i això semblà raó suficient per intentar de fer-ne una síntesi, per bé que tenien pocs punts en comú:

Si el cubisme es manifestava amic de l'essència en contra de l'anècdota, el futurisme reivindicava l'anècdota; si el cubisme pretenia la no imitació de la naturalesa, el futurisme la volia imitar tant que fins i tot en pretenia copsar el moviment; si el cubisme reivindicava una tradició concreta, el futurisme volia fer ras i net de qualsevol herència del passat. És a dir, el que uns afirmaven ho negaven els altres. L'únic punt de contacte fou l'aspecte que, per al no previngut, podien acabar prenent les obres, així com una coincidència en la valoració del present, que els futuristes fins i tot sacralitzaren.¹⁵⁸

Va ser Pierre Albert-Birot, en les pàgines de *SIC*, qui amb més entusiasme va llançar-se a l'aventura cubofuturista, i aquesta revista fou el principal referent de Junoy per a la realització de la pròpia, *Troços*, l'any 1917.

Cal, però, no avançar esdeveniments. Amb els poemes-crítica que hem esmentat, Junoy acomplia dos fets importants: començava a escriure en català —fins aleshores només ho havia fet en castellà— i emprava, per primera vegada, els cal·ligrames popularitzats per Apollinaire per la crítica literària —concretament amb el “Jongleurs d'Hélène Grunhoff”—. Alguns d'aquests poemes-crítica foren recollits en el volum *Troços*, publicat “no abans del mes de

¹⁵⁷ VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. lxi.

¹⁵⁸ VALLCORBA PLANA, Jaume. “Pintors i poetes cubistes i futuristes. Una teoria de la primera avantguarda”. *Op. cit.*, p. 85 (*separata*).

març del 1917”,¹⁵⁹ tot i que la data que s’hi indicava era de 1916. Jaume Vallcorba comenta el perquè d’aquesta datació:

Guillaume Apollinaire, que estava situat al centre de les expectatives i els interessos de Junoy, si bé havia publicat alguns poemes encapçalant el catàleg d’exposicions dels seus amics, no es decidí fins el 21 de gener del 1917 a lliurar aquests poemes en forma cal·ligramàtica —o ideogramàtica— per a l’exposició de Léopold Survage i Irène Lagut. (...) No és estrany que Junoy, deixeble d’Apollinaire i interessat en les troballes i manifestacions del nou art, volgués deixar clar que el primer en fer ideogrames per a un artista en tant que textos crítics havia estat ell, i si el llibre apareixia datat el 1917, això no se sabia.¹⁶⁰

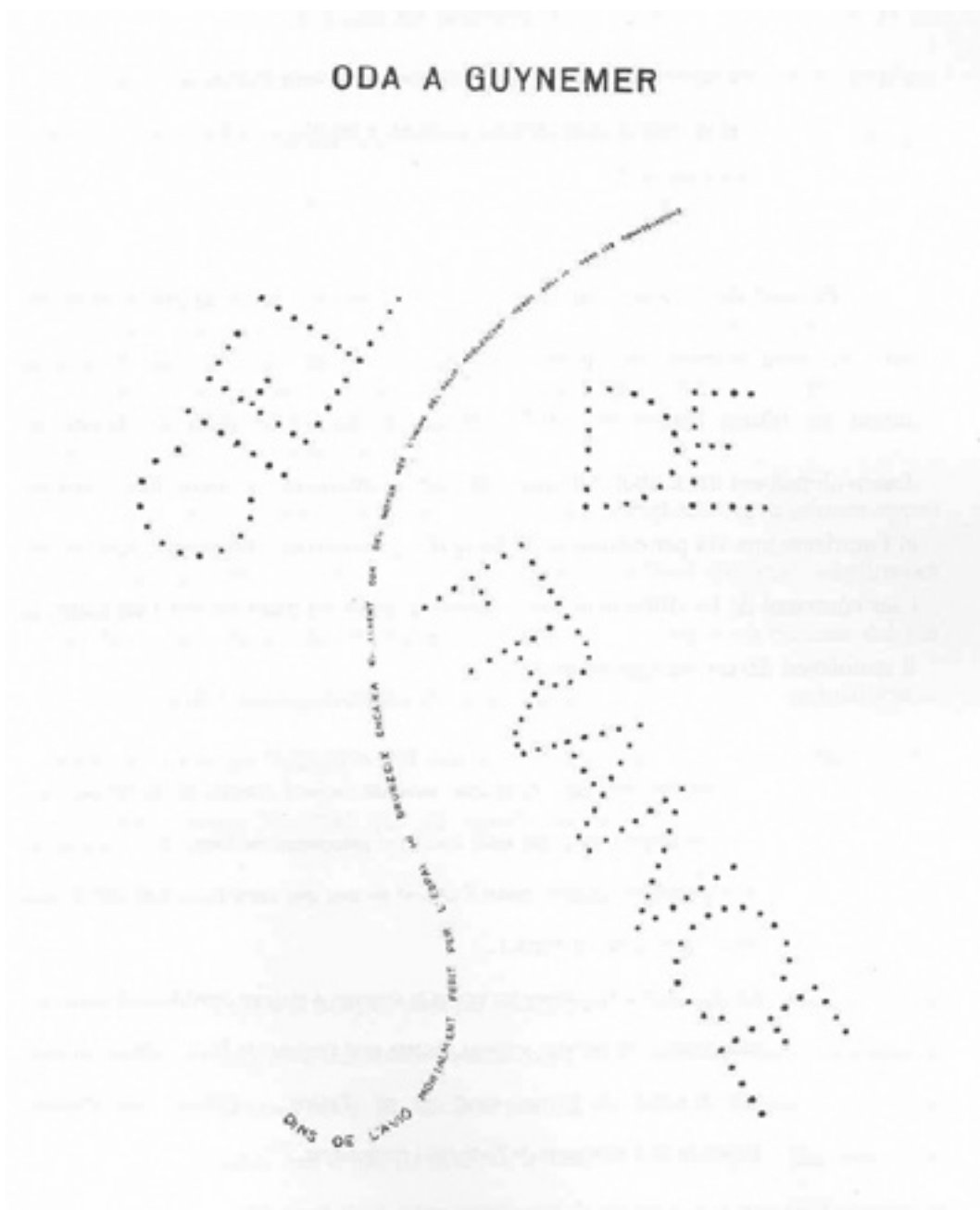
Per tant, el Junoy que comença a publicar els primers poemes i cal·ligrames cap a final de 1916 i començament de 1917 es troba completament identificat amb l’escola cubista, té clars els seus referents —Apollinaire, el cap d’aquesta escola— i també se sent prou segur de si mateix per reivindicar-hi una veu pròpia i per defensar l’originalitat de les seves aportacions. Tanmateix, ja a *Troços* trobem poemes que es poden considerar cubofuturistes: “Films de Sergi Charchounne”, amb música intercalada del músic futurista Balilla Pratella, i “Estela angular”, una necrològica de Boccioni, pintor i escultor futurista que morí lluitant a la Gran Guerra.

Durant el 1917, Junoy continuà publicant cal·ligrames, alguns dels quals serien inclosos posteriorment a *Poemes i Cal·ligrames*, i en molts s’hi observa aquesta fusió d’elements cubistes i futuristes. El seu èxit més rotund com a

¹⁵⁹ JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. lxxviii.

¹⁶⁰ VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. xviii-lxix.

cal·ligramista fou l'“Oda a Guynemer”, apareguda a la revista *Iberia*¹⁶¹ l'octubre de 1917 i publicada l'any següent en versió francesa.



Il·lustració 6. “Oda a Guynemer”, en la versió de *Poemes i Cal·ligrames*.

¹⁶¹ JUNOY, Josep Maria. “Guynemer”. *Iberia*, núm. 130 (6 octubre 1917), p. 9.

Apollinaire lloà aquest cal·ligràma en una postal que Junoy convertí en el pròleg de *Poemes i Cal·ligrames*:

J'ai été fort heureux de voir et de lire votre beau poème. Je me suis félicité d'avoir imaginé cette plastique poétique, à laquelle vous fournissez son premier chef d'œuvre.¹⁶²

El ressò de l'“Oda a Guynemer” donà a conèixer Junoy al públic francès, però, en certa manera, en aquest cal·ligràma el poeta tocava sostre, perquè ja durant els últims mesos de 1917 començà a manifestar reserves davant el desenvolupament del Cubofuturisme i de l'art avantguardista. Junoy havia vist en el Futurisme una via per estimular el desig d'exploració del moviment cubista, tot i ser conscient de les diferències entre ambdós, però les maneres del Dadaisme ja li semblaven del tot inacceptables:

El dadaisme, nihilista i destructor, amic de l'atzar i corrosiu de les formes i les idees artístiques, no podia tenir lloc en el pensament de Junoy, tot i que en un principi pogués haver-li cridat l'atenció en tant que dut a Barcelona per artistes amics i provinents de París. (...)

I és que, ja el 1917, Junoy no estava ja disposat a tenir en consideració qualsevol manifestació de novetat artística, encara que vingués de París. Alguns artistes, com Cocteau, ja havien donat un toc d'alerta, i d'altres, com Picasso, començaven a adonar-se de l'atzucac i retrocediren.¹⁶³

¹⁶² APOLLINAIRE, Guillaume, “Carta-prefaci”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. 47.

¹⁶³ VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. lxxv.

Junoy contemplava com l'Avantguardisme, al qual s'havia apuntat perquè hi havia vist una manifestació del classicisme de l'Escola Mediterrània, avançava per camins diferents dels que ell desitjava. El Futurisme i el Dadaisme ja no respectaven aquells valors clàssics que havia volgut que fossin plasmats en obres modernes, i per això se sumà a la reacció classicitzant que molts dels seus amics i col·legues francesos, com Frank Burty, Picasso, Cocteau, Reverdy o Max Jacob, experimentaven. La figura que en aquests moments de desconcert serví de referència, tant en el terreny polític com en l'estètic, fou la de Charles Maurras, integrant en la seva joventut de l'*École Romane* i cap, aleshores, del partit *Action Française*, de signe conservador.

La revista d'avantguarda *Troços*, que Junoy dirigí en la seva primera època (tres números, de setembre a novembre de 1917), reflectí l'actitud conciliadora que havia pres davant del moviment futurista, però també donà mostres del seu desencant amb l'avantguarda. En el número de novembre de 1917, en justificar el retorn a la pintura figurativa del seu amic Frank Burty, el poeta i crític sembla reflexionar sobre l'actitud que ell mateix ha de prendre davant la crisi del Cubisme:

(...) 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 al llum servant un sàpid regust i un aroma bru de terra...¹⁶⁴

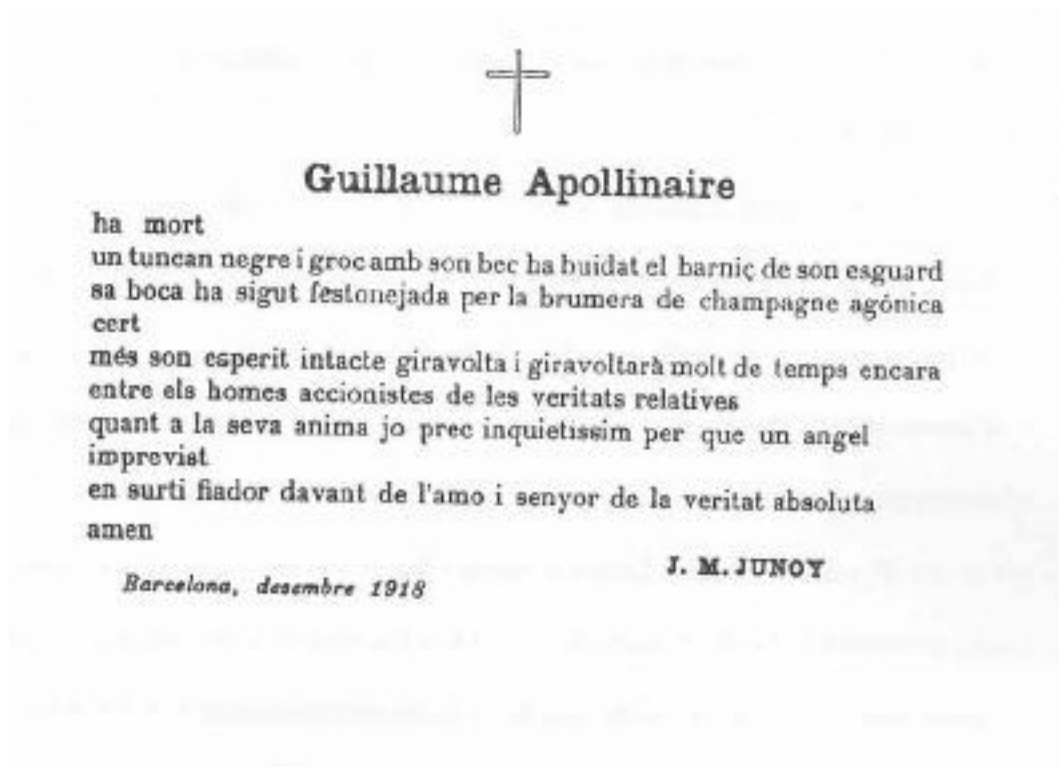
Com fa notar, molt oportunament, Jaume Vallcorba,¹⁶⁵ es fa difícil llegir aquest comentari sense pensar que Junoy ja s'estava plantejant trencar amb l'avantguarda, per tal com justifica que Frank Burty hagués fet això mateix. Les referències a “la deessa del moment” i a “una termometria de grafismes fora ja de radis”, ho són, críticament, al Futurisme, i el retorn de Burty a la figuració és considerat un retorn als valors clàssics mediterranis, els valors lligats a la terra. Burty ha fet balanç i ha sabut reconèixer que la seva aventura avantguardista ha donat uns resultats que no eren els que esperava, per la qual cosa el retorn a la figuració no es pot interpretar com un senyal de traïdoria, sinó com una mostra de “suma delicadesa”, per tal com implica reconèixer l'error propi. Cal dir, també, que el text comença i acaba amb al·lusions a la lectura de Ronsard, de manera que la trajectòria de Burty, com també passarà en el cas de Junoy, és vista com un retorn al punt de partida.

Poc més d'un any després de l'aparició d'aquest article morí, a causa de la grip, Guillaume Apollinaire, punt de referència del moviment cubista. Pierre Albert-Birot dedicà un número monogràfic de la revista *SIC* a la figura del mestre

¹⁶⁴ JUNOY, Josep Maria, “La suma delicadesa d'un esperit”. *Troços*, segona sèrie, núm. 3 (1 novembre 1918), p. 2.

¹⁶⁵ VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. lxxxii.

desaparegut, i Junoy hi contribuí amb un text¹⁶⁶ en què la pèrdua de fe en el Cubisme és expressada d'una manera abrandada:



Il·lustració 7. Homenatge de Junoy a Guillaume Apollinaire publicat a SIC.

Les idees estètiques d'Apollinaire són descrites com a “veritats relatives”, i situades per sota de la “veritat absoluta” divina, que es troba fora de l'abast de l'home. Aquesta contraposició sobta en un text que és d'homenatge a l'autor difunt, i s'explica pel fet que, al poeta català, li cal afermar-se en les seves conviccions, vivint, com està, immers en un moment de crisi.

¹⁶⁶ JUNOY, Josep Maria, “Guillaume Apollinaire”. SIC, núm. 37-38-39 (1 gener - 15 febrer 1919), p. 296.

Efectivament, quan citàvem la traducció del fragment de William James, comentàvem que Junoy veia en l'ideal estètic mediterrani una veritat superior a la individual, per la qual pagava la pena morir. Aquesta fe en els ideals estètics ara ha desaparegut, i els substitueix per uns altres potser més segurs, pel fet que es troben fora de l'abast dels homes, que són mers "accionistes de les veritats relatives".

Junoy arribà a aquesta posició a causa de la crisi de confiança que, com hem vist, havia experimentat envers els resultats del projecte cubista. Tanmateix, el to comprensiu de l'article sobre Burty és força diferent del més punyent de l'homenatge a Apollinaire. Aquesta evolució es pot explicar per alguns fets ocorreguts durant l'any 1918.

El primer és que Charles Maurras s'havia referit, en un article publicat el 15 de març a *L'Action Française*, a l'"Oda a Guynemer" com "un truc", cosa que devia saber molt greu a Junoy, que tenia en aquests moments el pensador francès com a principal punt de referència. Maurras, després de descriure el cal·ligrama, comentava:

No debe sorprender a nadie la rara disposición tipográfica de esta obra. Nuestro príncipe de los poetas, M. Paul Fort, se ha complacido en escribir sus pintorescos y cantantes versos en líneas de prosa vil. Sus súbditos indignados han tomado la revancha del derecho y de la razón trazando líneas de simple prosa en forma de parábolas y espirales que resaltan en el blanco papel. Ojo por ojo, truco por truco.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Citem la versió castellana publicada a *La Publicidad*: MAURRAS, Charles. "Guynemer y la amistad latina". *La Publicidad*, núm. 13.998 (24 març 1918), p. 3.

Junoy ja s'havia anat distanciat de l'escriptura cubista quan va aparèixer aquest article, però el fet que Maurras denominés “truc” el cal·ligrama que Apollinaire havia reconegut com una obra mestra, i el menyspreu implícit que l'article traspua envers l'art d'avantguarda, devien acabar de fer decidir Junoy a avançar cap a aigües més tradicionals.

L'altre fet decisiu d'aquest any fou la mort de la primera esposa de Junoy, Amàlia Cánovas Quero, a causa, com Apollinaire, de la grip. Junoy s'hi havia casat el 1911, i havia aprofitat el viatge de noces per anar a visitar diverses exposicions europees en què s'exhibien obres cubistes; per tant, a grans trets, l'aventura cubista de Junoy coincidí, temporalment, amb el seu primer casament, i la crisi de les seves conviccions estètiques es produí en un moment de profunda crisi personal. Hem vist que en el terreny artístic buscà seguretat apartant-se de l'Avantguardisme i apropant-se a l'art de formes més convencionals; en el vital, aquesta crisi el dugué a defensar posicions cristianes, ja plenament manifestes en el text dedicat a Apollinaire, encapçalat amb una creu llatina i acabat amb un “amén”. Cal dir que en aquest punt seguia una tendència observable entre molts intel·lectuals francesos, i que la seva nova religiositat contribuiria a convertir-lo en objecte de crítiques entre tots aquells que, els anys següents, el veieren com un seguidor voluble de qualsevol innovació procedent de París:

(...) es pot deduir el procés de la seva evolució espiritual experimentat a la capital francesa, quan després de Paul Claudel, de Charles Peguy, de Max Jacob i de Jean Cocteau, molts escriptors i artistes es convertiren al catolicisme o tornaren a la fe de llurs pares, actitud per part de Josep M. Junoy que provocà a Barcelona el maliciós comentari d'algun dels seus coneguts caracteritzat pel seu esperit

càustic, que sentencià que el germà petit del polític republicà, antic col·laborador de «Papitu», s'havia fet «Catòlic, apostòlic i parisenc» substituint, per aquest darrer qualificatiu el de «romà» de la denominació tradicional, o sigui insinuant un factor d'«esnobisme» en la motivació religiosa del seu gest.¹⁶⁸

A banda de fins a quin punt la mort de la primera esposa pot explicar la conversió de l'autor, hem de destacar la importància que tingué el fet en la seva crisi personal, com veurem en comentar les diverses lectures possibles d'*Amour et Paysage*.

L'activitat de Junoy com a crític s'havia reduït molt durant l'any 1918, a causa dels dubtes que experimentava, i durant els darrers mesos de 1918 i els primers de 1919 va establir-se a París, més atent al que passava a la capital francesa que no pas a Barcelona. Pels textos que hem citat sabem que el distanciament de la literatura i l'art d'avantguarda s'havia començat a produir cap a final de 1917, i s'havia anat refermant durant el 1918. Tanmateix, l'anunci públic de la seva ruptura amb l'art d'avantguarda no es produí fins al 12 de juny de 1919, quan, ja de nou a Catalunya, llegí la conferència “Del present i l'esdevenidor de l'esperit català, especialment aplicat a les lletres i les arts”.¹⁶⁹

Per a les persones que acudiren a l'Ateneu aquest 12 de juny, afirmacions com la següent, en boca de Josep Maria Junoy, devien semblar purs estirabots:

Quant a la reacció clàssica, tàctica i estratègica, que lloem i volem fomentar entre els nostres contemporanis, especialment entre els nostres compatriotes, té de

¹⁶⁸ JARDÍ, Enric. *Quim Borralleras i els seus amics*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1979, p. 45.

¹⁶⁹ JUNOY, Josep Maria. “Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català”. *Op. cit.*

manifestar-se començant per a posar de cantó tot o bona part *de ço actual* i abocar-se a les *fonts directes* judaiques, gregues i llatines i als ulteriors Renaixements europeus, apropiant-se i seguint el didactisme plàstic, els mètodes d'acció tècnica propis de cada art, a l'ensem que les disciplines de treball, emprades pels mestres de la dita clàssica tradició. El didactisme, els mètodes, tècniques i disciplines de l'esperit, hem dit, *no l'apropiació de la resultant* de les seves obres realitzades, al peu de la lletra. Encara que la *còpia* de les obres clàssiques més perfectes, pressento que no és cosa tan perillosa com sembla.

Una decisió intel·ligent de *no-originalitat* esdevé, —si el que el que l'adopta és artista íntegre i dotat—, un *valor originalíssim*.¹⁷⁰

Junoy, el defensor de l'art d'avantguarda, el brillant cal·ligramista, defensant la còpia —la mera còpia— de l'art clàssic! Joan Sacs no trigà a manifestar, des de les pàgines d'*El Dia*, allò que molts devien pensar: que, al crític i poeta, el perdia la volubilitat i que el seu distanciament de l'avantguarda equivalia a una deserció:

En Josep M.^a Junoy, l'inconstant, acaba de conferenciar a la tribuna de l'Ateneu Barceloní sobre la necessitat de retornar al classicisme, a les còpies dels Museus, a les preceptives.

És clar que tots els esteticistes que de tant en tant ixen amb aquesta cançó tenen els seus motius per a demanar la reculada vers la Acadèmia. Però aquests motius són ben seus. Nosaltres ne tenim d'altres per a oposar-nos hi: la insuficiència de l'art antic respecte de l'art modern.¹⁷¹

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 25.

¹⁷¹ SACS, Joan. *Op. cit.*, p. 4.

Nosaltres hem vist que Junoy havia arribat a defensar una posició com aquesta de manera gradual, puix que ja des del 1917 havia anat perdent confiança en l'art d'avantguarda, i que per a les seves idees tenia com a referents el mateix grup d'autors francesos l'exemple dels quals l'havia impulsat a fer literatura cubista. Al capdavant, el poeta, després d'haver passat uns quants mesos a França, no feia res més que importar-ne allò que més li havia interessat. A més, la conferència que pronuncià és molt densa (la versió publicada en volum va precedida d'una nota en què es diu que “havem clarejat un bon xic la primera [la que ara ens ocupa] de les esmentades conferències”),¹⁷² i és comprensible que la majoria dels oients només en retinguessin els punts que més els cridaren l'atenció, aquells que apuntaven cap a una ruptura amb el passat avantguardista de l'autor. Llegida amb atenció, i complementada amb els articles i els poemes que Junoy va publicar abans i després, es fa evident que marca més un punt d'inflexió que no pas una ruptura amb l'etapa precedent.

La reacció classicitzant de l'autor és motivada per la valoració negativa que fa del Cubisme, que ara veu com una manifestació de l'art romàntic:

Cal advertir que a l'oposar-nos, en la forma que a continuació es veurà, a l'Impressionisme, al *Fauvisme* i al *Cubisme* contemporanis, derivats respectivament de les branques realista, lírica i intel·lectualista de la soca Romàntica, — condemnem la tendència, la tara consubstancial d'origen, però no despreciam els resultats parcials.¹⁷³

¹⁷² JUNOY, Josep Maria. *Conferències de combat*. Barcelona: Editorial Catalana, 1923, p. 7.

¹⁷³ JUNOY, Josep Maria. “Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català”. *Op. cit.*, p. 19.

Quina és la tara consubstancial d'aquest art d'arrel romàntica? És, com Junoy afirmava ja a *Arte & Artistas* l'any 1912, la manca d'equilibri entre la intel·ligència i els sentiments:

Naturalismes i idealismes en successió basats sempre sobre una idèntica base desviada. La provocada pel malentès de la Intel·ligència i del sentiment.¹⁷⁴

Ara bé, a *Arte & Artistas*, Junoy només contemplava la possibilitat que aquest desequilibri anticlàssic es produís a causa del pes excessiu de les imatges (de la imitació de la realitat) o dels sentiments expressats, en detriment de la idealitat i la coherència interna de l'obra d'art. En el Cubisme, el desequilibri que denuncia és produït per la importància excessiva que es dona a la intel·ligència: “A les imatges revoltades un jorn contra es idees, els arriba el seu torn. Les idees maten les imatges.”¹⁷⁵

El creador cubista ha caigut en l'error de creure's per sobre de la realitat en què viu i que plasma en les obres: la seva producció, per tant, es converteix en un exercici de la intel·ligència que no toca de peus a terra. Els cubistes han cregut que el seu art és una “veritat absoluta”. Si ens remetem al poema d'homenatge de Junoy a Apollinaire,¹⁷⁶ no ens és difícil de veure en aquesta valoració del Cubisme un *mea culpa* del poeta català.

Sorprèn, en comparar els articles dedicats als cubistes a *Arte & Artistas* amb les afirmacions que se'n fa en aquesta conferència, la diferència radical de valoració: el 1912, Junoy veia en el Cubisme un art afí als ideals de l'Escola

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 17.

¹⁷⁵ Vegeu la nota 125 d'aquest capítol.

¹⁷⁶ Vegeu la il·lustració 7 d'aquest treball.

Mediterrània; el 1919, hi troba una manifestació de l'art germànic d'arrel romàntica. Creiem que el punt de vista de Vallcorba sobre aquesta qüestió és encertat:

Jo més aviat crec que, la crítica al cubisme [en aquesta conferència], es fa des del lloc final en què aquest havia anat a parar, i la seva renúncia una altra de les medecines necessàries a la curació.¹⁷⁷

És a dir, allò que Junoy critica a la conferència és essencialment el Cubofuturisme, que no s'ajusta als valors pels quals s'havia entusiasmat pel Cubisme naixent. No és pas que el crític català hagi modificat les seves concepcions estètiques, sinó que ha vist que el Cubisme avançava per camins que se'n desviaven. Quan, en aquesta mateixa conferència, Junoy afirma que “el cataclisme d'agost de 1914 ho rebentà tot, el bo i el dolent”, es refereix, molt possiblement, i entre d'altres coses, a la fusió entre Cubisme i Futurisme que propicià la Primera Guerra Mundial.

Una altra novetat en el pensament de Junoy que es fa pública en aquesta conferència és el seu catalanisme abrandat. Aquesta posició és motivada per la pèrdua de confiança en França com a guia espiritual. França havia liderat una reacció llatina a la qual Junoy s'havia apuntat de manera entusiasta, però la Primera Guerra Mundial interrompé aquesta reacció:

Durant aqueixos últims anys, sobretot en el terreny filosòfic i literari, algunes personalitats organitzen una seriosa resistència clàssica. Algunes d'aqueixes

¹⁷⁷ VALLCORBA PLANA, Jaume. “Introducció”. A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica. Op. cit.*, p. xxxviii.

personalitats han inspirat, —o han influït indirectament,— la nostra modesta reacció clàssica personal. Són en ínfima minoria, no obstant, i llurs veus, en general, les menys escoltades.

Fins que el cataclisme d'agost de 1914 ho rebentà tot, el bo i el dolent.¹⁷⁸

Junoy sempre havia considerat França la reserva espiritual del món llatí, però la Gran Guerra va donar lloc a l'aparició del Cubofuturisme i del Dadaisme, que van acabar desplaçant el Cubisme i perdent França per a la causa mediterrània. Davant aquest fet, el crític català dictamina una quarentena per aïllar Catalunya de la influència perniciosa de la França del moment:

¿És que els valors estètics francesos, persistiran semblants a ço que eren durant la lamentable vetlla o bé es transformaran miraculosament, esdevenint lliures i fecunds dintre de les disciplines del seu geni clàssic propi, com abans de la desviació inicial de la segona part del segle XVIII?

Les relacions intel·lectuals de Catalunya amb França dependran, o tindrien de dependre, d'aquesta solució.¹⁷⁹

Durant un temps, doncs, Catalunya ha d'allunyar-se de l'exemple francès (i europeu, en general) i recórrer a la pròpia reserva espiritual per poder dur a terme una veritable reacció clàssica:

Per molt abans de mitjans del segle XX que corre, després de la prèvia aspiració, coneixença i contacte europeus assenyalats, agegantant-se de sobte l'esperit de Catalunya, pressentim recobrarà sa llibertat i imposarà el seu esperit en *oposició*

¹⁷⁸ JUNOY, Josep Maria. “Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català”. *Op. cit.*, p. 17-18.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 18.

amb Europa. Com podeu suposar es tracta d'una *oposició* estratègica i d'ordre provisional, d'una *oposició* provisional, però *capitalíssima*.¹⁸⁰

Podem establir un paral·lelisme entre aquest catalanisme de Junoy i el retorn que ell mateix comentava el novembre de 1917 de Frank Burty als “objectes naturals animats pels jocs de l'ombra i de la llum servant un sàpid regust i un aroma bru de terra”.¹⁸¹ Quan Burty abandona l'Avantguardisme, retorna a la figuració, al paisatge llatí, per recuperar l'equilibri entre les “idees” i les “imatges”; Junoy, semblantment, abandona un Cubisme que ha perdut el nord i veu la possibilitat de recuperar l'equilibri dels clàssics recorrent a l'heretatge de Catalunya, que, considera, ha romàs impol·lut de les influències germàniques durant els cinc segles anteriors:

Dintre d'aquestes nacions germanes [les llatines] que han fet llur paper en diferents ocasions de la seva història i que han assolit, en diversos rams, graus de perfecció extraordinària, la Nació Catalana, devançada avui pel seu esperit, pot aportar-hi, després de cinc segles de foscuria, un estol de valors filosòfics, plàstics i poètics de ple o *en plena tendència* vers la tradició comú judaico-greco-llatina al·ludida.¹⁸²

En acostar-se a les posicions catalanistes, Junoy busca tocar de peus a terra, tenir un referent segur i inequívoc després de l'encimbellament dels cubistes en el seu art intel·lectualista, excessivament allunyat de la realitat perquè es pugui considerar clàssic. Ara bé, la seva valoració de l'heretatge català no respon a

¹⁸⁰ Ibidem, p. 15.

¹⁸¹ Vegeu la nota 164 d'aquest capítol.

¹⁸² JUNOY, Josep Maria. “Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català”. *Op. cit.*, p. 22.

critèris localistes. De la mateixa manera que a l'inici de la seva trajectòria valorava creadors com Joaquim Sunyer, Josep Clarà o Joaquim Torres-Garcia perquè plasmaven uns valors que creia universals, reivindica ara la tradició catalana per tal com hi veu una reserva d'aquests mateixos valors. Aquesta actitud universalista queda perfectament reflectida en el darrer paràgraf de la conferència:

Les dues frases, Catalunya per als catalans i els catalans per a Catalunya, es completen i prenen plena significació i potència amb al frase final, que ho resumeix tot: Els catalans per a la Humanitat. Això és: Al servei de la Humanitat.¹⁸³

Per tant, en conjunt, la conferència torna a situar Junoy en el punt de què havia partit l'any 1911, en iniciar la seva carrera com a crític d'art: la defensa de l'Escola Mediterrània i dels valors del classicisme llatí. La renúncia al Cubisme és deguda al balanç negatiu que Junoy fa del moviment, i la substitució com a referent de la França contemporània per la tradició catalana és motivada per qüestions conjunturals, no de fons. Per dir-ho d'una ben gràfica: Junoy continua lluitant en la mateixa guerra i en el mateix bàndol, però, perdut el front francès, decideix d'atacar en un altre front, el català.

Tot i que aquesta conferència fou l'esdeveniment que començà a crear el personatge, mític, de "Junoy l'inconstant", en el fons és una mostra de la coherència de la seva evolució. No era ell qui havia canviat, sinó l'art i la literatura europeus. Junoy defensa els mateixos valors fonamentals que a l'inici de la seva carrera, però, mentre el seu discurs resultava innovador, avantguardista, en

¹⁸³ *Ibidem*, p. 27.

el moment d'iniciar-lo, l'any 1919 l'empenyia a buscar sensibilitats afins en terrenys més propers al classicisme.

La conferència és també una mostra d'honestedat, per tal com el conferenciant hi reconeixia, implícitament, el fracàs de la seva trajectòria com a poeta cubista, i devia ser conscient que el seu gest no agradaria als escriptors i crítics avantguardistes i que seria rebut amb reticències pels autors que sempre havien defensat el classicisme. A més, la seva posició, a cavall tant de l'art modern i la tradició clàssica com del catalanisme encès i la vocació universalista, el situava en una terra de ningú, exposat a totes les crítiques, que, pel que sembla, es manifestaren més en forma de comentaris jocosos en tertúlies que en articles a la premsa.¹⁸⁴

Tanmateix, és cert que en el Junoy d'aquest moment percebem algunes incoherències, com a mínim aparents, que degueren desconcertar els seus contemporanis i donar ales a les veus crítiques: si Junoy predicava una ruptura amb França, per què citava amb tanta freqüència Maurras? Per què escrivia un llibre d'haikús, *Amour et Paysage*, majoritàriament en francès? Per què conreava una forma d'origen oriental si reivindicava la tradició catalana? En la secció que segueix examinarem aquestes qüestions, especialment en relació amb el conreu de l'haikú, i mirarem de donar-hi resposta.

¹⁸⁴ Vegeu VALLCORBA PLANA, Jaume. "Introducció". A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica*. *Op. cit.*, p. xcix-c.