GUILLEM DÍAZ PLAJA

L'AVANTGUARDISME A CATALUNYA

I

ALTRES NOTES DE CRÍTICA

PUBLICACIONS DE «LA REVISTA»

BARCELONA

MCMXXXII

GUILLEM DÍAZ PLAJA

L'AVANTGUARDISME A CATALUNYA

I

ALTRES NOTES DE CRÍTICA

LA REVISTA
BARCELONA
MCMXXXII

Recullo en un volum aquestes notes crítiques, per una voluntat d'ordenació que és pròpia a tota tasca unificada per un pensament. Les recullo per redimir-les del pecat d'anarquia, sovint d'imprecisió, amb què neixen a la fulla periòdica, i per salvar-les de l'oblit.

Més que una resultant, aquests assaigs són un punt de mira, *que em sembla hàbil per a situar una promoció que, com la meva, ha estat acusada d'estèril o, simplement, de silenciosa.*

Hi ha, en aquestes pàgines, una voluntat d'imperi i també una afecció de totalitat. Per la primera, totes les perspectives són possibles. Si la crítica és, en principi, una capacitat de percepció, cal que res no ens sigui aliè o destorbador. Interessa no pas el poema, o l'estàtua, o el film, sinó el superior fenomen conjunt—la tendència—que informa, precisament, el film, i l'estàtua, i el poema.

I la vida nostra de cada dia. I si no em retallava les ales una obsessió classificatòria, menys voldria que una actitud política o circumstancial em privés d'aquesta afecció de totalisme. Ací rau la deu del meu universitarisme, cosa viva i universal.

* * *

Les notes sobre l'avantguardisme català són un recull de materials per al seu estudi; dintre deu, quinze anys, aquests materials seran introbables; si més no, difícils. Calia fer un primer assaig d'estructuració, per a la tasca de demà. Aquestes notes són inèdites. Les altres que constitueixen el llibre han estat publicades ací i fora d'ací.

Els moviments dits d'avantguarda a Catalunya

(Notes per a un estudi)

Dificultats d'una ordenació

Els manuals de literatura catalana que gosen arribar a l'etapa contemporània de les nostres lletres s'aturen en arribar al període de la Guerra. Hi ha hagut sempre—i aquest és un fenomen constatable en altres literatures una certa prevenció contra els períodes massa pròxims a nosaltres. Els historiadors parlen sempre de manca de perspectiva. En realitat, però, més que la por a una falla de l'equanimitat crítica, es tracta d'un fenomen d'inhibició col·lectiva davant d'una feina d'organització i jerarquia que ha de començar-se de cap i de nou, i que no té, com altres capítols de la història literària, una tradició historiogràfica i erudita damunt la qual recolzar-se.

En efecte, els nostres assaigs d'ordenació de la història literària no toquen el tema viu, palpitant, interessantíssim de l'activitat estètica més recent.

Manuel de Montoliu[1], Comerma[2], Nicolau d'Olwer[3], García-Silvestre[4], no hi arriben. El llibre de Joaquim Folguera és publicat en 1919[5]. El de Joan Arús en 1922[6]. El crític d'avui que intenti una visió de conjunt damunt el període 1918-1930, haurà de treballar sobre els documents fugissers del periòdic, de la revista i del pamflet. Això atorga, en canvi, la satisfacció de treballar sobre la carn viva del moment i recollir-ne encara la vibració més autèntica.

---

1 *Manual d'història crítica de la literatura catalana moderna* (Barcelona, Ed. Pedagògica, 1922). Solament és publicada la Primera Part (arriba fins a Verdaguer). Per a judicis, *en forma monogràfica,* sobre autors contemporanis, cal consultar, si de cas, el *Breviari crític* (tres vols.)

2 *Història de la literatura catalana,* Barcelona, edició Políglota, 1924. (Arriba fins a la primera promoció post-maragalliana).

3 *Resum de literatura catalana* (Col. Popular Barcino, vol. 33), insinua molt vagament les noves tendències.

4 *Història sumària de la literatura catalana,* Pròleg de M. DE MONTOLIU, Barcelona, Ed. Balmes, 1932; arriba fins a Narcís Oller i Emili Vilanova.

6 *Les noves valors de la poesia catalana* (Eds. LA REVISTA). Conté un capítol: *El post-simbolisme a Catalunya* on s'estudien els inicis de l'obra de J. M. Junoy i Josep V. Foix.

5 *Evolució de la poesia catalana* (Barcelona, Arts Gràfiques); toca molt de passada el tema que ens interessa. El mateix passa amb les antologies. La d'A. SCHNEEBERGER, *Anthologie des poètes catalans contemporains despuis* 1854 (París, Povolozky et Cie., 1922), arriba, just, a citar Salvat-Papasseit. La de J. M. CAPDEVILA (Ed. Barcino) ni tan sols hi arriba.

1918-1930

Per què hem precisat amb números exactes [1918-1930] els límits del nostre camp d'acció? Benjamin Crémieux, en un llibre publicat recentment[1], establia l'existència d'un període—que correspon al que nosaltres hem assenyalat—al curs del qual tota evolució estètica prengué violències subversives i estridents. Es el període en què es desvetllen a Europa els ismes més iconoclastes i destructors. Es el període on es refusa el món real (dadaisme, sobrerealisme) i es recerca el jo més íntim—el somni i el sexe—com a camp d'acció poètica (freudisme). Doncs bé. Aquest període sembla que pot donar-se per acabat. *L'esprit d'inquiétude* dóna pas a un *esprit de reconstruction*. La normalitat, l'equilibri, la intel·ligència i la serenitat informen les noves creacions. Les estridències subversives són refusades. A Catalunya, el començament d'aquest nou període, coincideix amb el retorn a la vida política intensa, coincidència que pren interès a les noves especulacions literàries. Sembla, doncs, que aquest és un moment perfecte per a una recapitulació i una visió conjunta d'aquest interessantíssim període.

Avantguardisme

Una revista de Madrid—*La Gaceta Literaria*—va formular una enquesta recent: «Què és l'avantguarda?». Les respostes palesaven una incertesa extraor-

[1] *Inquiétude et reconstruction* (París, éd. Corréa, 1931).

dinària. Realment, és ben curiós que, després de tant temps de fer jugar la paraula avantguardisme als quatre vents, ens trobem a hores d'ara sense una definició precisa. Però això, potser, no és massa extraordinari. Les denominacions de grup literari han estat fins avui denominacions referides a fets de prelació temporal. S'ha dit modernisme o futurisme, i aquests mots han inclòs un sentit perfectament inservible en passar uns quants anys. Resulta que el modernisme ja fa molt de temps que ha deixat d'ésser modern; i que el futurisme resulta avui dia un moviment perfectament *arriéré*. Mentre es cerquen paraules adequades, però, les denominacions conegudes han de servir per a qualificar coses contradictòries, perden tota vitalitat expressiva i finalment fan crisi.

Ara ha resultat que la paraula avantguardisme no tenia un contingut exacte. O que els tenia excessius. Al meu entendre aquesta denominació: avantguardisme, té una valor relativa i no serveix per a definir res. Juan de Mena, Luis de Góngora, Marino, Lully, Chateaubriand, Mallarmé, Whitman, Poe, han estat, a la seva manera, avantguardistes. Gosaríem dir que tot artista de raça és avantguardista—cercador de camins—per definició. Assimilar el concepte d'avantguardisme a alguna escola més o menys rebel, és un disbarat[1].

«La salvació del mot *avantguarda* depèn del seu retorn al seu sentit estricte. Bèl·lic. Aplicat, per tant, a una manera—transitòria—d'*actuar*. Mai, a un mode d'*ésser*[2].

---

[1] Les paraules que segueixen constituïen la meva resposta a l'enquesta de *La Gaceta Literaria* (15-VII-30). Més tard foren traduïdes per al setmanari *Mirador*.

[2] Acceptant aquesta tesi, no tenen sentit les protestes

Efectivament: la incorporació de nous sentiments literaris i artístics té un moment de violència. De topada amb l'ambient exterior. Cal que l'escola nounada es converteixi en un estel d'agressivitats. Aquest és el moment avantguardista—bèl·lic—de cada escola. Que més tard intervé fatalment la vida normal de l'esperit col·lectiu. Així, jo crec que cal parlar no pas d'escoles avantguardistes, sinó de moments avantguardistes, dintre de cada escola.

del qui reneguen del mot avantguarda, que tant ens ha servit per a entendre'ns i que, en últim terme, ha tingut per a tots nosaltres un sentit heroic i estimadíssim. Assenyalem, però, l'actitud dels redactors de *L'Amic de les Arts* quan escrivien (al núm. 26) que "han dit i repetit infinitat de vegades en rodó, en cursiva i en titulars de tots els cossos, que *no són avantguardistes* (com no són superrealistes, ni cubistes, ni futuristes, ni modernistes, ni ocells de celluloide), que han considerat sempre el mot *avantguarda* com a vague i equívoc i de conseqüències tan funestes per a Catalunya com el modernisme hòrrid". Aquesta declaració palesa el concepte d'avantguardisme aplicat a una manera d'ésser, i els inconvenients que ofereix l'aplicació d'aquest mot a altra cosa que a una manera violenta d'actuar, com nosaltres proposem.

Per la seva banda, J.-V. Foix escrivia (*Rev. de Poesia, 2*), cercant una definició de l'avantguarda: "Pot assenyalar-se potser un denominador comú de tants d'estols bigarrats, una sola bandera unicolor damunt tants de banderins multiculors: la lluita contra allò que hom anomenà, genèricament, passatisme". I més avall: "Encara que és possible que algú ja ho hagi remarcat, cal considerar el mot *avantguarda* i els seus derivats com expressions que no signifiquin res en literatura. Si de cas, cal admetre l'existència de diverses avantguardes literàries: Maragall, per exemple, fou un escriptor avantguardista; no ho ha estat, en canvi, el fals avantguardista Salvat-Papasseit" (III, 1925).

Hi ha, per exemple, el moviment típic de l'avantguardisme a París; el temps en què *L'Esprit Nouveau* plantejava en les seves planes la necessitat d'incendiar el Louvre. Hi ha el moment avantguardista paral·lel a Catalunya—la flamarada de Salvat-Papasseit—, a Madrid—el grup ultraista—, a Itàlia—l'hora de Marinetti.

En general, però, aquests moments no s'allarguen massa. O guanyen absolutament tots els objectius. O són devorats pel conservadorisme ambient. O pacten. En tots tres casos la violència—l'avantguardisme—desapareix».

Concebut així, solament tindrà cabuda en aquestes notes aquell moviment que tingui un sentit revolucionari, subversiu, violent[1]. Estudiem aquest fenomen típic de l'etapa d'inquietud (1918-1930) i ens interessa, naturalment, fins i tot l'anècdota revolucionària que ha informat la naixença de cada escola. Sigui la que es vulgui la valor que la història acordi a l'obra típica del moment, ningú no podrá negar-ne l'existència com a posició estètica i com a símptoma d'enllaç amb les cultures d'Europa.

---

[1] Es evident que l'obra de Josep M.ª López-Picó, de Josep Carner o de Carles Riba, tenen una força renovadora tan forta, que és potser ella mateixa que ha fet possibles les actituds de després. Més encara: que la revolució per elles acomplida té unes garanties de permanència que potser no tenen els moviments que estem estudiant. Però, un cop delimitada la nostra esfera de treball, és evident que aquestes figures en resten desplaçades. De fet, l'obra de renovació ha estat feta per ells d'una manera harmònica i gradual. Es a dir, sense contacte amb el concepte —bèllic— de l'avantguardisme.

PRECEDENTS I EVOLUCIÓ

Com apareixen els primers moviments d'avantguarda —de subversió estètica—a Catalunya? El nostre país ha tingut, fins fa pocs anys, una posició privilegiada dins la vida espiritual de la Península. Ha estat la torre de vigilància d'Europa; el pas obligat de totes les novetats estilístiques del Vell Continent. Per Catalunya—1823: *El Europeo*. Aribau, López Soler, Cook, Monteggia, Gallo—entra a Espanya el Romanticisme. Per Catalunya —Zola: Narcís Oller—és conegut el naturalisme. Tolstoi, Walth Whitman, Ibsen, Maeterlinck[1], són difosos a Castella a través dels volums miraculosos de *L'Avenç*. Les primeres promocions d'avantguarda—grup de la revista *Ultra*—es formen a Castella en 1919[2]. Doncs bé, en 1919, tenim ja traduccions catalanes de Dermée, Apollinaire, Reverdy, Max Jacob, Drieu la Rochelle, Folgore, etc.

---

1 JOAN MARAGALL a Antoni Roura (carta datada en 15 de setembre de 1893): "te l'envio perquè llegeixis "La intrusa", de Maeterlinck, seguint així en lo possible el mohiment literari: no fos cas que al tornar te creguessis que encara Zola és l'amo de tot. No, fill, no: Ibsen, Tolstoi, Maeterlinck, Nietzsche" (*Epistolari*, I, XXIV, pàgina 112-3).

2 Vide Guillermo de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*. Compten ací solament els gestos collectius que tenen una voluntat d'escola o de grup. No compten, naturalment, els exemples personals tan magnífics, per exemple, com el de Ramón Gómez de la Serna, que, des dels primers anys de la guerra, s'havia llançat a la lluita literària amb una empenta formidable d'inconformisme.

I ja abans, en 1918, la revista *Trossos,* polaritza i intenta d'articular els nous moviments.

Per aquest mateix temps la nova inquietud lírica fructifica en els primers llibres de Joaquim Folguera i de Joan Salvat-Papasseit.

De fet, és en la primera postguerra, quan es multipliquen els símptomes d'inconformisme o d'impaciència davant la renovació profunda que acompleix la promoció Carner-López-Picó. D'una banda ajuden a l'efervescència, sojorns d'escriptors estrangers, refugiats a Barcelona durant la guerra [1]; d'altra, la commoció general de les idees que provocà la nova realitat de l'armistici. Es per aquells temps que J. Farran i Mayoral publica, a les edicions de LA REVISTA, el seu llibre sobre *La renovació del teatre,* violent i inconformista, per bé que no personalitzi els seus atacs. Es l'hora dels manifestos i de les revistes incendiàries d'En Salvat; de les noves ordenacions crítiques d'En Folguera; dels estudis sobre poesia catalana de Joan Arús; de les primeres discussions violentes sobre el cinema; de la crítica de l'obra ordenadora i jeràrquica de Xenius.

Paral·lelament a la subversió literària s'havia iniciat la subversió en les arts plàstiques, principalment en

---

1 Per exemple, el cas de Francis Picabia. Picabia publicava a Barcelona, cap a l'any 1917, una revista anomenada "391". Hi collaboraven G. Ribemont-Dessaignes, Max Goth, Gabrielle Buffet, Marie Laurencin, Max Jacob i Guillaume Apollinaire. La redacció estava installada a les benemèrites galeries Dalmau, que deuen figurar sempre en un primer terme honorífic, sempre que calgui estudiar el moviment avantguardista de Catalunya.

la pintura[1], subversió iniciada per Joaquim Torres Garcia, els primers manifestos del qual daten del 1915[2].

En realitat, tot aquest estat d'inquietud estètica es polaritza ràpidament al voltant de dues o tres figures, la tasca de les quals s'estudia a part. Aquestes figures, però, desapareixen del camp literari. Joaquim Folguera mor en 1919; Salvat-Papasseit, en 1924; Josep Maria Junoy es retira de la polèmica literària. En aquest moment, i mentre no apareix definida la figura de Sebastià Sánchez-Juan, el punt neuràlgic de la renovació a Catalunya, es forma a l'entorn d'un pintor, no català, però estimador profund de les coses nostres. Parlo del gran i malaguanyat artista uruguai Rafael Barradas. Barradas formà a casa seva un petit estol d'entusiastes que batejaren el grup amb el nom de *El Ateneíllo*, que es reunia setmanalment a la casa del pintor, una casa humil de l'Hospitalet. Hi assistien Sebastià Sànchez-Juan, Lluís Góngora, Felipe Alaiz, Josep Maria de Sucre, Sebastià Gasch, J. Gutiérrez Gili, Lluís Montanyà i molts d'altres.

L'aparició de *Fluid*, de Sebastià Sánchez-Juan (1924), marca el final de la primera etapa del moviment *avant-guardista*. Aquesta primera etapa pot considerar-se constituïda per tot el moviment poètic que participa de les innovacions plàstico-tipogràfiques dels cubistes francesos i del dinamisme dels futuristes italians[3].

---

1 En 1920, LLORENÇ I ARTIGUES (LA REVISTA, p. 163), dóna notícia de la formació d'un grup de pintors independents format per Joan Miró, E. C. Ricart, Francesc Domingo, Pau Gargallo...

2 Vegeu aquests manifestos a la rev. *Un enemic del poble.*

3 Potser podria arrencar d'un estat en simpatia amb aquesta etapa la devoció d'alguns poetes catalans d'avui per

Una segona etapa, podria ésser formada ordenant el moviment neopopularista, que com a reacció al culte poètic de les màquines, els avions i les ametralladores, retorna a la forma popular sense abandonar les troballes essencialment poètiques de concepte i d'imatge. Segon moment, coincident, en l'obra de Salvat-Papasseit, Joaquim Folguera i Sebastià Sànchez-Juan i—l'exemple més brillant de tots—donat per l'obra total de Tomàs Garcés[1]. Finalment, una tercera etapa estaria constituïda per les evasions dels sobrerealistes (Dalí, Foix)[2].

---

l'esforç, com a matèria literària. SEBASTIÀ SÀNCHEZ-JUAN ha escrit el poema del *Dirt-Track;* Miquel Ferrà, ha cantat l'esquí, la natació, el yachting i el tennis, poetitzat també per Josep Carner, i glossat humorísticament per Carles Sindreu, "Fivaller". Humorisme i esport es troba en una novella —*Quo vadis Sànchez?*— de FRANCESC TRABAL. Un poema de JOSEP M.ª LÓPEZ-PICÓ s'anomena *Foot-ball.* La natació ha estat cantada —pindàricament— per Xenius. L'equitació apareix al poema *Tizianella,* de LLEONARD; l'automobilisme és cantat per Joaquim Folguera i, sobretot, per P. Prats Gaballí. (LA REVISTA, 1931, II, p. 119). L'aviació és un tema poètic car a Josep M.ª López-Picó i a J. M. Junoy (*Guynemer*), i hom troba allusions al ciclisme en els poemes de Concepció Casanova. Finalment, remarcaríem l'atenció vers els esports, singularment la boxa, en el crític d'art i de cinema, Sebastià Gasch.

[2] Aquest moment cau dins el qualificatiu de *fals avantguardista* donat per J. V. Foix. Per esbrinar l'enllaç d'aquesta poesia amb el Vuitcentisme, noti's la relació Salvat-Maragall, i el que nosaltres anomenem *prova de la lluna* (vide el cap de *Literatura i paisatge*) aplicada a l'obra de Tomàs Garcés.

[2] Aquestes tres etapes se'ns apareixen amb una perfecta claredat si examinem aquest mateix període dins de la

El nucli avantguardista—mot del qual reneguen repetidament, com hem vist—passa aleshores a Sitges, constituït per redactors de *L'Amic de les Arts* i antics elements del *Ateneíllo*. El grup estava constituït per Josep Carbonell, J. V. Foix, M. A. Casanyes, Ramon Planes, Lluís Montanyà, Domènec Forment, Salvador Dalí, Sebastià Gasch i Sebastià Sànchez-Juan. Ultra la batalla periòdica de la revista—en la violència de la qual adquirí prestigi Sebastià Gasch—el nou grup realitzà dos intents de definició, tots dos evidentment fallits. L'un de cara a la pròpia estructuració, constituït pel cicle de conferències, anomenades *Els set davant el Centaure*[1]; l'altra, de cara a la renovació estètica de Catalunya per obra del famós *Manifest Groc,* signat per Salvador Dalí[2], Sebastià Gasch i Lluís Montanyà, on es predicava una estètica beguda a *L'Esprit Nouveau,* feta de cara a una vida dinàmica i alegre, exaltadora de l'asèpsia i el níquel. Cap resultat pràctic no aconseguí el document, que fou, però, molt nodridament comentat. Les especialíssimes condicions per les quals passava aleshores Catalunya, sotmesa per la Dictadura, feien que es multipliquessin, amb patriòtic fervor, totes les escorrialles del folklore casolà i que qualsevol intent d'altre tipus, fos desnaturalitzat per la passió política[3].

---

nova poesia castellana. Primera etapa: Poesia del dinamisme i la màquina. Ultraisme: GUILLERMO DE TORRE (*Hélices*). Segona etapa: Popularisme tractat segons la nova poètica acceptada: GARCIA LORCA (*Romancero gitano*). Tercera etapa: Evasió sobrerealista: ALBERTI (*Sobre los àngeles.*

1 Vegi's la col·lecció de *L'Amic de les Arts.*

2 Vegi's més endavant.

3 El grup de *L'Amic de les Arts* inicià una intensa re-

Per una evolució de tipus invers, les noves promocions literàries s'aplicaren al conreu d'una literatura depurada, feta de pures obsessions estètiques. La Dictadura ací, com a la resta d'Espanya, tingué la virtut de situar en el centre de l'interès aquests temes estètics un cop eliminada dels diaris la discussió política. Es en aquesta atmosfera que es produeix a tota la Península una floració poètica realment extraordinària, que encapçalen a Catalunya els primers deixebles de Salvat-Papasseit i de Joaquim Folguera: Josep M.ª de Sucre, que en gustà la companyia, i fou, contemporàniament, un batallador, serví d'enllaç entre una promoció i l'altra[1]. També tingué una funció

lació amb els nuclis afins formats a l'entorn de les revistes provincials espanyoles. Es publicaren treballs en castellà a *L'Amic de les Arts* —i, més tard, a *Hèlix*—, i treballs en català en periòdics castellans. Tot aquest moviment de confraria literària es polaritzà després damunt les pàgines de *La Gaceta Literaria,* i cristallitzà en la famosa *Exposición del Libro Catalán,* que tingué lloc a Madrid en plena Dictadura, gràcies a l'entusiasme d'E. Giménez Caballero, i a la col·laboració dels catalans amics, principalment Josep M.ª Sucre i Joan Estelrich. (Vide *Cataluña ante España,* Madrid, CIAP.) Aquests fets tenen una transcedència històrica per tal com constitueixen un precedent de l'hora de la concòrdia, predicada per Francesc Cambó, i de la col·laboració portada a terme per la República. Altrament, la relació entre intellectuals castellans i catalans ha sofert molt poques llacunes; cap de tan violenta i tan profunda com la que hagueren de vèncer els joves escriptors catalans del període que comentem. Sobre aquest tema, vegi's: López-Picó: *Butlletins del temps;* Barcelona, La Revista, 1929, pàgs. 34-37.

[1] J. M. de Sucre: *Un poble en acció* (Barcelona, 1906); *Apol-Noi* (íd., 1910); *Del sentimiento religioso e della im-*

semblant, a l'hora dels cal·ligrames, i a la més tardana del repòs, Vicens Solé de Sojo[1].

Després ve el grup de poetes, que la força renovadora dels primers avantguardistes ens fa aparèixer com absolutament normals; és a dir: grup de poetes als quals no cal la violència dogmàtica o l'estridència estilística per a incorporar-se al nostre moviment literari amb una tònica absolutamente nova. La majoria d'ells s'aplega damunt les pàgines de la malaguanyada *Revista de Poesia,*[2] on es troben mostres de la finor sensible de Rossend Llates, de la multiplicada inquietud de Marian Manent, de l'agudesa conceptual d'Anna M.ª de Saavedra; de l'afirmació progressiva de Sebastià Sànchez-Juan...

De fet, però, aquesta floració, excel·lent de qualitat, no és prou extensa per a donar la decisiva empenta al moviment. De fet, el balanç definitiu de tot el període ens ve donat per la desproporció entre la batalla violenta que dóna la crítica més jove, integrada per antics elements de *L'Amic de les Arts,* i l'absència d'una continuïtat de l'obra purament estètica. La crítica no podia fer altra cosa que impugnar les valors ja superades arreu; però calia que—paral·lelament—s'anés formant una obra literària seguint—en la norma i en la intensitat—l'esforç de la crítica.[3]

---

mortalità (íd., 1916); *Joan Maragall* (íd., 1921); *L'ocell daurat* (íd., 1921); *Poema barbre d'En Serrallonga* (Barcelona, 1922).

[1] Autor de *La branca nua* (Barcelona, Occitania, 1927).

[2] *Revista de Poesia,* núm. 1, gener, 1925. (Barcelona, Atenes A. G.)

[3] La crítica esdevé àrduament polèmica. Recordem els combats Gasch-Mates, Montanyà-Sacs, que apassionaren un

Es per aquesta desproporció que les posibilitats de l'avantguardisme català de cara a l'avenir són tan migrades; i això fa que moltes de les posicions que en altres països estan absolutament guanyades, resten ací en terreny de dubte o de desfeta.

---

moment l'opinió. Després, la polèmica s'agreuja en personalisme. Es el cas del primer *Full Groc,* que és amb el manifest d'Angel Planells, la darrera fita de la lluita literària pel pamflet, a Catalunya.

Notes monogràfiques

Josep Maria Junoy

Josep Maria Junoy [1] neix a Barcelona l'any 1887. Temperament d'una nerviosa mobilitat espiritual, ha militat en els dos extremismes màxims de la llibertat i de la disciplina.

La seva obra poètica, que sintetitza el primer aspecte, és el volum de «Poemes i cal·ligrames» que publicà Salvat Papasseit l'any 1920. Guillaume Apollinaire, que viu damunt de cada pàgina, figura concretament en una carta prefaci on fa referència a la innovació neotipogràfica que ell redescobreix [2]: «Je

---

[1] Obres: *Arte y artistas* (Barcelona, 1912); *Poemes i Calligrames,* 1920. Ha publicat una *plaquette* de poemes en francès: *Amour et paysage* (1921). Un llibre de poemes en prosa i d'apunts crítics: *El gris i el cadmi* (1927); un volum de parlaments educatius: *Conferències de combat,* i un de crítica: *La pintura catalana contemporània* (1931).

[2] De fet l'exercici de fer plàstica la tipografia del poema és molt freqüent entre els alexandrins i en certs escriptors del cultisme. Sobre la transcendència d'aquest fet es parla al capítol sobre "La crisi de la paraula".

me suis félicité d'avoir imaginé cette plasticité poétique à laquelle vous fournissez son premier chef d'oeuvre». [1] «J'aurai l'occasion de parler de ce calligramme qui n'est pas le résultant d'un truc comme a écrit Maurras, [2] mais est vraiment le fruit d'une autentique inspiration, a la fois lyrique et plastique». Josep Maria Junoy porta la innovació apol·lineriana a les seves últimes conseqüències i fa plàstiques absolutament totes les seves creacions líriques. Això obeeix potser a una sensibilitat de pintor ben visible en les descripcions de *El gris i el cadmi*, per exemple, on cada pàgina és plena de visions pictòriques, i en l'ordenació general de la seva obra crítica on predominen —des del primer llibre—els judicis sobre l'evolució de l'art plàstica contemporània.

JOAQUIM FOLGUERA

La tasca de Joaquim Folguera [3] es multiplica en una triple activitat renovadora. Com a crí-

---

1 Fa referència a *Guynemer*, el poema publicat al setmanari *Iberia*, en 1915, que fou reeditat en francès en una *plaquette* on figurava un apèndix del poeta demanant que fos donat el nom de Guynemer a una constel·lació.

2 *L'Action Française*, 15-III-1918.

3 Nat a Santa Coloma de Cervelló en 1893. Mort a Barcelona en 1919. Obres: *Poemes de neguit* (1915); *El Poema espars* (1917); *Les noves valors de la poesia catalana* (1919); *Poesies* (1920); *Articles* (1920); *Traduccions i fragments* (1921); *Poemes*, edició d'homenatge, pòrtic de J. M. LÓPEZ-PICÓ (1915); una selecció de les seves poesies ha estat traduïda al castellà per la poetessa cubana EMILIA BERNAL,

tic exerceix una vigilància lúcida en el camp literari i jerarquitza la poesia més pròxima a la seva; com a traductor incorpora les valors més vives del moment europeu de parla francesa i anglesa. Com a poeta pren un lloc personalíssim en la nova promoció poètica de Catalunya. Joaquim Folguera utilitza els trucs novotipogràfics apresos del Guillaume Apollinaire. Compon poesia i traça, damunt la pàgina, la forma d'un oceà tipogràfic ondulant o el vol d'un avió. [1] Però la seva corda més íntima vibra en un to molt menys espectacular.

La poesia de Joaquim Folguera, després d'una primera etapa de notes disperses, de temes adolescents, d'ingènues fantasmagories escenogràfiques, va despullant-se progressivament de tota imatgeria; purificant-se, endinsant-se en el jo del poeta. La seva joventut—en aquest moment—és assaltada per una malaltia cruel. Aleshores fan irrupció en la seva lírica els temes obsessionants: la soledat, el silenci, l'oblit. Manuel de Montoliu els redueix a un de sol: la Mort. Ens trobem davant l'espectacle terrible de la

---

pròleg d'ALFONS MASERAS (Barcelona, Ariel, 1930). Sobre Joaquim Folguera: J. M. CAPDEVILA, *Poetes i crítics* (Barcelona, Catalònia, 1926), pp. 183-189; G. DÍAZ PLAJA, *Joaquim Folguera* (*La Gaceta Literaria*); J. M. LÓPEZ-PICÓ, *Notes per a la biografia de Joaquim Folguera* (*L'Amic de les Arts*, núm. 17, 31 d'agost de 1927); JOAN ARÚS, *Joaquim Folguera, poeta* (LA REVISTA, 1919, p. 207); ANNA MARIA DE SAAVEDRA, *Joaquim Folguera* (*Revista de Poesia*, número 5-6); CARLES RIBA, *Notes per a un assaig. In memoriam* ("Escolis", edicions de LA REVISTA, pàgs. 241 i 252).

[1] *Músics cecs de carrer. En avió.* (*Articles i fragments*, pàgs. 210-211).

mort a l'aguait, en una consciència fins aleshores equilibrada en una serenitat intel·ligentíssima. Joaquim Folguera reprodueix alguna vegada la mateixa emoció que davant d'ella sentia Rainer Maria Rilke. En d'altres Joaquim Folguera en dóna una emoció personalíssima; sense caure mai, però, en cap patetisme escenogràfic. Heu's ací els versos que encapçalen el poema anomenat *Voluptat de la Mort:*

«Ara, Senyor, sento les bufarades
de la Mort que m'envolta sense pendre'm.
Dins la penombra ja he perdut el límit
del món i el fi contacte de les coses.
A cada embat jo sento que em despulla
d'un rastre humà, i en mon pudor es gosa,
lassa, ajaient-se prop de mi, mirant-me
amb un esguard que és una alè molt pura».

Per a Joaquim Folguera la Mort era una cosa pròxima, imminent, realíssima. Als últims anys de la seva vida, la tragèdia prenia caires anorreadors. Aleshores cantava el silenci, [1] la soledat, [2] l'oblit. [3] Els seus ver-

---

1 Silenci, jo et sé tímid i misteriós
vast i amb una sensació vegetal...

2 Tota una vida s'esgota
en contorsions dins el buit.

3 Oblit,
són del passat,
sopor de la veritat,
intuïció de la mort que s'acosta.
¿No fores potser
una gota d'eternitat
descomposta?

sos són un eco sord, tènue de la gran tragèdia íntima del poeta debatent-se en el límit de la seva vitalitat. Quan, per excepció, el poeta s'encara amb el divers espectacle del món, el seu cant té una vivacitat desesperada, com un estremiment o com un estertor. Com un suprem esforç per a sentir-se lluny del final pròxim i inajornable.

SALVAT-PAPASSEIT

Joan Salvat-Papasseit [1] inicià la seva obra literària en una confusa barreja d'actituds, on el literat i el po-

[1] Nat a Barcelona l'any 1894. Mort a Barcelona el 5 d'agost de 1924.

Bibliografia: *Poemes en ondes hertzianes* (1919); *Contra els poetes amb minúscula* (Primer manifest català futurista) [Pamflet] juliol de 1920; *L'irradiador del port i les gavines* (1921); *Les conspiracions* (1922); *La gesta dels estels* (1922); *El Poema de la rosa als llavis* (1923).

Sobre Salvat-Papasseit: J. M. JUNOY, *Els poetes d'ara*: *J. Salvat-Papasseit* (pròleg). TOMÀS GARCÉS: *La poesia de Salvat-Papasseit* (LA REVISTA [1922], p. 57). J. M. LÓPEZ-PICÓ: *Convivència* (*Revista de Poesia*, núm. 5-6, sept. 1925). J. GUTIÉRREZ-GILI: *Salvat-Papasseit romàntic* (íd., íd.) A. ESCLASANS: *El fruit de l'avantguardisme* (íd., íd.) J. M. ROVIRA ARTIGUES: *L'optimisme contra la mort* (íd., íd.) OCTAVI SALTOR: *Els límits de l'erotisme* (íd., íd.) A. ESCLASANS: *Articles inèdits*, Ed. "Quatre coses", Barcelona, 1925, p. 121). J.-V. FOIX: *Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda* (*Rev. de Poesia*, n.º 2; març 1925). JOAN CREIXELLS: *J. Salvat-Papasseit* (*La mà trencada*, núm. 1). TOMÀS GARCÉS: *La vida y la obra de Salvat-Papasseit* (*La Gac. Lit.*, 1928). SCHNEEBERGER: *Ant. des poètes catalans contemporains depuis* 1854 (París, Povolozky et Cie, 1922).

lític coincideixen. Al núm. 7 de la seva revista *Un enemic dèl poble* [1] hi ha un autoretrat on el cantó polític se'ns apareix com un caire biològic del seu esperit: «Jo no sé el que em proposo—diu—. El tenir un propòsit no és fer feina. Val més ésser gosat. Ara sols prenc esment de les coses eternes per damunt de les lluites que són materials. Me he adonat de què jo sóc una part de Déu, i que així em perteneix tota cosa que és feta. Cada u que esguarda enlaire és una part de Déu. Tan sols hi ha una ambició que és plena de grandesa: la de voler anar a la vanguàrdia sempre entre els intel ligents i entre els gosats. Jo sóc, doncs, posseït per aquesta ambició.

Jo no vull allistar-me sota de cap bandera. Són el ver distintiu de les grans opressions. Adhuc el Socialisme n'és una nova forma d'opressió perquè és un Estat nou seguidor de l'Estat. Seré ara el glossador de la divina Acràcia, de l'Acràcia impossible en la vida dels homes, que no senten desig d'una era millor»[2]. Al costat d'aquest acte de fe, heu's ací la seva professió poètica, en els seus fragments culminants: «Per a ésser Poeta caldrà primerament el desig de lluitar.» «El Poeta serà, doncs, l'home entusiasta.» «El foc és la paraula i la paraula és: Déu. Aquesta trilogia és el pit i la ment i el braç de tot Poeta.» «Dir poeta vol

---

1 "*Un enemic del poble.* Fulla de subversió espiritual. Núm. 1, març de 1917 (III de l'era del crim)". Darrer número, maig 1919. (A. Artís, impressor). Director: J. Salvat-Papasseit. Hi collaboraren J. M. de Sucre, Emili Eroles, J. Torres Garcia, Diego Ruiz, A. Samblancat, Xenius, López-Picó, J. Folguera, Francesc Pujols, Farran i Mayoral, A. Maseras, R. Barradas, etc.

2 *Mots propis,* 7-XI-1917.

dir exultament, sentir el goig en copsar el bé de la blasfèmia, el qual no ha existit mai» «La manifestació gràfica, àdhuc moral de què el Poeta viu és la sinceritat. El Poeta es mou sol entre les multituds i és una maravella en la seva època per tal que és sincer».[1] I un any més tard, en 1920, acabava el seu manifest *contra els poetes amb minúscula* amb aquestes paraules: «Jo us invito, poetes, a què sigueu futurs, és a dir, immortals. A què canteu avui com el dia d'*avui,* que no mideu els versos, ni els compteu amb els dits, ni els cobreu amb diners: Vivim sempre de nou. El demà és més bell sempre que el passat. I si voleu rimar, podeu rimar, però sigueu Poetes, Poetes amb majúscula: altius, valents, heroics i sobretot sincers.» De totes aquestes confessions se'n destria—darrera una exaltació de l'audàcia i de l'entusiasme,[2] de l'anarquisme i del nacionalisme[3]—un fons de misticisme sovint imprecís, però de vegades, concretament cristià. Poèticament la trajectòria de Salvat és aquesta Un gran avalot formal intervé les seves primeres obres. El cal·ligrama, la neotipografia, l'audàcia per l'audàcia, contemporània dels textos que hem citat, es va transformant en una poesia purament essencial, on es transparenta una aspiració d'amor, de vegades

---

1 Del *Concepte del Poeta.* Publicat a la revista *Mar blava,* de Badalona, reimprès al núm. 2 de la revista *Hèlix* de Vilafranca del Penedès.

2 Audàcia i entusiasme que tenen uns precedents ben clars en les doctrines de Marinetti i del Dr. Diego Ruiz.

3 El sentiment nacionalista és molt viu en Salvat-Papasseit. Vegi's, per exemple, l'apartat primer del seu manifest, el llibre *Les Conspiracions* (1922) i la revista *Proa,* (gener, 1921).

humà—com en el deliciós *Poema de la rosa als llavis*, la millor obra eròtica de la literatura catalana—de vegades diví—com en el poema de Nadal—on el sentiment de la injustícia social pren un to de queixa tendríssima[1].

Ara bé, la primera època d'En Salvat estava situada en l'encreuament de dues posicions, sovint, unificades: el cubisme literari d'Apollinaire i el futurisme de F. T. Marinetti. Seria molt difícil destriar la filiació de cada vers. Es evident, però, que no es poden confondre aquestes dues actituds, com En Salvat feia repetidament[2]. Es molt difícil agermanar la tendresa, la calma i l'humanitarisme de certs poemes amb la violència, l'empenta frenètica i la xenofòbia de certs altres.

---

1 Sobre el cristianisme d'En Salvat: T. GARCÉS: LA REVISTA, 1922, p. 57.

2 J.-V. FOIX: "El cubisme literari francès en alguns dels seus aspectes és humanitarista, pacifista, internacionalista. El futurisme literari italià ha estat sempre nacionalista i feixista". (*Algunes consideracions sobre l'art d'avantguarda*) (*Revista de Poesia*, núm. 2, III-925). J.-V. Foix anomena Salvat, en aquest article, fals avantguardista. Són curiosos uns *Fragments de lletres girades* publicats per SALVAT a LA REVISTA (1922, p. 197), que marquen una crisi irònica en el seu entusiasme: "Veieu, l'avantguardisme ja és quelcom divertit; almenys dóna prestigi, per tot allò del seny, no pot ésser un fruit de casa nostra —ni per Pasqua granada que neix i creix de tot, i el què millor ho prova és que jo bé hi vaig néixer, i al cap de Catalunya— el prestigi que us dóna és el d'home enterat de tota cosa nova a l'estranger".

S. SÀNCHEZ-JUAN

Sebastià Sànchez-Juan[1] podria ésser en certa manera un reflex endarrerit de la corba poètica de Salvat-Papasseit. Com ell, inicia la seva obra lírica amb una estridència més aviat externa. El seu llibre primer —*Fluid*— és un fruit d'avantguardisme futurista amb cinc o sis anys de retard. Després la seva obra va reconcentrant-se i enriquint-se progressivament. I així com en l'obra de Salvat el «retorn» del futurisme neotipogràfic es resol en un popularisme renovat—o sigui que passa (vegeu pàgs. 17-18) de la primera etapa a la segona, en l'obra de Sebastià Sànchez-Juan, hom passa, gairebé sense transició,[2] de la primera etapa (futurisme) a la darrera (sobrerealisme). Dotat d'una sensibilitat afinadíssima i exquisida, l'obra posterior de Sebastià Sànchez-Juan és, dins aquest període, la que té una més profunda qualitat.

SALVADOR DALÍ

Salvador Dalí[3] ha estat un dels ferments més actius del moviment d'avantguarda a Catalunya. Corprès

---

1 Va néixer a Barcelona, l'any 1904, de pare murcià i de mare mallorquina. Ha publicat els llibres següents. *Fluid* (1924); *Constellacions* (1927); *Elegies* (1928); *Cua de gall* (1929); *Divagacions* (1929); *Cançons i poemes* (1931); *Poemes de promès* (1932), i un manifest introbable, amb el pseudònim de *David Cristià*.

2 Darrerament ha fet, però, acte de presència en el període neopopularista. *Cançons i Poemes* (1931) fixa la data d'aquest moment poètic.

3 Nat a Figueras. Ha publicat molts manifestos i textos

per una inqüietud perpètua, ha portat cada una de les seves actituds fins a les últimes conseqüències. Pintor de formació netament acadèmica, militant en les files de la raó pura, ha estat temptat per diverses fòrmules artístiques sense que es perdi mai el seu fons d'ordenació clara, llatina diríem, sota una llum crua de paisatge empordanès. Després d'una etapa neoprimitivista, on l'obsessiona per damunt de tot la qualitat —de retaule—de la tela, actuen successivament damunt d'ell l'arbitrarisme del punt de mira, típic en Felice Casoratti; el culte als volums, dels postexpressionistes; la simplificació d'aquests per reflex, de Pau Picasso; l'atmosfera de somni, bastida damunt d'elements perfectament plàstics, segons Giorgio de Chirico i l'arbitrarisme sobrerealista—segons model que aprenen també ací Angel Planells i Benjamín Palencia—d'Ives Tanguy.

Les seves activitats amb relació amb la amoralitat sobrerealista amb pèrdua absoluta de la dignitat humana i en relació amb l'extremisme polític, han deixat d'interessar-nos.

---

revolucionaris. Darrerament ha publicat un llibre en francès: *La femme visible* (París, Ed. surréalistes, 1931). Sobre Dalí: René Crevel: *Dali ou l'antiobscurantisme* (París, Editions surréalistes, 1931). Vegi's també Sebastià Gasch: *Salvador Dalí*, a *L'amic de les arts* (Sitges, núm. 11, II-1927); *íd., íd.*, a *La Gaceta Literaria* (Madrid), núm. 14 (15-VII-1927); *íd., íd.*, a "1928" (L'Havana, núm. 26 IX-1928); *íd., íd.*, a *Cahiers de Belgique* (3º any, núm. 4, IV-1930); *íd., íd.*, a *El Espectador* (Mèxic, núm. 23, 20-VI-30).

J.-V. Foix

J.-V. Foix [1] comença a publicar els seus poemes cap a l'any 1917. Si André Bréton no ens assenyalés, al llarg de la història literària, nombrosos precedents de sobrerealisme [2] (com Salvador Dalí intenta fer amb la pintura) cuitaríem a assenyalar l'obra de Josep-V. Foix com una mostra frapant de sobrerealisme *avant-la-letre*. Efectivament, *Gertrudis* és una de les coses més pures i més autèntiques que ha donat la nova literatura. Transportat al terreny lliure del somni, J.-V. Foix crea amb una força poètica admirable, tota una sèrie de visions suprareals, amb un estil normalíssim i depurat. Perquè Josep-V. Foix és un dels nostres primers estilistes. I no pas, solament, per una instintiva disposició, sinó també per un aciençat estudi de l'idioma. Es per tot això que Josep-V. Foix, (o *Fòcius* com d'un temps a aquesta part ve firmant els seus magnífics *Meridians*) té, per dret propi, una categoria de primer ordre, dins el camp de la nostra cultura literària. Lluis Montanyà, que coneix la complexitat espiritual de Josep-V. Foix, el definí com «un avantguardista neoromàntic classicitzant».

---

1 Bibliografia: *Gertrudis* (Edicions de *L'Amic de les Arts,* Barcelona, 1927). *També*: *KRTU,* Barcelona, 1932. Vegi's: Lluís Montanyà: *A propòsit de "Gertrudis"*, de *J.-V. F.* (L. N. R., vol. I, 1927, p. 367. J.-V. Foix: *Algunes reflexions sobre la pròpia literatura* (*L'Amic de les Arts,* núm. 31).

2 Sobretot al segle xix, de Chateaubriand a Latréaumont. Noti's el que hem apuntat de tot el moviment sobrerealista i el Romanticisme.

Sobre literatura i paisatge

I

Poesia de jardins

Aconsellaria Racine per llegir sota una llum aplomada i precisa, caient perpendicular damunt de la mar nostra. I aquesta vegada, i un cop sabuda la tragèdia de Fedra o d'Atalia, aturaríem lentament la mà que fa girar les pàgines, allà on els versos de la jovenesa hi són impresos. I finalment, per una secreta complaença, posaríem silencis atents damunt de la *Promenade au Port-Royal des champs*. Es curiós que pròxims a la guillotina horitzontal i exacta de la mar, trobem plena de gràcia la poesia geomètrica de Racine. Ben mirat, però, la lògica no està pas massa lluny d'aquest fenomen; i la precisió feta de netedat i de línia pura ens corprenen alhora vivament.

A les èpoques de mesura i d'ordre (tots els períodes clàssics i neoclàssics) una voluntat de perfecció envaeix la humanitat. Hom sotmet a regles les danses i

les tragèdies, les cerimònies i els jardins. Boileau, preceptista, Scarlatti, compositor, Mengs, pintor i Lenôtre, jardiner, es corresponen exactament. (Hom podria escriure una història de l'art fullejant una història del vestit o del pentinat).

Quan Racine construeix aquelles dècimes exactes que semblen de matèria noble i polimentada, sentim pròxima la geometria dels jardins de Compiègne o de Chantilly. Quan Lamartine escriu *Le lac,* ens envolta de tenebra imprecisa; de negres avets i de roques salvatges. Hi ha una resplendor de dia i una confusió de nit, contraposades. El *voici des détails exacts* stendhalià no serà mai un signe romàntic; Stendhal no ho era. Per això, ell ho va veure molt clar, era un home fora de la seva època.

El paisatge poètic és una fita molt clara per a precisar l'actitud literària d'un període determinat. Hom sap que als períodes clàssics i neoclàssics s'estimen paisatges plens de serenitat; la ficció del *Segle d'Or*, on pastors i pastoretes toquen, idíl·licament, el flabiol i el tamborí és un producte d'aquests períodes. Ficció absoluta, car no hi ha cap poeta que pensi deixar, seriosament, la seva ciutat complicada i tumultuosa, per cercar una serenitat i una tranquil·litat, que, segurament, ell sap problemàtica.

Per això el que fa preferentment és *inventar-se un paisatge;* un paisatge que, ara, no pot ésser altra cosa que un producte d'intel·ligència i de mesura: un jardí. Aquest jardí tindrà línies estirades i boixos afaitats; tot estarà sotmès a una línia primera de geometria i d'ordre. Inclourà, curosament estandarditzades, totes aquelles coses que han de plaure a un temperament enyoradís de les coses rústegues *(però, no pas massa).*

Es evident, però, que a mesura que el segle XVIII va escolant-se, el gust per la natura lliure es va imposant. El Romanticisme arriba. Tot allò que constituïa el gust antic és refusat violentament. Als jardins italians s'oposen els parcs anglesos; als estanys perfectes, rierols eixelebrats; a les plantes retallades, salzes desmaiats i arbredes despentinades. Neix un gust per la muntanya. Es curiós que abans no apareix cap testimoni grat a l'alpinisme. Castro cita aquella frase de Lope de Vega, on parla de Toledo «ceñido de un alto *aunque* agradable monte». Abans la muntanya és quelcom salvatge i perillós. Ara és un símbol de força i de rebel·lió. Azorín assenyala el gust preromàntic de Jovellanos per la *sierra* castellana. Daniel Mornet [1] precisa totes les etapes d'aquesta evolució dins la literatura francesa.

II

TRIOMF DEL SALZE I LA PALMERA

El pas del Jardí a la natura lliure (muntanya, bosc, cascada) pot donar-nos la línia evolutiva que va del neoclassicisme al romanticisme. No podria, però, incloure's en aquesta duplicitat—ordre i desordre—la visió total de la natura en les obres literàries i artístiques. Paral·lelament al *descobriment* de la muntanya (de la seva qualitat estètica), van descobrint-se, d'una banda, noves estacions amb sentit poètic. La prima-

[1] "Le sentiment de la Nature en France, de J.-J. Rousseau a Bernardin de Saint-Pierre", Vegi's també, ultra l'obra clàssica de Laprade Claire Elliane Engel: "La littérature alpestre en France et en Angleterre", Dardel, Chambéry, 1930.

vera [1] i l'estiu, cotitzades fins aleshores, deixen pas, en el període romàntic, a l'autumne i l'hivern. Eugeni d'Ors [2] assenyalava el nostre temps com a descobridor de la bellesa dels paisatges de neu. Il·lustraríem aquest fet, que té segurament la seva naixença en els esports d'esquí, amb unes teles recents de Pere Pruna i amb l'exaltació d'aquests paisatges al cinema.

Anotem també—per comentar més endavant—la desaparició dels arbres com a element inexcusable del paisatge literari, i la iniciació del culte a la terra nua que ha fet triomfar sobretot, la generació castellana de 1898.

Efectivament, la generació castellana de 1898 ens presenta com una paradoxa curiosíssima de la seva europeïtat a ultrança, l'enterniment i l'emoció davant la resseca, trista, monòtona, calcinada planúria de Castella. Unamuno hi recerca arrels de violència i misticisme; Machado oblida les blanícies del camp andalús per fer-ne un culte; Azorín ressegueix amb una mirada extàtica la ruta—molins i camins polsosos—de Don Quixot.

Però aquest fenomen no hagués estat possible sense un altre d'anterior. La consideració del paisatge com a personatge isolat i vivent; com a element viu de la natura. I aquesta és una obra del Romanticisme.

Obra difícil, certament. L'home, des del Renaixement ençà, s'havia acostumat a veure el paisatge com un *marc de la figura humana* (Worringer). No hi ha

---

1 La primavera és un culte del Renaixement obra de la seva exaltació vitalista. A més dels exemples literaris que anotem de seguida, hi han testimonis artístics d'aquesta alegria de viure renaixentista que emplena totes les arts. (Recordi's Botticelli).

2 "Cuando ya esté tranquilo" (Madrid, Ciap.)

un cas de consciència més alta de la vàlua de la humanitat que el que presenta el segle XVI. *L'uomo universale,* del Campanella; *colui che tutto sape e puote,* es situa en el centre de l'univers. La humilitat medieval és substituïda per l'orgull renaixentista. L'alegria de viure, la pressa de viure ho emplena tot. El *colligo virgo rosas* d'Ausoni es transforma en el *Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie,* de Ronsard; en el *coged de vuestra alegre primavera, —el dulce fruto,* de Garcilaso; en *mentre è più florita—coglian la bella rosa del giardino,* del Polizziano. Als pintors de l'època—Botticelli, Perugino—es veu ben clar que el que interessa és el personatge. El paisatge no és més que el teló de fons, que emmarca la figura humana, la noblesa i vivacitat de la qual es fa remarcar. Per a trobar paisatges purs cal avançar una mica. Anotem com a fites interessants els de la vil·la Mèdicis, de Velàzquez, on ja apunta un bri de melangia, i els de Claudi de Lorena, on aquesta melangia s'agreuja. Però ens cal arribar a les darreries del XVIII i principis del XIX per a veure com aquesta evolució s'aboca al Romanticisme. La geometria dels jardins desapareix. L'escenografia de *Le lac* de Lamartine, ja citada, la trobem feta plàstica en les teles i els gravats. Chauteaubriand, en els seus *Tableaux de la nature,* ens descriu un bosc. Alxò no se li hauria acudit mai a un home de 1740, per exemple... *Je crois voir s'exhaler—des arbres, des gazons une douce tristesse,* ens confessa. Es el signe. Alfred de Musset podria parlar-nos-en llargament.

Es curiós, però, que al costat d'aquests elements—desordre, tristesa—trobem en els paisatgistes—poetes i pintors—del Romanticisme un altre signe repetit. La

devoció dels paisatges fantàstics de llunyania. No és pas massa fàcil d'explicar aquesta afecció, romàntica partint de les definicions més conegudes, des de la de Goethe (art romàntic—art malaltís) fins a la darrera d'Euxenio Montes (romanticisme—consciència de soledat).

I el fet és ben clar. Eugeni d'Ors, que ha parlat agudament d'aquesta *voluptat de la nostàlgia,* establia una cadena medul·lar de noms característics d'aquest fenomen. La cadena anava des de *Robinson* a Pierre Loti, passant per Rousseau, *Pau i Virgínia,* Chateaubriand, *La cabana de l'oncle Tom* i el pintor Gauguin. De seguida ens assalta la temptació de prolongar aquesta llista. Perquè no, en efecte, afegir-hi uns quants noms més, ben coneguts de tots? Hi cabrien Paul Morand, Keyserling, Fröbenius, King. Vidor, Van Dyke, Léon Poirier, Blaise Cendrars? Caldrà, però, que rebutgem la fàcil temptació. Hi ha evidentment, en uns i altres, la mateixa curiositat per les coses llunyanes. Amb aquesta diferència. Aquells sentien la llunyania com a cosa imprecisa i fantàstica. En la curiositat d'avui hi ha un afany de dades precises, de geografia, de folklore, d'antropologia, de sociologia. El que passa és que, de vegades, el romanticisme ens sorprèn en plena investigació i en plena curiositat científica. Però aquest és sempre un fet sobreposat, fill de la nostra feblesa i del formidable llast romàntic que tots portem forçosament dintre nostre.

Tornant, però, a l'essència del tema, ens trobem amb una passió de coses llunyanes, que es decanta gairebé sempre a l'Orient: un Orient carregat de palmeres i de llances. Si agafeu una edició contemporània de Chateaubriand o del Duc de Rivas, trobareu la

portada plena de penjarolls: gumies, cavalls, espases, palmeres, tendes, i altres anècdotes del desert. Aquesta escenografia és una mica difícil de situar. Els romàntics no sabien de geografia. (Per exemple, una de les regions que per a ells—Chateaubriand, Hugo, Musset, Gautier, Mérimée—inclou més orientalisme i *llunyania* és Espanya. Granada és potser la ciutat més citada pels homes del romanticisme francès. Encara avui en patim les conseqüències.)

Ara bé, com pot incloure's, al costat del *triomf del salze,* el *triomf de la palmera?* Cap de les definicions del romanticisme no ens serveix absolutament. Potser, si de cas, intentaríem formular aquestes actituds, d'una manera total, definint el romanticisme com un *esforç per a defugir el quotidià.* D'aquesta manera trobaríem justificades, en relació amb l'espai, l'afecció *orientalista;* en relació al temps, la ubicació dels temes romàntics en les èpoques més llunyanes i més tèrboles de la història. L'Edat Mitjana. (Walter Scott, Espronceda, Heine.)

Triomf del salze. Natura lliure. Melangia. Literatura de confessions, segons hem vist recentment. Projecció de la pròpia tristesa sobre el paisatge. Nits de lluna, gran moda. (Ja parlarem del que han fet de la lluna els postromàntics).

Triomf de la palmera. Color local—orientalisme. (Fortuny). Paisatges irreals, plens d'ingenuïtat salvatge.

En el fons, culte de l'anormal. El segle XIX és el Gran Segle del Desequilibri.

III

TRANSCENDÈNCIA DE LA LLUNA

Vigileu el paisatge dels poetes; però, sobretot, oh, crítics!, la posició de les seves llunes líriques. La lluna és un signe més sensible encara que el paisatge per a determinar l'actitud poètica de cadascú. Si, fins ara, ens ha estat possible constatar uno evolució en el gust del paisatge que va de la primavera a l'hivern, del jardí italià al parc anglès, de la plana als cims, de l'arbreda a la terra nua, ara podem afegir un altre signe: el Romanticisme—en contraposició amb el gust clàssic per la claredat—estima la nit. La nit tèrbola i tempestuosa que plaïa a Young i al coronel Josef de Cadalso.

El signe màxim de la nit romàntica és, naturalment, la lluna. Per al Romanticisme la lluna és una cosa llunyana. Tan alta que domina tot l'horitzó literari, i l'impressiona vivament. Sense la lluna no seria possible comprendre el Romanticisme, tot ell fabricat de nocturns esbojarrats. La lluna és el signe de la idealitat inabastable. Testimoni de llàgrimes silencioses, és el símbol de la renunciació que es complau morbosament en la seva desesperança. Hi ha una poesia de tema ferroviari que coneixen totes les senyoretes cursis d'Espanya. El seu autor era l'exemplar més característic de la seva època: portava patilles i era sentimental. En aquesta poesia es diuen coses tan delicades com aquesta: *¿Sería en vano—que amaros pretendiera? —¡Sería como un niño que quisiera—alcanzar a la luna con la mano!*

La lluna, llunyana i espectral, estilitzada i obsessionant, empal·lideix els rostres. Romanticisme. Cercle

morat entorn dels ulls. Tuberculosi. Marguéritte Gautier. Heu's ací el llast del segle dinovè per als poetes. Una de les grans dificultats per als primers poetes revolucionaris d'avui fou, precisament, la de deslliurar-se d'aquesta valor obsessionant i total de la lluna. El mateix Apollinaire encara es posa sentimental i romàntic sota la seva influència, per bé que pretengui dissimular-ho amb aquells versos estrambòtics:

Quel
ciel
triste
piste
où
va le
pâle
sou-
rire
de la lune qui me regarde écrire.

(*Calligrammes*)

Marinetti va veure molt clar tota la transcendència de la lluna en el romanticisme passatista dels poetes que calia convertir al nou evangel líric. Fou aleshores quan llançà el seu crit apostòlic: *Odio universale per la luna,* que contestà Ramon amb aquell joiós *Pedrada en el ojo de la luna!* que era més faceciós i més divertit que la fúria teatral de l'italià.

Des d'aleshores la manera de situar-se la lluna damunt dels versos és un símptoma clarissim. La lluna com a element de tristesa, de silenci, de recolliment, d'unció, és un signe romàntic. Quan hom comentava la poesia catalana més recent, jo sentia a parlar de

Tomàs Garcés com a element subvertidor i revolucionari. I això no és cert. Tomàs Garcés cau perfectament dins del Romanticisme de Maragall o de Lamartine. La lluna ens dóna una explicació ben clara. Mireu uns exemples:

Quina fantasma tan pàl·lida ets,
o poble meu, a la llum de la lluna!

(*L'ombra del lledoner*).

Tota la nit tremola dolçament
presa en el prim fullatge que la lluna
lliga amb teranyines pàl·lides d'argent.

(*El somni*).

Tot el jardi, però, sota la lluna
és un sospir pregon.

(*Paradís*).

La posició romàntica és evident. Ara bé, com reaccionen les noves promocions líriques en aquest punt? D'una manera decididament anti-romàntica. No atorguen a la lluna cap facultat provocadora de melangia o de màgia. La converteixen en una joguina, en un picarol, en un mirall, en una safata o en una síndria. Tant se val! Es tracta de materialitzar, de fer pròxim i intranscendent quelcom que tenia per a les promocions anteriors un idealisme pujat. Materialitzant la lluna, Joan Salvat-Papasseit pot escriure:

ara el plat de la lluna ha caigut d'un teulat.

(*La gesta dels estels*).

I Miguel Pérez Ferrero:

Luna grande, luna grande,
luna de hojaldre,
los aviones irán
a picarte.

(*Poemas del Aire*).

I J.-V. Foix: *La lluna, inflada fins a l'esberlament penjava damunt nostre,* o: *El cel, amb el sol, la lluna i els estels, es mou suaument com una bambolina* (*Gertrudis*).

Ja en aquest camí, quan la lluna plena de llàgrimes dels romàntics és ben posta, tots els jocs lírics són permesos. Tant és que Joan Salvat-Papasseit digui:

Jo he martdat la lluna,

com que Rogelio Buendía pensi que

La luna nueva
es una vocecita de la tarde,

com que Jean Cocteau afirmi amb rotunditat que

La lune joue aux dominos.

No hi ha res a fer. La lluna s'ha fet alegre, petita i intranscendent. L'Astronomia s'ha transformat en Prestidigitació.

IV

Del retaule al gros pla

La retina de l'escriptor s'aproxima paulatinament al paisatge. El pintor, el recercador de plasticitats, fa cada dia més pròxima l'àrea de la seva visió. Explicaríem així el sentit d'aquesta evolució que no obeeix pas a una línia segura i decidida, sinó que la trobem, sobretot al principi, incerta i vacil·lant; cada vegada, però, més precisa[1].

El professor Joaquim Balcells ha parlat agudament del paisatge bucòlic[2]. Les conclusions a què arriba l'il·lustre universitari català són, en línies generals, aquestes dues: una, l'existència dins la literatura grega d'un paisatge que no té una personalitat independent fins al període alexandrí; singularment, fins a Teòcrit, on l'home de ciutat resta encisat davant un fris d'escenografia bucòlica. Venint d'una concepció confusionista, mítica i monstruosa de la Natura—a Orient—, aquesta precisió de zones no deixa d'ésser remarcable. Al Laci, la respresentació és presa per Virgili; la natura és un reflex líric de l'escriptor que es vessa sobre el paisatge per explicar-se a si mateix. Hi ha

---

1 Ortega y Gasset (El Espectador, I), diu "según un cierto sesgo, el progreso de la cultura se nos aparece como un progreso. Desde lo lejano hasta lo próximo, el hombre ha empezado por no ocuparse sino de los dioses, que son la mayor lontananza; luego ha ido tomando en consideración, deteniéndose sobre temas que parecían más humildes, demasiado humildes y consuetudinarios y con sorpresa siempre renovada ha visto que en ellos encontraban su asiento y causa aquellos asuntos sublimes".

2 La Revista, 1930.

un sospitós gust pels capvespres, segons l'explanació del professor Balcells.

Però no és pas l'antiguitat clàssica que es fa remarcar pel culte del paisatge. Hi ha qui diu que, en realitat, el *sentiment* d'aquest fenomen no arriba fins al romanticisme[1] Caldrà, però, revisar lleugerament aquesta asseveració. Dauzat no té raó quan ens explica que l'Edat Mitjana, «que marca una regressió de la civilització, no podia ésser favorable al desenvolupament del sentiment de la natura». Als monuments de la literatura medieval és possible de trobar intuïcions finíssimes del paisatge circumdant. Al poema cidià, i a la primitiva lírica castellana trobaríem—Pere Coromines n'ha parlat—delicioses il·luminacions de paisatge. A la *Chanson de Roland* ens sorprenen descripcions d'una vivacitat meravellosa. Per la seva banda, la riquíssima floració de la poesia popular de Catalunya serva, segons Fornell, elements de paisatge, per bé que sovint aquests elements tinguin una funció simbòlica.

Quan no posseeixen aquest sentit. serveixen al·legories religioses, o signes mitològics; quan es captenen en una pura situació ornamental tenen—això es veu ben clar en les obres de Berceo, en les delicioses històries piadoses i en les vides de sants—aquella fina unció que trobem en la línia de les vidrieres policromades, dels retaules dels primitius, o de les inicials, miniades.

El paisatge té ací, però, una posició secundària. Constitueix l'escenografia de figures centrals—sants o guerrillers — concebuda amb una pura geometria irrealitzable.

---

[1] Azorín: "El paisaje de España visto por los españoles". (Madrid, Caro Raggio).

Aquesta escenografia—observa Wölflin—es situa primerament en plans paral·lels al que podríem anomenar «boca de l'escenari». Després, amb l'aparició del barroc, les figures i el paisatge prenen posicions segons línies diagonals en direcció al fons del quadro. Ja hem vist una altra vegada, com de la concepció egocèntrica del paisatge renaixentista hem passat a la presonificació del paisatge vàlid per ell mateix, que s'accentua al llarg del segle XVIII fins a esclatar triomfalment al segle romàntic.

Amor al paisatge? No absolutament encara. Ja hem vist que l'home divuitesc es feia una natura a la mesura del seu gust creant el jardí. La natura lliure no el convencia gens ni mica. Hi ha un personatge de Stendhal, a *El Roig i el Negre* que malgrat la seva posició secundària dins de l'acció és extraordinàriament significatiu. Es aquell Saint-Giraud, amb el qual topa Julià Sorel sobre la carretera de Ginebra, Escoltem-lo:

«A París estava cansat d'aquesta comèdia perpètua, a la qual obliga el que vosaltres anomeneu civilització del segle XIX. Tenia set de bonhomia i de senzillesa. Compro una terra en les muntanyes, prop del Ròdan, no hi ha res tan bell sota el cel.—El vicari del poble i els hisendats del veïnatge em fan la cort durant sis mesos; els convido a dinar; he deixat París, els dic, per no parlar de política ni sentir-ne parlar. Com veieu, no estic subscrit a cap diari. Com menys cartes em porta el carter, més content estic.—No era pas això amb què comptava el vicari; aviat em topo amb mil preguntes indiscretes, tripijocs, etc. Jo volia donar cada any dos o tres cents francs als pobres i me'ls demanen per associacions piadoses: la de Sant Josep, la

de la Verge, etc.; refuso i aleshores m'omplen d'insults ... A les processons de les Rogatives... no beneeixen més els meus camps, perquè, diu el vicari, pertanyen a un impur. Es mor la vaca d'una vella pagesa devota, i a la mestressa diu que és causa del veïnatge d'un estany l'amo del qual sóc jo, impiu, filòsof, vingut de París, i vuit dies després em trobo tots els meus peixos de panxa en l'aire emmetzinats amb calç. Sóc víctima de tota mena de trapelleries. El jutge de pau, persona honrada, però que té por de perdre el càrrec, no em dóna mai la raó. La pau del camp és per a mi un infern».

El text és llarg; però expressiu. Tanmateix, però, el paisatge—*triomf del salze i la palmera*—s'imposa durant el Romanticisme; el gust pel color local que cerquen els francesos a Espanya és cercat pels espanyols al Marroc: a la ploma acolorida de Pedro Antonio de Alarcón, correspon la visió multícroma de Fortuny. Després, la fotografia. Waldemar George ha parlat agudament de la influència dels primers paisatges fotogràfics damunt els novel·listes francesos—Céard, Flaubert, Maupassant—del naturalisme. Paisatge, naturalment, que té una amplitud menor que el romàntic. Es limita a un recó de pati amb roba estesa a la riba d'un riu llotós. L'objectiu es va apropant a l'objecte. Després, el cinema. Si—en la visió de la guerra—Alarcón dóna Johanssen, Fortuny dóna Pabst. El paisatge és descrit, minuciosament, per zones. Per mitjà del *gros plan*. El Nathanaël gidià i l'Azorín de Martínez Ruiz ens donen el paral·lel literari d'aquest amor per les coses humils on el científic assedegat de precisions exactes s'ajunta a un novíssim lirisme franciscà. La geometria irreal del retaule ha esdevingut la microscòpia meravellosa del *gros plan*.

Sobre pintura

I

PERE PRUNA I L'EQUILIBRI PLASTIC

A Sebastià Gasch

Ara fa cosa de cinc anys (en 1927), un pensador alemany, Ernst Robert Curtius, va publicar una patètica crida que ell titulava «Restauració de la Raó» [1]. La seva força conmogué l'Europa intel lectual. Ernst Robert Curtius postulava el retorn a la intel·ligència i a l'Ordre. Calia, deia, convertir la nostra *âge critique* en una *âge organique* [2], constructiva i d'acord

---

[1] Darrerament el patetisme de Curtius ha derivat a un pessimisme total en allò que fa referència a la cultura alemanya, considerant-la producte d'una burgesia en imminència de desaparició. Vegi's CURTIUS, *Abandon de la culture*, NRF, desembre, 1931.

[2] Aquesta nomenclatura de Curtius és del saintsimonistes. Eugeni d'Ors també parteix d'aquesta base dualista quan explica la història de la cultura per una ritmada alternància dels termes platònics "pan" i "logos" que, en

amb la més estricta de les realitats. Una urgència de disciplina calia que fos contraposada a la follia de les evasions de la vida real—simbolisme, surrealisme—que actuava damunt l'espiritualitat del nostre segle.

Es evident, però, que Curtius, com tots els pensadors encarats amb l'estat d'esperit del nostre temps—Freud, Keyserling, Benda, Ortega y Gasset—no descobria res. Purament—transcendentalment—estructurava. Cercar en el panorama intel·lectual europeu els puntals bàsics d'aquesta estructuració és un deport suggestiu. Es ben clara aquesta tendència a l'«organització» de les arts. A una mena de rígida disciplina que equilibri el devessall de sedicions artístiques que ens han precedit. Si en poesia Cocteau diu «revenons à la rime, ce vieil estimulant de bonne marque» [1], Gerardo Diego predica el «retorno a la estrofa» [2] i Agustí Esclasans ens presenta una poètica d'una rigidesa neoclàssica, en la pintura, la més estricta de les realitats cerca de situar-se davant els pintors, per a ésser copsada més enllà de qualsevulla passatgera actuació dels elements visuals externs. El teatre—Kayser, Cocteau, Max Aub—cerca una economia feta de netedat expressiva. La novel·la,—recordi's l'èxit dels llibres de guerra,—l'arquitectura, (Le Corbusier)

últim terme corresponen a "barroc" i "clàssic". Eiec Faure també basteix la seva visió històrica de la cultura damunt un ritme de períodes d'integració i de desintegració (associació i dissociació moral).

1 *Le secret professional,* París, Stock, 1924. Pàg. 5.

2 *Carmen,* revista de poesía española, n.º 1: "No debe huirse, pues, de la estrofa. Pero no, ya, como obligación, como disciplina —siglo XVIII—, sino como equilibrio pasajero ya que hemos aprendido a ser libres".

i el cinema[1] parteixen sempre d'un contacte estricte amb la realitat i la forma. En aquest sentit jo crec que el moment actual és extraordinàriament fidel amb el seu segle [2]. Efectivament; pot establir-se, segons aquest sentit de la realitat una línia única que va del realisme al post-expressionisme, amb les dues úniques etapes espiritualistes, que ja hem citat, de simbolisme i surrealisme, com a excepcions. Es a dir que, en el fons, representen una mateixa cosa Zola, Marinetti, Le Corbusier i Togores. Fidelitat a un ambient bastit damunt una realitat estricta, però enormement expressiva [3].

Aquesta vegada, però, els elements espiritualistes desfermats a Europa sota l'estel surrealista tenen una violència combativa desacostumada. La lliure subconsciència imposa les seves produccions, netes d'intel·ligència i raó, fruits de sensibilitat, d'intuïcions,

---

1 Fidelitat absoluta a la realitat amb les tres excepcions conegudes (dibuixos animats, deformació subjectiva, film surrealista). Vegi's: G. Díaz Plaja: *Una cultura del cinema* (Eds. La Revista).

2 Inclòs en el moment de màxima dispersió revolucionària, Crémieux assenyala una fita d'ordre i de disciplina en la figura i en l'escola catòliques de Jacques Maritain.

3 Establerta així, el Noucentisme tindria unes arrels ben pregones en el segle XIX (de Flaubert i Cézanne ençà). Això faria veure amb més naturalitat la reacció romàntica (surrealisme, modes de tendència vuitcentista), que avui potser ultrapassi els límits de l'anècdota, o (com volia Xenius de la "recaiguda") per a representar un estat d'esperit de llarga vigència. Calculat així, el Noucentisme tindria ja cinquanta anys d'existència, i no caldria parlar d'una acceleració del ritme històric o de la fatiga dels estils més ràpidament consumada.

de vagues suggestions inaprensibles. La lluita per la continuació de la línia marcada per la intel·ligència es fa cada vegada més difícil.

Els qui volen seguir-la han de passar per una dramàtica lluita interior. Aquesta lluita es resol, unes vegades a favor de la intel·ligència i altres a favor de la sensibilitat. Cal cercar, però, l'equilibri entre aquests dos elements, cosa que se'ns apareix avui gairebé com un miracle. Aquest miracle ha estat realitzat—lloat sia Déu!—per Pere Pruna, pintor català que resideix a París i que ha exposat vint-i-cinc teles magistrals a les Galeries Areñas de la nostra ciutat.

Hom no pot pas bandejar l'emoció intel·lectual que sent davant les obres de Pere Pruna, com davant la meravellosa resolució d'un problema apassionant i d'una dificultat insuperable per als pintors d'avui. L'obra de Pere Pruna és una persistent batalla per la Intel·ligència: A cada tela hom la hi endevina amb una patètica duresa. Hom hi pot constatar les vacil·lacions i els dubtes. I la victòria final.

Victòria, però, que no comporta l'anorreament de la sensibilitat, sinó un miraculós equilibri. Les obres de base estrictament intel·lectual posseeixen una mena d'eixuta rigidesa. (Recordi's l'hora típica del cubisme). Les obres obedients a una única direcció sensible, són d'una perillosa inconsistència. La dificultat consisteix en l'harmonia de proporcions; en la fusió dels dos elements.

Pere Pruna arriba, sobretot en dos moments a una màxima altitud en aquesta lluita per l'equilibri: «El mariner francès» i «Mireio» on la meravellosa fórmula és resolta amb una exquisida qualitat de retaule. La qualitat és una preocupació vistent en l'obra de Pere

Pruna. «Fixeu-vos en la qualitat de les teles!» predicava un assaig de Corpus Barga. Hi ha un moment, però, que aquesta qualitat de les teles és posada en segon terme, aleshores emergeix violentament a la superfície la vida interior de l'artista, i l'element formal resta negligit. Parlem de les teles «Esperança» i «Ave Maria» i singularment «Miracle» i «Imploració» (Lourdes) dotades d'una impressionant intenció patètica. Fora d'aquestes teles la disciplina domina tot l'horitzó. Les formes són valoritzades amb tota cura i el pintor s'esmerça en el seu enriquiment plàstic i cromàtic, servant, però, sempre, una noble contenció.

En aquest sentit Pere Pruna apareix inclòs gairebé totalment en la fórmula postexpressionista que Franz Roh ha anomenat realisme màgic. Hom hi podria assenyalar influències picassianes, i àdhuc alguns moments de renaixentisme italià; fins i tot hi trobem rastres del Goya pintor de retrats. Tot això, però, apareix saturat de la seva personal influència perfectament dominadora.

Intel·ligència i passió. La sensibilitat hi juga també un paper de transcendència. Hi ha moments purament—puerilment—sensibles. Recordem ara les seves delicioses teles: «Esports de neu, de Chamonix». Obra de pura sensibilitat és també alguna de les natures mortes—les menys interessants—que figuren en l'exposició.

Hi ha algunes teles—«Pagesa d'Auvèrnia» «La noia del mocador blanc»—a les quals el problema que amb tanta decisió és planteja el pintor és resolt amb una mena de dolorosa violència, que afegeix una superior emoció intel·lectual al visitant. En altres, en gairebé totes, la solució plàstica emergeix amb una deliciosa

naturalitat. Segons fórmula de tots els classicismes, un vel de vencedora serenitat cobreix les terribles inquietuds de la lluita per a arribar-hi.

* * *

Intel·ligència, Sensibilitat, Passió. Heu-vos ací els tres elements que juguen magníficament el joc de la plàstica de Pere Pruna. La preponderància de qualsevol d'aquests tres elements n'assenyala la trajectòria, dins l'obra total d'aquest artista. Tota ella presidida per la seva autèntica espiritualitat de gran pintor de raça. Pintor d'equilibri. Cap entusiasme sense contenció. Cap trajectòria sense fre. «La formosor de les flors, senyores, és la seva gravetat»: «La veritable gràcia és severa», deia parlant de Pere Pruna el poeta Max Jacob. L'equilibri plàstic ascendeix definitivament la pintura en un primer terme en la jerarquia de la intel·ligència, i dóna a l'obra realitzada un aire definitiu de maturitat.

II

MADURESA PICTÒRICA

Penso que per tal d'establir els camins de la maduresa pictòrica de Catalunya, 1930, caldria arrenglerar una sèrie de records plàstics d'aquesta manera. Les darreres exposicions de Togores; la recent exposició de Pere Pruna; la línia pictòrica que assenyalen les produccions *intel·ligents* d'Artur Carbonell, suara exposades a les Galeries Areñas; la successió d'obres exposades aquest desembre per Joaquim Sunyer al Museu d'Art Modern de Madrid. Als extrems d'aquest

quadrangle, la figura ingent de Pau Picasso, per tot allò que hi pugui haver de català en la seva producció; finalment, les *construccions* plàstiques de Salvador Dalí.

Aquests sis noms representen les línies de màxima *intel·ligència* dins la pintura catalana d'avui. A l'altra banda el fenomen Miró, el cas Planells. Sis noms—de gran classe—representaran sempre una majoria aclaparadora a favor de la Raó.

Si una continuïtat isolada els unia, aquests sis noms, fóra la de la predilecció per la figura damunt del paisatge. La figura—la figura humana—pren la màxima categoria a les obres d'aquests pintors. Coneixerem per aquest fenomen la dosi de classicisme que integra la fórmula de cadascú. I per la quantitat de paisatge, el seu Romanticisme.

Caldrà, però, que precisem com la qualitat romàntica d'aquest paisatge ha d'estar donada, en primer terme, per la concepció de la natura en llibertat, en una esbojarrada deixadesa. (Un jardí italià no pot pas ésser mai un espècimen de paisatge en el sentit romàntic.) En segon terme, caldrà que el paisatge *embolcalli* la figura; el romanticisme—i aquí prenem ajut d'Eugeni d'Ors presenta les figures voltades d'una atmòsfera. El classicisme les retalla en una intrèpida nuesa.

I, ben entès, el classicisme no és pas ni encartronament ni pèrdua de sensibilitat. Sinó, simplement, equilibri. L'estil, diu Buffon—i assenten els romàntics—és l'home. L'estil, diu Benjamín Jarnés—i assentim nosaltres—no és pas l'home, sinó un equilibri de forces dins de l'home.

Tot equilibri pressuposa una batalla prèvia. A. G. Bell comentava una vegada tota la violència amagada darrera la serenitat d'una estrofa de fra Luis de León.

Així, damunt les teles d'aquests pintors que comentem.

Ara bé: hom pot deixar traslluir la batalla interna; la lluita per arribar al control total. Parlava, fa poc, de Pere Pruna Pere Pruna presenta a les seves teles més recents una taula de suplicis espirituals. Uns exercicis de continuïtat a través les influències. I no n'amagava pas cap, amb una crua lleialtat nobilíssima. Hom podia remarcar per exemple, la presència de Goya, la d'alguns pintors flamencs. El pintor anava treballant amb una insistència heroica, fins a fer surar la seva personalitat. Això mateix podria dir-se davant les teles d'Artur Carbonell, i algunes reminiscències de l'obra de Charico.

La maduresa plena, però, arriba quan la lluita interior, la febre que desvetlla la inevitable cultura plàstica que els pintors posseixen, deixa de traslluir-se. No parlo pas de Picasso, cas isolat de genialita productora personalista; tampoc de Salvador Dalí, cas a estudiar en un altre pla. Parlo en tot cas de Togores, i sobretot de Joaquim Sunyer. Joaquim Sunyer ha abastat la plenitud de la maduresa perquè ha trobat l'hora de la serenitat. A la darrera exposició de Madrid això es veu ben clar. El crític no sap pas trobar una línia que traeixi la seva voluntat d'harmonia.

Hi ha, de vegades, paisatge, en aquestes teles de Joaquim Sunyer. Worringer deia que l'home del Renaixement considerava el paisatge com un marc de la figura humana. Així a les teles de Joaquin Sunyer. Així sobretot, en aquell nu damunt l'herba, una de les més belles creacions de la pintura moderna.

Jo no sé pas si aquesta defensa meva de la pintura racionalista sorprendrà els qui posseïen la comoditat de tenir-me encasellat dins un vague grup sobre-

realista. En tot cas jo no tinc pas inconvenient a dir que considero aquesta pintura postexpressionista tan subversiva, per a la tímida i mediocre pintura catalana actual, com ho pugui ésser la más extrema concepció subconscient, per tal com tots dos extrems defugen el paisatge amb idèntica violència.

Hi ha una altra cosa que em decanta a l'art intel·ligent: el seu sentit artesà, noble, que deixa a l'home en possessió del seu fons insubornable i li permet allò que podria anomenar-se la concepció esportiva de l'art en contraposició a la confusió—perillosíssima— entre home i artista que totes les concepcions romàntiques —àdhuc el sobrerealisme—comporten.

III

El lineal i el pintoresc

1. *Francesc Domingo.*—Enric Wölflin, en els seus *Conceptes fonamentals de la història de l'art,* escriu unes paraules suggerents que poden ésser un bell punt de partida: «Si volem expressar, en termes generals, la diferència que hi ha entre l'art de Dürer i l'art de Rembrandt, diem que l'art de Dürer és *dibuixístic,* i el de Rembrandt pintoresc. I amb aquestes paraules tenim consciència d'haver caracteritzat alguna cosa més que un personalisme: la diferència de dues èpoques. La pintura occidental, que fou lineal durant el segle XVI, es desenvolupa francament en el sentit pintoresc durant el segle XVII». Diem que el Renaixement—el classicisme—comportava pintures lineals; i el Barroc—fòrmula d'evasions romàntiques—n'exigia de pintoresques. Defugint la normalitat, bé cap a la pe-

nombra (Rembrandt), bé cap al macabre (Valdés Leal), o cap al moviment (Rubens), el barroc es contraposa a tota fórmula classicista (Renaixement, Neoclassicisme, Noucents) per una evasió de la realitat estàtica i serena. Així, doncs, la fórmula de Wölflin podria transportar-se a totes les èpoques. Com a reacció d'un barroc *pintoresc* esdevé un Neoclassicisme (segle XVIII) lineal, estroncat pel pintoresquisme violentíssim dels romàntics. Hom ha vist en el nostre temps un retorn a la serenitat i a la intel·ligència. I és curiós que fins les traïcions a aquest mot d'ordre de la història de la cultura, no poden evadir-se completament d'aquest racionalisme que sembla típic.

La pintura sobrerealista, per exemple, ens forneix una sèrie d'elements molt interessants. En el fons de tota la seva voluntat de desordre. Dalí no pot amagar mai que és un acadèmic, un acadèmic com una casa. I Chirico? Chirico és encara un exemple més torbador. En mig de les seves eixelebrades fantasies, dels seus somnis més desguitarrats, la geometria vigila les proporcions d'una manera implacable.

Sí; quan Ernest Robert Curtius clamava per la restauració de la raó, per la conversió del nostre *âge critique* en un *âge organique*, podia aventurar-se el resultat plaent. Curtius no feia més que situar-se en la seva època.

Epoca, doncs, lineal, antibarroca, normal, dibuixística, constructiva, malgrat els aldarulls subvertidors. Corpus Barga cridava una vegada en acabar una conferència sobre pintura: «Vigileu la qualitat de les teles!»; ara caldrà cridar: «Vigileu-ne el dibuix!».

El dibuix com a garantia. Al culte de les masses que és encara imprecís en Cézanne, oposar la netedat de

la ceràmica de Braque o de les guitarres picassianes. El dibuix com a garantia; a Leonardo, signe del temps, o a Ingres, signe a contratemps (Ingres fou en la pintura el mateix que Stendhal en la literatura), però garantia sempre.

Quan Josep Maria Junoy, en el seu excel·lent llibre sobre la pintura catalana, diu que Francesc Domingo és un dels nostres pintors que dibuixa millor, li fa l'elogi que nosaltres ens estimem més per a un pintor. L'elogi de la seva línia; la seva autenticitat. Hi ha una mena de vergonya de la línia considerada com una simple fita de prova, de borrador. I en la línia hi ha la vibració pura, l'intent inicial, l'emoció inefable de la inspiració avançant sobre el paper verge. Francesc Domingo coneix la gràcia de la línia; en coneix, també, l'orgull. Una línia és sempre—pot ésser sempre—una obra finida. Aquesta manera de veure la plasticitat ha fet més sensibles i més responsables els trets, i ha fet valorar la línia per ella mateixa; sense necessitat de simbolisme posterior o de continuacions *artístiques*. N'ha fet un nervi i un eix. Valorem les línies en les teles, sobre tot quan emergeixen de les masses cromàtiques amb l'audàcia del segur instint. Les línies seran la més profunda garantia de mestratge.

2. *Angeles Santos.*—Angeles Santos ha estat enguany el *clou* del Saló de Tardor [1930] madrileny i segurament la més interessant col·lecció que pot oferir se avui als tastadors de pintura.

La forma pictòrica d'Angeles Santos es mou sempre dins d'una autèntica irrealitat. Dins d'una clara sobrerealitat. El que varia és l'instrument, el mitjà. Unes vegades l'expressió subconscient és obtinguda amb elements plàstics decididament fantàstics. D'altres el

contacte s'obté mitjançant un tractament adequat de les coses reals.

Alguna vegada, parlant de cinema, he exposat aquests dos camins d'expressió subconscient. Pot oferir-se un paisatge de somni embolcallant les formes en un dibuix fantàstic, o simplement, boirosament imprecís (Man Ray). O bé pot arribar-se a la sensació subconscient—automatisme psíquic pur—presentant els objectes tal com són en la realitat, encadenant-los, però sense lògica, coherència ni raó (Buñuel).

Quan Angeles Santos es decideix pel primer camí, la seva plàstica és visiblement influïda pels més conspicus conreadors dels paisatges de somni. Efectivament, hom sap que el sobrerealisme no és pas una cosa del segle XX. Totes les èpoques a les quals l'esperit s'ha imposat al culte de la forma—Edat Mitjana, Misticisme, Romanticisme—han produït, més o menys constatat pels seus contemporanis, aquest tipus d'obra d'art. El Bosco extreu del ventre medieval la galeria monstruosa de les seves figures. Morales ix de la rel mística. Goya s'anticipa al Romanticisme; al Romanticisme que sabrà produir un Nerval, i, en últim terme un Lautréamont.

El segon camí d'Angeles Santos, consisteix a apuntalar-se en elements reals per intentar el salt magnífic que enclou el perill de suïcidi angèlic de què parlava Maritain. Angeles Santos demostra en aquest segon viarany una perfecta possessió de la tècnica pictòrica; un domini pròdig en troballes, dels recursos de la pintura. Aquest sector de l'obra d'Angeles Santos cau clarament dins la fórmula postexpressionista, amb una certa relació amb Togores, i fins i tot amb Metzinger. Però, sota la forma intel·ligentment

conreada, s'amaga la formidable incoherència del somni, en un empelt que de vegades ha arribat a recordar-nos les creacions formulades per Chirico.

Es possible que una crítica estricta ens obligués a denunciar algunes vacil·lacions originades pel control intel·ligent; és impossible, però, no veure en aquesta pintura un dels temperaments més forts, més aguts, del nostre temps, tenint en compte la formació autòctona del seu esperit solitari en el silenci d'una vella ciutat castellana, i l'energia expressiva de la seva plàstica.

Angeles Santos recorda Goya i el Bosco (el Bosco que de vegades ha estat present a l'obra de Salvador Dalí). Hi ha les bruixes del pintor aragonès i els monstres del miniaturista torturat. Tot això aguditzat amb un esperit malaltís, que arriba a afuar-se en la seva obsessió. Hi ha un joc complicat de morbositats—sadisme, masoquisme—en la crueltat d'algunes figures, en la complicació de certs suplicis mentals, imposats per l'artista.

Sobre la crisi de la paraula

I

Textos

La creació d'una fórmula definidora del moment estètic és, possiblement, el primer manament de tota missió crítica. Pensem, però, com és difícil de precisar allò que viu a redós de nosaltres, vivent i vibrant i canviant a cada pas. Formular sinopsis damunt la història inalterable representa, simplement, un problema de punt de mira. I, en tot cas, hom pot construir visions diverses de cada moment històric.

Però quan no solament el subjecte és susceptible de canvi; sinó que el mateix camp d'experimentació és imprecís de proximitat, la funció crítica no pot, en encarar-se amb aspectes definitius, fer altra cosa que acumular elements de judici, per tal que la conclusió definitiva pugui ésser formulada un dia no llunyà.

Sembla, però, evident, ja avui, que en relació amb el tema que hem proposat més amunt, ens trobem amb una dada bastant clara: la vigència, en el Noucents, de la plàstica—pintura, fotografia, cinema—sobre la lírica—música, poesia—, valoradíssima al Vuitcents.

Més precisament: assistim a hores d'ara a un període de crisi de l'expressió parlada en benefici d'uns altres tipus d'expressió. Jo he intentat d'explicar aquesta crisi, en funció de la naixença del cinema (també podrien explicar-se, per aquest fenomen, el predomini de la nova tipografia, del cartell, de la revista il·lustrada, de la foto).

Eugeni d'Ors encapçalava el seu llibre sobre Cézanne enyorant una perfecció de la nostra capacitat visual, tal com probablement era assolida pels homes del Renaixement. El mal ens ve d'un continuat exercici de l'abstracció. «D'ençà que Descartes va evaporar la física en la mecànica, i la mecànica en la matemàtica, el mal ha anat creixent» [1].

Amb tot, aquesta crisi de la paraula no ha fet més que iniciar-se. D'altra banda no podem pas creure en una absoluta supressió per passar al domini del gest, tal com, segons opina Marcel Jousse, succeïa a l'home primitiu [2]. Ara, però, ens limitarem a assenyalar el fenomen i a recolzar-lo en alguns textos, que ens semblen bastant clars.

Es evident que qualsevol actitud crítica que enfoqui aquest problema ha de topar immediatament amb la doctrina maragalliana de la paraula viva [3]. Sembla que

---

1 Caro Raggio, editor (Madrid). Vegi's també *El Nuevo Glosario,* IV, p. 150.

2 Vegi's: *Etudes de psychologie linguistique* (*Archives de philosophie,* II). Comentaris: FRÉDERIC LEFÈVRE: *Une nouvelle psychologie du langage* (*Le Roseau d'Or,* París Plon, 1927). AMÉRICO CASTRO: *Gesticulación y lenguaje* (*El Sol,* 17 de novembre de 1927).

3 MARAGALL, *Obres completes* (ed. Sala Parés), vol. III, pàg. 71.

la concepció divinal de què la fa objecte en el seu immortal *Elogi,* la preserva de crisi, o de mort. Ben mirat, però, ¿no hi ha tota una doctrina, tot un pressentiment de la crisi de la paraula en aquestes pàgines de Maragall? Fixem-nos que el poeta blasma aquells qui fan de la poesia una música inanimada. Les paraules no tenen sentit, en boca de la gent quotidiana. Cal cercar molt per trobar la *paraula viva,* expressiva, vibrant. Cal anar a sentir els mariners i els pastors. L'emoció de paraules com *Aquella canal, lis esteles, mira...* no és més que una prova de la manca d'expressivitat de la paraula corrent. Maragall, per altra banda, canta el *silenci expressiu* dels enamorats. Aquesta és també una dada clara. «Les paraules—diu Abel Gance—, dins la nostra societat contemporània, no enclouen mai la seva realització. Els prejudicis, la moral, les contingències, les tares filològiques han pres als mots pronunciats la seva veritable significació. Es sempre el més hàbil i no pas el més veritable, que s'expressa amb les millors paraules, i ja es valoren més els silencis que els mots»[1]. No caldria recordar l'anomenat teatre del silenci de Jean-Jacques Bernard. Tampoc no oblidaríem algunes obres molt expressives de Georg Kayser. Quant al cinema, recordem la troballa significativa de René Clair quan fa rodar en silenci els fragments més dramàtics de *Sous les toies de Paris.*

Les apreciacions es multipliquen en el mateix sentit. La paraula falla al filòsof—Bergson—quan diu que tot

---

[1] *Le temps de l'image est venu!* (*L'art Cinématographique,* II, 84-85. París, Alcan).

sentiment profund escapa al verb, i al poeta—Maeterlinck—quan confessa:

dès que nous parlons
des portes divines se ferment quelque part[1].

Afegiríem la tesi pirandel·liana del *Sei personaggi*, que l'home està voltat de la reixa mentidera de les seves paraules, i no arriba mai a un contacte veritable amb el seu pròxim. I aquella frase lírica de Bréton que a mi m'agrada de repetir: *et mes paroles étaient le seul éventail que pour dissimuler mon trouble je pusse mettre entre les visages et moi.*

Els crítics, els assagistes, es troben, tan sovint com els poetes, amb aquesta inseguretat verbal. «Que difícil—diu Aldous Huxley—, quan amb paraules es pretén valorar alguna cosa, que difícil és saber el que es vol dir!». Benjamín Jarnés ha parlat també de la tragèdia de les paraules que no rutllen; de les paraules que, situades a l'engranatge mental, no fan funció d'eficàcia. «La nostra consciència — diu Waldemar George—, atrofiada per una massa llarga activitat dins una civilització que desconeixia les dades immediates de la imatge, retroba, a favor de la fotografia i el cinema, arts de la visió, la seva acuïtat, la seva impressionabilitat».

---

1 La tendència vers el grafisme és ben clara als *Calligrammes* amb els quals GUILLAUME APOLLINAIRE i els seus deixebles cerquen d'ajuntar una valor plàstica a la valor abstracta de la lletra. Potser és un fenomen paral·lel l'assaig d'E. GIMÉNEZ CABALLERO amb els seus *Carteles;* intent de fer gràfiques unes conclusions crítiques, amb una intenció pedagògica per a multituds.

Patim, ha dit Waldemar George, d'una atròfia per a la percepció de la imatge, degut a una civilització excessivament verbalista Que, a més a més, cal afegir, ha esgotat l'instrument verbal.

Es per això que alguns moviments avantguardistes s'han basat en un blasme de la paraula. «La paraula és morta!», exclama Théo Van Doesburg en el segon manifest de *Stijl*. ¿Caldrà, doncs, que substituïm la paraula per aquella *éloquence d'yeux* de què Jean Epstein parlava? Si, com crida Abel Gance, el temps de la imatge és arribat, quin avenir quedarà reservat a la paraula? Ja hem dit abans que la història de la cultura és un joc d'accions i de reaccions. Estem en un moment en què el *desacord* entre la paraula i l'esperit pren una consciència dramàtica. Rémy de Gourmont ha escrit una frase definitiva: *Les mots et les sensations ne s'accordent que très peu et très mal; nous n'avons aucun moyen sûr que peut-être le silence, pour exprimer nos pensées. Que de circonstances dans le vie, où les yeux, les mains, la bouche muette sont plus éloquentes que toutes paroles!*

II

Energética del verb

Un gran poeta, un gran assagista americà, Ezra Pound, va publicar, fa dos anys, un interessantíssim estudi sobre el que ell anomenava *energètica literària*. Els punts de vista del famós home de lletres poden resumir-se així: «La literatura té com a missió valorar les paraules que cal que l'Estat usi per al compliment dels seus fins.—Els literats són els encar-

regats d'aquesta funció.—I solament reeixiran aquells qui dotaran de sentit autèntic el llenguatge que els faci d'instrument. — Gran literatura és senzillament llenguatge carregat de significació fins al darrer grau possible».

Ezra Pound divideix els escriptors en sis classes: *a) els inventors* (d'una forma de llenguatge, d'un instrument líric); *b) els mestres* (o creadors d'una *manera); c) els diluïdors,* que segueixen el rastre dels grans mestres amb alguna personal divergència; *d) els homes de lletres,* figures de l'ambient literari; *e) belles lletres* (Longus, Constant, Prévost), *f)* classe suplementària que Ezra Pound anomena *iniciadors de follies* (Mac Pherson, Góngora, Marino). Hi ha tres classes de poesia: *melopeia* (les paraules tenen damunt del sentit estricte una propietat musical); *fanopeia* (projecció d'imatges sobre la imaginació visual); *logopeia* (dansa de l'intel lecte entre els mots).

No anem pas ara a discutir les posicions estètiques del poeta americà Si no el plantejament teòric, els exemples amb què vol recolzar-lo ens donarien molta matèria discutible. Ens interessa simplement remarcar com Ezra Pound situa en un primer terme de la funció literària la necessitat de carregar el llenguatge de sentit. Si per a ell la poesia és un gènere superior, és perquè, en teoria, el llenguatge poètic pot ésser més *carregat*—més ple de sentit—que el de la prosa. Ezra Pound fa una excepció molt encertada: el segle XIX, al curs del qual tot el retoricisme i tot l'enfarfec verbal pesa damunt del vers.

Precisament—sobre aquest tema—Josep Pla té una observació molt aguda quan explica la característica de la generació castellana posterior a la del 98:

«Aquesta generació ha tractat de donar una precisió, un pes específic, una densitat a les paraules...» *(Madrid,* 185). Però el mal venia de més amunt—del Romanticisme—. I la correcció ja havia estat intentada. Si Valle-Inclán és un retòric, com titllar de retòrics un Baroja, un Maeztu? Quan Azorín escriu «El caballero está profundamente cansado», cada paraula és absolutament completa de sentit. Esgarrifa pensar quants hendecasíl·labs hauria emprat un romàntic per dir una cosa semblant. El mateix diríem de Joaquim Ruyra, per exemple. O de Gide.

El Romanticisme ha estat el gran desvaloritzador de la paraula. L'empenta musical va destruir el tresor íntim i concret de cada mot. El Noucents s'ha llançat ardidament a la salvació del llenguatge injectant-li aquella passió d'exactitud i aquell ànim de concreció que poden deturar la fúria desvaloritzadora (cultura plàstica, cartell, gravat, fotografia, cinema) que hem comentat darrerament.

I bé, quins mitjans han estat posats en pràctica pels nous conreadors del llenguatge? Els futuristes posaren de moda un llenguatge precís, directe, violent, tal com exigien els temes més freqüentats per aquella generació. Tot retoricisme quedava eliminat—o, potser més exactament, substituït—pel nou retoricisme *menor* de la mecànica.

Els fulletons prenien un ritme accelerat i nerviós. Josep Lleonart ha pogut parlar una vegada de novel·la frenètica en les lletres alemanyes. Maquinisme. Vida accelerada. Influència cinematogràfica. *(Metròpolis,* novel·la de Thea von Harbou, dóna *Metròpolis,* film de Fritz Lang). Als Estats Units els exemples es multipliquen prodigiosament.

Es evident que en aquests casos hom arriba a una *energetiquització* del llenguatge, si més no per l'eliminació de les paraules inútils. Aquesta eliminació provoca una acceleració del ritme narratiu, molt d'acord amb la nerviositat ambient i amb les modes periodístiques. L'esport—o la guerra—passen a ésser temes idonis per al nou estil. El cas lluminós d'Henri de Montherlant. Els novel·listes ianquis d'arguments policíacs, les narracions amb sobrietat de *scénario*. Exemples.

Al costat d'això el concepte repetit de José Ortega y Gasset: *la novela, género moroso*. Es a dir, lent, alambinat, difícil, analític, carregat de psicologia. (Joyce, Proust, etc.)

¿Representen aquestes valors darreres, una persistència del fi de segle? Hi ha, evidentment, una malaltissa deliqüescència en aquests autors. Hi ha en els altres una palpitació renovada, una fúria molt nostra. Hi ha, a més a més, darrera d'ells, la passió de les multituds. Però nosaltres no ens decidiríem a un judici absolut.

Sobre poesia catalana

LÓPEZ-PICÓ, POETA CATÒLIC

Carles Riba, en inaugurar taxativament l'homenatge que Catalunya ofrena a Josep M. López Picó amb motiu del vint-i-cinquè opuscle de la seva obra lírica, assenyala com a fita inicial en què pren «dibuix precís» «la seva més autèntica poesia» el volum assenyalat amb el número VI: *L'Ofrena*. Si per cas una notòria evolució estilística no ho aconsellés, hi hauria, al meu entendre, un signe molt evident per a precisar, en l'Op. VI, els inicis de la lírica de Josep M. López-Picó tal com ella ens és arribada a la maduresa: la presència de Déu. La presència de Déu en el sentit en què després perdura al llarg de tota la producció del poeta.

Cal que la lírica de López-Picó superi la inicial etapa decorativista a la francesa (Ops. I-IV) i arribi, passant per la dura lliçó de sobrietat que marca *Epigrammata* (Op. V), a una normalitat expressiva que no farà més que afinar-se en el futur.

L'etapa que precedeix a *L'Ofrena* és remarcable

per la seva laïcitat. (Utilitzo l'*Antologia* com a text). Aires de mundanitat i galania, en un lirisme sensitivista. Quan alguna vegada el poeta dóna un caient religiós als seus rims (Op. IV: *De la nostra fe),* l'actitud del seu esperit vacil·la entre una xiroia banalitat i una afirmació dels sentits damunt la terra *(Antologia,* pàgines 57-60).

En arribar al sisè opuscle comencem a trobar signes de l'actitud definitiva del poeta davant de Déu. El poeta s'enfronta amb la Divinitat com allò que és absolutament minso i miserable davant d'allò que és infinitament terrible i poderós. De vegades l'actitud pren caires de terror (talment l'epilèpsia mística dels negres d'*Al·leluia).* De vegades, amb menys freqüència, una beata serenitat dolcíssima. En general, però, l'actitud típica és la de l'*estupefacció de l'home davant de Déu.*

Precisat això, queda desvirtuada qualsevol afirmació que faci referència al *misticisme* lopezpiconià. No. Misticisme és una aspiració de Déu per via d'amor fins a arribar a posseir-lo. El misticisme és un fenomen d'una extraordinària complexitat. Es el fruit d'una ambició de la voluntat inflamada que cerca Déu superant jerarquies de l'esperit. L'ànima mística esdevé hipnotitzada del Suprem Amor. I totes les eclosions literàries que provoca aquest estat, pertanyen a una categoria diversa. Vistos amb ulls d'avui, els textos dels místics donen la sensació de textos d'escriptura automàtica, exactament iguals—quant a consciència—que els dels poetes sobrerealistes de darrera hora. Jo recordo la impressió vivíssima que em produí un text de Sant Joan de la Creu del qual es desprèn la inconsciència de l'esperit durant la seva redacció: «Y si en algo

errase *por no entenderlo bien,* no es mi intención apartarme del sano sentimiento y doctrina de la Santa Madre Iglesia Católica» *(Subida al Monte Carmelo).* D'altra banda, és freqüent en els místics la presència de temes grats als sobrerealistes. Per exemple, la sang. «Jo tinc la memòria plena de sang», diu en una frase reveladora i estranya Santa Catarina de Siena.

L'actitud de Josep M. López-Picó no pot incloure's en el turbulent corrent del misticisme. Es feta de senzillesa i de claredat. Més que la comunió amb la Suprema Majestat, la seva posició és la de l'adorador rendit. Més que la hipnosi, l'anorreament davant Déu. *Déu és ací l'espectacle;* l'espectacle resplendent i sublim de la seva *Presència exacta* (p. 245), o bé la de la seva lluminosa Cort:

L'harmonia dels àngels concertada.

(Epitalami).

Enfront d'aquesta superior magnificència el poeta se sent miserable i mesquí, en una perpètua atenció fervorosa. Cerca de comprendre en la contemplació. Sembla com si sentís la veu de Sant Agustí: «Germans, mirem d'entendre i voli el nostre enteniment en tant que ens sigui possible; i quan no poguéssim, aleshores creiem».

Aquesta escrutació de la Divinitat el porta a la consciència de la seva inferioritat. Des del primer moment:

I així com sóc al teu davant tot nu.

(*Ant.*, p. 102).

I en una altra actitud molt semblant:

Més Vós, Senyor, animareu la mà
que ens faisonés i ens conduís alhora
i quan toquem la mà
sabrem de la tenebra eixir enfora.

(*Ant.*, p. 130).

Aquesta atribució providencial de Déu, pren de vegades, matisos de pura delícia poètica. Recordem aquell fragment de l'Op. XII:

...l'home que crida:—Més que jo, ningú!—
l'aire ferit vessant de l'escomesa
un glop de llum en davassall que lluu,

Cansat del vol, retorna l'enyorança
al cor de l'home que desitja el pla.
I Déu somriu; i és ell qui humiliant-se
acosta el món a l'home amb una mà.

(*Ant.*, p. 148).

Aquesta darrera posició no exclou un *penchant* d'humorisme semblant al que Manuel de Montoliu remarcava en la llegenda de Sant Francesc. Hi ha molta doctrina franciscana en l'obra de López-Picó. Aquesta flonja, suavíssima fraternitat amb els arbres, els ocells i els objectes és viva en el poeta. La mateixa alegria de cantar és franciscana en el poeta que invoca el *Poverello* amb aquestes paraules:

Canto Francesc qui de l'amor sabia
l'amor que s'acompanya de cançons;

i, per cantar amb bona companyia,
es feia un violí de dos bastons.

Però més que franciscanisme—o caritat—hi ha en els darrers llibres del poeta una persistència en el tema que hem remarcat abans. Recordem *Invocació secular,* on la Divinitat agafa davant del poeta empetitit unes proporcions còsmiques!

Hi ha un epigrama—a *Carnet de ruta*—que no ha estat incorporat a l'*Antologia.* I és una llàstima perquè a mi sempre m'ha semblat revelador de l'estat d'esperit del poeta davant de Déu. Jo he cregut trobar-ne la font en un text de les *Confessions* de Sant Agustí (Llib. I, Cap VI) que diu: «Permeteu, Senyor, que, no obstant ésser jo pols i cendra, parli davant la vostra misericòrdia. Permeteu-me de parlar, Senyor, car a la vostra misericòrdia parlo i no als homes que farien burla i es riurien de mi. I si de cas riguéssiu Vós també, estic segur que ho convertiríeu en profit meu tornant a tenir misericòrdia de mi.» El poeta anima magníficament aquest passatge en la *Jaculatòria a la ironia de Déu:*

Jo fràgil, esquifida criatura,
i Tu l'animador de la Natura,
vergonya cara a cara amb l'Estupor.
Per què no rius de veure'm nu, Senyor,
que la rialla em fes de vestidura?

Notes a un llibre de Carles Riba

El professor Valbuena i Prat remarcava a *Mirador* comentant una estança de Carles Riba, l'actual retorn dels esperits a la normalitat de les coses concretes. Havem travessat—i hom no sabria pas dir si l'etapa és finida—un període carregat de subversions, el signe més clar del qual és el fenomen sobrerealista. Hom cercava la inspiració en el més profund del subconscient, en la zona tèrbola dels somnis; en l'instint desfermat actuant en plena llibertat. I, de sobte, sembla com si un penediment carregat de seny vulgui actuar de fre de les follies i instaurar una nova posició de l'esperit.

Una de les coses que desorienta més profundament la crítica dels fenòmens actuals és la perillosa facilitat amb què les noves fórmules esdevenen, ja al moment de néixer, definitives i absolutament capacitades per a resoldre totes les inquietuds. La fatiga inherent als moments de nerviosisme o de renovació, pren atencions messiàniques davant l'escola o la tendència que ix a la llum. I això comporta dues actituds consegüents: una, vers el passat, iconoclasta, de negació absoluta; l'altra, vers el futur, que dificulta la voluntat de recerca, per tal com l'ideal es considera ja plenament assolit. Val a dir, però, que aquesta actitud de cofoisme revolucionari dura fins a l'instant en què, per un esforç de violència superior, l'escola triomfant deixa pas a la darrera tendència que fa irrupció. Aquesta mecànica de l'evolució ha de donar-nos un bri d'escepticisme, sempre. I, per altra banda, ha d'ensenyar-nos les dificultats d'un quadro sinòptic massa clar per a explicar

aquesta evolució. Sovint les escoles apareixen barrejades i es fa molt difícil precisar-ne la divisió.

Benjamin Crémieux ha publicat darrerament un llibre que té un interès extraordinari: *Inquiétude et reconstruction (Essai sur la littérature d'après-guerre)*[1], comentat ací diverses vegades.

Segons Crémieux, l'endemà de la guerra, es desvetlla a tot Europa un període de nerviosisme i de rebel·lió estètica que ell anomena *esprit d'inquiétude*. Aquest període arriba exactament fins a 1930, on comença una etapa completament oposada: *l'esprit de reconstruction*. Benjamin Crémieux sent la màgia de les xifres De la xifra 30. Ja en 1922, en un article publicat a la *Revue Hebdomadaire*, escrivia aquestes paraules: «La literatura francesa es renovella al curs dels anys «30». Entre 1630 i 1640, apareixen el *Cid* i el *Discours de la Méthode*. Entre 1730 i 1740, Voltaire, Montesquieu, els inicis de Diderot i de Rousseau. 1830: *Hernani*. Nosaltres tindrem un 1930 igualment bell; serà el començament d'una era clàssica que arribarà a la màxima esplendor vers 1930». Es sorprenent com Crémieux encerta exactament el ritme històric de França; perquè els esdeveniments li han donat la raó. La hi han donada absolutament? Potser no. Però sí en una gran part.

El període d'inquietud desvellat per la guerra és exactament la negació del noucentisme intel·lectualista que Eugeni d'Ors—sorprès—intentava explicar com una *recaiguda en el fi-de-segle*. Efectivament, hom ha trobat en les tendències estètiques d'aquests anys darrers mantes aproximacions a l'estètica del segle XIX,

---

[1] París, ed. Corréa, 1931.

a l'estètica romàntica. En la moda de les dones, en el pentinat de l'home; en els escriptors sobrerealistes les devocions romàntiques són evidents. Ja n'hem parlat alguna vegada. Però el que ens interessa ara és precisar la veritat d'aquesta xifra: 1930, com a límit de naixença de concepcions noves de l'art i de la vida. Sabem ja que la història de la cultura és una progressió en zig-zag d'unes edats anomenades orgàniques i unes altres anomenades crítiques. O, en últim terme, de classicisme i de romanticisme.

Segons les doctrines noucentistes, el segle XX és un segle clàssic — antiromàntic El període 1918-1930 trencaria, però, aquesta qualificació Aquest període, segons Crémieux, estaria especificat en política per una crisi de l'universalisme, de tipus nacionalista; en literatura per una voluntat d'evasió que comença per refusar la realitat—dadaisme, sobrerealisme—i, de la mà de Freud, com Marcel Proust, intervé el propi esperit fins a l'arrel més pregona. Aquesta intervenció del jo fa penetrar la literatura i l'art per les zones més tèrboles de l'esperit—la subconsciència i el somni. L'art i la literatura sobrerealistes posen en joc tota una fauna, oblidada des de Lautréamont, d'àngels i de dimonis. Les possibilitats del subconscient són immenses, i una legió àvida de sensacions es llança per un camí ple d'encants i de perills. Un novell *mal du siècle* arravata els artistes del nostre temps, en plena febre romàntica.

Es, però, absolutament, un període d'*inquietud* en la forma en què ha estat presentat el període 1918-1930? No. El mateix Crémieux assenyala la presència d'un grup oposat—no sols en l'estètica sinó també en l'ètica—al grup sobrerealista. Es el grup intel·lectua-

lista i catòlic que capitaneja Jacques Maritain. Hi ha, però, molts altres signes; per exemple, la progressiva vigència de l'obra de Valéry. Per exemple, la fórmula postexpressionista de la pintura proposada per Franz Roh, que ha anat enfortint-se a través de les revolucions sobrerealistes. Més exemples: l'arquitectura racionalista; l'amor al document; i al document humà.

En el primer llibre d'*Estances* de Carles Riba, hi ha un poema escrit en forma dialogada entre el Sentit i el Pensament, a la manera d'aquelles requestes o tensons medievals entre el cos i l'ànima. En aquests poemes, escrits sota una obsessió religiosa molt definida, l'ànima acusa el cos dels seus pecats, se'n deslliura i el venç. En l'estança d'En Riba, el Sentit triomfa, però, per tal com cerca la beatitud i la serenitat amb les seves mateixes eines.[1] Aquesta recerca de l'Absolut sense oblidar la matèria concreta que palpita en nosaltres i ens envolta; aquesta consciència de la claredat de la vida immediata sense immersions en els abismes—el cel o l'infern; el misticisme o el satanisme—és un signe clar de l'estat d'esperit de reconstrucció que comentem.

Sí. Hi ha un retorn dels somnis. El nostre temps estima la claredat, la concreció, la intel·ligència. El

---

[1] En certa manera l'actitud del poeta recorda la de Joan Maragall en el *Cant Espiritual*: la captació de l'esperit sense abandonar les coses sensibles. "Deu-me *en aquests sentits* l'eterna pau" (vers 20). I Carles Riba vol estroncar la vigilància obstinada de la Ment fent sentir pròxima al Sentit "la possessió pia —d'Ella en pastura i llum del pensament". Riba és un eclèctic, però tira més aviat cap a un paganisme estètic, de goig de la forma per ella mateixa.

triomf del cinema no és pas un signe a negligir. Fins i tot en les obres més instintives d'alguns pintors sobrerealistes—citàvem Chirico i Dalí—hi ha un amor a la construcció i a la plàstica precisa. Tornem, diu Crémieux, a recercar un esperit europeu i un novell humanisme. «Tots els grans conflictes sagnants, escriu, on la Humanitat s'ha vist llançada, han estat seguits de radiosos períodes d'humanisme, on l'esperit ha donat els seus fruits més bells».

Més notes sobre les Estances

Mètrica.—Culte freqüent de l'eneasíl·lab (accentuant en quarta, sisena i vuitena, generalment; de vegades, en tercera, sisena i vuitena). L'eneasíl·lab és un dels versos més musicals i d'un ritme més canviant i gràcil que trobem a les llengües romàniques. Es poc utilitzat, però, pels nostres poetes. (A Castella, Rubén Darío va desenterrar-lo; no havia estat usat des dels lírics del XV segle). Carles Riba combina els seus eneasíl·labs en quartetes (*abab, abba*). O en dècimes. La dècima és objecte d'una predilecció molt marcada per part de les noves escoles poètiques de França i d'Espanya. Hom n'havia negligit l'ús i darrerament sols la veiem utilitzada per algun poeta popular. Riba intenta — ben reeixidament — el retorn a aquesta combinació estròfica, que exigeix una ferma disciplina i una estricta contenció verbal. No segueix la forma típica de la poètica castellana (*abbaaccddc*) sinó amb una lleu variant (*ababbccddc*). Més sovint, però, trobem la forma francesa (*abbaccdeed*), el ritme de la qual sembla trencar-se en passar del quart

al cinquè vers, i li treu aquella continuïtat fluvial de la dècima espanyola.

Tot el llibre de Carles Riba és ple de troballes mètriques i de combinacions rítmiques; en totes elles s'acusa, a més d'una cultura poètica difícilment superable, una profunda, una extraordinària consciència del seu treball.

Consciència lírica.—Caldria afegir noves remarques a la qüestió mètrica; caldria també, i aprofito aquest moment per a publicar una antiga convicció meva, caldria orientar una mica la tasca crítica vers aquestes qüestions estrictes i precises de la tècnica literària, no pas per a convertir-les en eix estètic, sinó per a defugir el to general de crítica *impressionista* de la majoria de les recensions de llibres de literatura. La tècnica, altrament, no és pas una cosa massa secundària. La noble tenacitat, la perfecció acomplida que hom remarca en els poemes de Carles Riba, ens fan pensar que aquesta *virtù* en l'exercici de la tasca lírica té àdhuc una valor poètica. L'alta consciència lírica de Carles Riba, remarcada més amunt, la trobem abans que enlloc en aquesta preocupació formalística que dóna a la combinació dels versos un sentit arquitectònic perfecte.

Però s'erraria qui pensés en un parnassianisme de façanes superbes i de buidor conceptual. Riba és ensems un arquitecturador de conceptes. Ens fa pensar en Valéry, en Guillén; de vegades (però aquest és més aeri en els ritmes) en Josep M. López-Picó. Hi ha un encadenament rigorosíssim de pensament unificant cada poema. La mateixa premuda distribució trobem en els ritmes i en els conceptes. Carles Riba es situa magníficament en el centre equilibrat d'una

línia que aniria des dels conceptistes castellans del XVIII fins als parnassians francesos del XIX. Des de Ledesma a Leconte de l'Isle.

Aquesta intel·ligentíssima situació poètica pervé d'aquesta lúcida consciència que comentem, i fa transcendents tots els moments del poema eliminant-ne les forces anecdòtiques. Res més lluny del poema fluvial, eixit, segons frase, amb facilitat fisiològica de la ploma de l'escriptor. Cada línia del poeta és el resultat d'una profunda batalla; darrera de l'exterior serenitat trobem, com Aubrey G. Bell en l'obra de Fray Luis, una batalla intensíssima, un combat rigorós per deslliurar-se de l'enemic: la facilitat, l'anecdotisme, el pintoresc, el dring musical... Així paraula per paraula, concepte per concepte, vers per vers. Diríem que aquest llibre de Carles Riba és un dels llibres més dramàtics que s'han publicat a Catalunya.

Poesia difícil.—Carles Riba gaudeix fama—i se'n vana—d'ésser un poeta difícil. Jo diria simplement que és un poeta que posseeix una moral estricta. Diu Valéry—amb paraules que em són amables—: «*Le travail sévère en littérature se manifeste et s'opère par des refus. On peut dire qu'il est mesuré par le nombre des refus... C'est en ce coin que la littérature rejoint le domaine de l'éthique*».

Diríem, simplement, que Riba és l'home que refusa major quantitat de solucions poètiques per a l'expressió del seu lirisme.

Extrems lírics

La darrera etapa de la poesia catalana oscil·la entre dues actituds extremes. Una, que defensa un lirisme regit per un control rigorós de la Intel·ligència—ex.: Agustí Esclasans: *Ritmes*—. L'altra, que cerca la creació mitjançant una pura actitud d'intuïció sensible, incontrolada—ex.: Sebastià Sànchez-Juan: *Divagacions*—. Al centre, presidencial, Josep M. López-Picó, en una madurada consciència d'equilibri.

Tanmateix aquest triangle de posicions líriques pot assolir una categoria universal i significativa. Simbolitzar l'eclèctica ambició de la poesia d'avui que oscil·la entre l'exacta mesura d'un Valéry i la desfermada fantasia d'un Eluard; entre la dura precisió d'un Guillén i la lliure concepció angèlica d'un Alberti. Fins i tot, les línies que marquen aquestes actituds poden desvetllar la polèmica sobre el combat etern de la Sensibilitat i la Intel·ligència com a matèries primes de poesia, amb capacitat d'excloure's mútuament. El tema, però, en la seva envergadura còsmica no pot pas ésser objecte del nostre temps estricte. Sinó, més aviat, l'assenyalament de com ha estat acomplida la realització lírica d'aquestes actituds.

Agustí Esclasans presenta un nobilíssim cas de *memòria,* en el sentit de continuïtat exacta del pensament inicial. Aquesta fidelitat al mot d'ordre del seu sistema—que no és pas exactament el mot d'ordre del seu temperament—se'ns apareix alhora com una formidable prova de confiança en si mateix i de fervor per la doctrina de la Intel·ligència, que no sabríem estar-nos de relacionar amb les concepcions orsianes unita-

ristes susceptibles d'una vivificació constant. Podríem, evidentment, trobar contradiccions en la seva línia de conducta; alguns contes, algun fragment poemàtic; àdhuc la seva tasca de traductor: Baudelaire, Constant. Exceptuem el magnífic *Happy hipocrite* i d'altres. Però presideix tothora les conviccions sistematitzades.

La poesia d'Agustí Esclasans és una poesia de base verbal. Es el verb qui crea la poesia; es tracta, doncs, d'una amplificació del concepte renaixentista de la *rima creadora*. Ell diu en començar el Ritme 36: *orgia dels mots, dissimul del misteri mecànic...* El verb es llança sonorament amb un redoble de timbals solemniosos. Ritme èpic, potser massa sorollós per a les afinades constatacions líriques. La imatge, la creació poètica resta tothora superbament embridada—talment un cavall violent—per la cadena rítmica. Això que, mentre llegim, pot arribar a fatigar-nos, se'ns apareix—conjuntament—com un espectacle magnífic de control implacable, serè.

Diríem, però, que el poeta es mou anguniadament en mig de la seva pompa verbal: *Orgia dels mots: tot un món de somriures de flama—no és prou per omplir de clarors una espluga tan fosca* (Ritme 36). Es, evidentment, el verbalisme que ha pres una preponderància excessiva. I la pren, no pas en la realitat objectiva de cada poema, sinó en la visió subjectiva de cada lector. Hi ha una quantitat de lirisme aeri, lluminós, desligat de lligams sensibles, poètic; però queden ofegats, als ulls del lector—diríem a l'oïda del lector—, per la cataracta del verb. Alguna vegada parlant de la poesia d'Agustí Esclasans, he dit —i segurament em recordava d'allò que els arbres no

deixen veure el bosc—que els ritmes són una mena de teló metàl·lic. Una reixa de sonoritats, tan enèrgica, que no deixa veure ben bé el que hi ha a dins.

Ara podria repetir-se això mateix. Hom podria parlar, a més a més, de la monotonia del ritme anapèstic adoptat sistemàticament Hom pot agafar-se a l'exemple dels grecs i els llatins que, efectivament, construïen una poesia de base rítmica. Cal tenir en compte, però, que els poetes clàssics tenien un joc rítmic per a cada gènere, i els era impossible, per exemple, construir una elegia amb un peu èpic.

Amb tot, no sabríem estar-nos de situar la presència lírica d'Agustí Esclasans com un dels fenòmens literaris més interessants de Catalunya.

A l'extrema dreta. A l'extrema esquerra, un llibre de Sebastià Sànchez-Juan: *Divagacions* (Eds. La Revista). Tot allò que és controlat al llibre de l'Esclasans és ací en una desfermada llibertat. El poeta s'ha limitat a anotar les sensacions rebudes en instants d'hiperestèsia lírica. Amb prou feines, si, als primers poemes, la rima cavalca les puntes dels versos despentinats, estranyament lliures i plàstics; amb unes breus, àgils notes de color violent, i de vagues intuïcions imprecisables. La subconsciència actua, però, en mig de sensacions de coses externes. Amb tot, s'hi copsa a cada moment l'èxtasi.

No creguéssim, però, que desapareix una lúcida vigilància, que fins i tot—de vegades—arriba a transformar-se—lamentablement—en ironia. Els extrems es toquen. Als Ritmes de l'Esclasans trobaríem la petjada subconscient malgrat els seus escarafalls antisobrerealistes. Aquí trobem un sentit intel·ligent que presideix àdhuc els moments més embriacs del vers;

juntament, les notes que acompanyen el llibre ens donen la clau d'un procés mental treballadíssim.

Hi ha, però, una gran quantitat de poesia rendida, desmaida en els versos de Sebastià Sànchez-Juan. Poesia d'alta tensió transportada en una vaga somnolència que no es deixa perdre la depuradora vigília.

Això—Agustí Esclasans, Sebastià Sànchez-Juan—als extrems de l'any líric. Al centre, presidencial en una madurada consciència d'equilibri, Josep M. López-Picó. *Represa de la primera ofrena:* Vint-i-set sonets perfectes com vint-i-set columnes exactes.

Sobre literatura castellana

Unamuno i l'Imperi

Miguel de Unamuno, en l'avinentesa d'una discussió política sobre l'idioma oficial de la República, pronuncià un discurs vigorós i rectilini, que ha estat vivament discutit. Jo voldria intentar d'il·luminar amb una llum clara l'actitud d'aquest intel·lectual respecte de Catalunya. Perquè em sembla pueril liquidar una figura com la de l'Unamuno amb unes quantes caricatures i amb unes quantes acusacions de fòbia. Això és excessivament simplista. Nosaltres dissentim, dissentirem sempre, pel que respecta a Catalunya, de les posicions defensades pel senyor Unamuno. Però cal que precisem com la seva actitud respon a una essència personal molt viva i perfectament articulada.

Unamuno ha estat sempre un home complex, que ha despistat i ha donat imatges falses de si mateix. Als darrers temps de la monarquia hom s'havia bastit un Unamuno republicà, radical, menjacapellans i inconformista. Per això sorprenen tant certes actituds de

després. Unamuno és un home místic, antieuropeu, violent, paradoxal i, en un terreny purament espiritual, monàrquic. (Monarquia com a signe d'Unitat.) Aquesta posició mental, reflectida en els seus poemes religiosos *(El Cristo de Velázquez)* i en els seus assaigs de combat té com a retruny immediat un centralisme desesperat. Centralisme que es torna indefectiblement agressiu amb la personalitat de les regions. I no solament contra Catalunya. En el darrer discurs de les Corts l'atac ha començat d'una manera sagnant, per la pròpia llengua basca. Diríem que hi ha un punt de masoquisme en aquest to pejoratiu i d'escarni emprat amb una llengua que li és tan pròxima. Després ha estat Galícia blanc de les seves sagetes. I, finalment, Catalunya. A Catalunya, Unamuno té un record cordialíssim per a Joan Maragall. Però de seguida Unamuno recalca el seu bilingüisme. Sí. Maragall fou un bilingüista. Com ho foren Aribau, Rubió i Ors, Balaguer, Bofarull. Com ho són avui Soldevila, Carner, Rovira i Virgili, Riber, Pijoan, i els més joves. (Faríem dues remarques sobre aquest tema. Una, que el primer grup era bilingüista per necessitat; i el segon per voluntat lliure. L'altra, per rectificar aquesta frase de Josep Pijoan publicada en *El meu Don Joan Maragall:* «En Giner i En Menéndez Pelayo van ésser els dos últims castellans que van estimar Catalunya, com En Maragall i jo vam ésser els últims catalans que vam fer esforços per estimar Castella»; avui això és evidentment inexacte. De totes maneres la denúncia del fet bilingüista no pot pressuposar cap acusació seriosa per a un escriptor.

Veiem, doncs, que la posició unamuniana no és pas precisament de catalanofòbia, sinò de fòbia de la diver-

sitat. D'amor a la Unitat. Hi ha una paraula que és definidora més precisa d'aquesta actitud: la paraula Imperi.

Unamuno és un home imperial; millor dit, un home de nostàlgies imperials. En aquest sentit, Unamuno representa una reacció vivíssima contra l'esperit de la seva generació. Aquella generació eixida de les darreres desfetes colonials, decebuda i pessimista, que feia una bandera d'aquella fórmula casolana de Costa: «*Despensa, escuela y*—eliminant expansions—*siete llaves al sepulcro del Cid*».

La reacció ha trigat a venir, i en les darrers promocions castellanes comença a trobar-s'hi ja una voluntat ambiciosa d'imperi. L'Unamuno fa de capità espiritual. L'Unamuno és l'home més llegit pels joves castellans que llegeixen. Oswald Spengler diu que la Història es repeteix d'una manera inexorable. En tot cas hom remarca l'existència d'aficions d'una època envers una altra; fins a arribar a reflectir-la.

Està de moda, ara, el XVI espanyol. D'una banda amb els internacionalistes del dret (Vitoria), d'altra amb l'atenció que el sobrerealisme ha provocat en l'obra dels místics; d'altra en les posicions típicament imperials que sovintegen en els escriptors del regnat de Carles V. I bé. La majoria d'aquests textos imperials fan referència a l'idioma. Es l'hora que Acuña proclama com de «Un monarca, un imperio y una espada». Ja Nebrija, l'any imperial de 1492 (Amèrica, Granada), en la primera gramàtica castellana que veu la llum, declara que «siempre la lengua fué compañera del imperio». I el mestre Francisco de Medina diu que és «natural pretensió» dels imperis estendre la seva llengua a nivell de totes les seves fronteres. Un frare

italià, Campanella, escrivint també sota el signe imperial hispànic, escriu: *D'acquitare e governare gli imperii, sono istrumenti; 1º la lingua, 2º la spada, 3º il tesoro.*

La llengua, com a signe imperial. Heu's ací el XVI espanyol. Heu's ací Miguel de Unamuno. Home carregat d'essències històriques, faríem mal fet d'atribuir els seus estirabots solament a matèria biliar acumulada; la seva envergadura universal i profunda es mereix un respecte, que cal augmentar quan se'l tracta com a enemic. Cal també, però, que aquesta filiació històrica de la seva actitud serveixi per a desautoritzar-lo. Han passat moltes coses des del segle XVI ençà. Les possibilitats d'imperi no han mort; potser s'han multiplicat. I un respecte màxim a totes les personalitats històriques ha substituït a qualsevol atàvica voluntat de domini.

GABRIEL MIRÓ

Us sobta una lleugera sorpresa quan us assabenteu—arran de la mort de Gabriel Miró—que aquest home vivia en un piset del Passeig del Prado, n.º 20. Més aviat us l'imaginàveu habitant una vileta llevantina, blanca i blava i plena de quietud. Encara més: sovint us el reflectia l'esperit com una cosa incorpòria planant damunt terres verdes, roges, ondulants, terres d'olor de sal i de taronja, plenes de llum.

Hi ha, naturalment, la intimitat, les anècdotes, els intervius imbècils i el Diccionari Espasa, que us mostren implacablement l'home de carn i ossos que era Gabriel Miró. De vegades, fins i tot, l'home voltat

de petites misèries i de passions abassegadores. Però sempre, sempre, Gabriel Miró ha estat per a nosaltres aquest esperit vague, difós i llunyanísim. Aquesta pura *presència espiritual* damunt el paisatge alacantí.

La ciutat no existia per a Gabriel Miró. Penso que a Madrid s'hi devia trobar íntimament descentrat, *materialment* descentrat. Dic *materialment* perquè el seu esperit era sempre lluny; allà on la seva obra era enquadrada. «*Yo escribo a distancia de lo que me impresionó*», ens explicava. Sovint diríeu que els seus paisatges tenen la mateixa brillantor dels paisatges albirats, de lluny, amb prismàtics. Una concentració de llum i de color.

Gabriel Miró vivia una intimitat constant amb el seu paisatge. «*Y era posible*—diu Fèlix, protagonista de *Las cerezas del cementerio—que en otros sitios del mundo se pensara agobiosamente y hubiera gritos, estruendos, codicias? ¡Si la vida sólo debía de ser esto, grande, leve, augusto, callado!*» (*Ob. cit.*, cap VIII.) Gabriel Miró es situa davant aquesta serenitat com davant d'un retaule. La mateixa devoció, la mateixa unció mística, en recollir minuciosament, exquisidament, tremolosament, cada sensació per traspassar-la a la pàgina blanca.

Gabriel Miró sentia la fruïció del color; en sentia també el paladeig i la sensualitat. No cal, però, parlar de barroquisme, com sovint fan els crítics. Justament jo crec que Gabriel Miró era un esperit antibarroc.

Cap sorpresa. El concepte de barroquisme enclou sempre un bri de violència. Una íntima rebel·lió interior de l'estatisme. «Una inscripció del *moviment* en l'*espai*», segons la recepta orsiana.

Res d'això no es troba en l'obra de Gabriel Miró. Hi ha, és cert, un sentit minuciós, detallista, precís, de la descripció. Però no hi ha mai torsió, violència, antinaturalitat. El que fa Gabriel Miró amb els objectes del paisatge és subratllar-los. Donar a cada un d'ells una valoració plàstica i una interpretació imaginista. S'entreté damunt de cada objecte, damunt de cada horitzó. Acompleix amb amor aquella norma—*la novela, género moroso*—de què parlava Ortega i Gasset[1]. L'acció—l'argument—no té per a Gabriel Miró altra valor que la d'un pur pretext per a registrar emocions visuals. Per establir una successió d'imatges esmaltades, abrillantades, posades en relleu, acolorides. Hi desfilen visions de la terra i de la vida; cases blanques, fresques, quietes; convents; capellans que semblen extrets d'una iconografia antiga. Sants d'estampa popular.

Pertot hi ha aquesta sensualitat de color que les estampes populars tenen. Una sensualitat que trobem a les Sagrades Escriptures, a les imatges bíbliques de l'Antic Testament, àdhuc quan són enfocades pel novel·lista les figures bíbliques de l'Evangeli. I, a més a més, la mateixa unció bíblica, la mateixa lentitud solemnial.

Però, a més a més, una finor, un puliment, una gràcia de miniaturista. Un perfum meravellós de modernitat. Un sentit exquisit de la intersecció de les imatges.

---

1 *La Deshumanización del Arte e Ideas sobre la novela* (Madrid, *Rev. de Oc.*, 1928, pàg. 88). Vegi's el capítol que el mateix Ortega y Gasset dedica a Gabriel Miró en el seu llibre *Espíritu de la letra* (de la mateixa editorial).

«*¡Huele a Corpus!*», diu un personatge de Gabriel Miró, mentre travessa el Camp de Tarragona. I no cal pas concretar cap mena d'aroma o de matís. Ja n'hi ha prou amb aquesta exclamació, amb aquest crit inspiradíssim.

S'ha parlat molt de la influència d'Azorín damunt l'obra de Gabriel Miró. Ambdós, és cert, veuen el món amb la mateixa monàstica pulcritud, amb el mateix afany minuciós. Però jo crec que cal establir una diferència essencial. Azorín sent el detall, el gust per l'objecte individualitzat; però influït per la duresa castellana, es limita a registrar-lo en la seva sensibilitat. Miró, en canvi, llevantí—oriental—sent i es deixa vèncer per l'afalac meridional, per la mollesa del color, per l'abundosa sensualitat magnífica del paisatge. Miró s'hi deixa anar, sense adonar-se del perill, del naufragi, de l'embriaguesa. No pot pas mantenir-se en la puresa ascètica de l'autor de *Castilla*. En canvi, el fenomen plàstic—sensorial—li serveix de suport per a un joc arriscadíssim i meravellós d'imatges. Hi ha un escriptor castellà del qual Miró ha pogut extreure aquest sentit del color; parlo de Valle-Inclán.

Així el novel·lista alacantí podria ésser considerat com un producte d'Azorín × Valle-Inclán, si per cas no fallessin sempre les matemàtiques davant la literatura; si per cas no hi hagués per sobre de tot l'esperit cristal·lí, personalíssim, de Gabriel Miró, poeta de la prosa.

MANUEL AZAÑA, ESCRIPTOR

Muntada per la compayia de Margarida Xirgu, ha estat estrenada una obra de teatre de l'il·lustre repúblic espanyol, Manuel Azaña. L'obra s'anomena *La Corona* i és un drama difícil i ple de novetat. Es, llevat d'una traducció de Mérimée i d'un sainet intranscendent, l'única producció que Manuel Azaña ha escrit per al teatre. Camina, però, sobre el difícil terreny amb una seguretat remarcable i amb un accent molt personal.

Aquest accent és palès en tota la seva obra. Manuel Azaña és un producte destacat de l'esperit ateneístic; d'un Ateneu com el de Madrid que agermana vivament la inquietud política i la vocació literària. En l'obra de Manuel Azaña és, justament, molt difícil destriar els camins de les dues activitats. En la seva novel·la—*El jardín de los frailes*—, en la seva obra crítica—*Valera en Italia, La novela de Pepita Jiménez, Tres generaciones del Ateneo, Plumas y palabras*—, en el seu teatre, la preocupació, diríem l'obsessió política, és en primer terme. I no parlem, ja, dels estudis sobre la política militar francesa on es formà el futur ministre de la Revolució.

Manuel Azaña porta a l'estament governatiu un bagatge literari i cultural—a diferència d'aquells altres cabdills que solament portaven un títol (nobiliari o professional) o un cacicat a províncies—. L'estrena de la seva obra ens dóna peu per a subratllar aquesta nova posició mental del governant espanyol que ens assegura, si més no, una voluntat de perfecció fins avui problemàtica en els homes de govern.

Hi ha en tota l'obra de Manuel Azaña una precisió de línia i una vigorosa seguretat del verb; palesen una disciplina mental extraordinària i, ensems, una implacable autocrítica que ha provocat un esforç de superació damunt de cada pàgina i damunt de cada text. Es un estil vigorós, premut, sobri, de vegades conceptuós. De vegades, per bé que el blasmi, fa pensar en Gracián; de vegades, per l'empenta musculosa del verb i per la intenció política, en Quevedo. O en Fígaro. Això sol seria suficient per a situar Manuel Azaña dins la més pura, castissa, tradició espanyola. Posseint com posseeix l'inconformisme rebel de la generació del 98, no és un idòlatra del mite europeu, sinó que desitjaria crear solucions nacionals per a cada problema. Però no interessen per al seu esperit fórmules derrotistes casolanes, a la manera de Joaquim Costa, o pessimismes destructors a la manera d'Angel Ganivet. Per això els blasma. El judici sobre Ganivet que obre el seu darrer llibre—*Plumas y palabras*, pàgines 9-117—és el més definitiu que s'ha publicat sobre aquest pensador.

Però tampoc no interessen a Manuel Azaña les solucions del patriotisme retòric muntades sobre banderes imperials. Una ironia sarcàstica destrueix tota elucubració bastida damunt dels records heroics. Els seus comentaris a la guerra de Cuba, la impressió que li produeix el desastre quan era infant (a la novel·la *El jardín de los frailes*) i els que construeix al peu del monument als herois, de Cartagena, són tallants com una fulla d'afaitar.

El jardín de los frailes és una novel·la autobiogràfica. Es un relat de la seva adolescència; el seu estil, més aviat dur, agafa ací zones d'enterniment evo-

cant les seves hores d'internat al col·legi dels agustins d'El Escorial. Fou publicada fragmentàriament, fa molts anys, a la revista *La Pluma*; segurament no coneixia, o no li interessava conèixer, les obres avui de moda, d'introspecció de l'esperit adolescent, tan aficionades a temes de seminari o d'internat. Azaña és un narrador àgil que mou una prosa carregada de frases castisses i de construccions castellaníssimes. La tradició literària és molt viva en el seu estil, un estil musculós, vigorós, carregat de pebre i de concepte, profund i nerviós a la vegada, i molt madrileny.

L'obra, però, més difícil de classificar dins de la producció de Manuel Azaña és *La Corona*, el drama que ha d'estrenar Margarida Xirgu al Teatre Goya, en dia pròxim. *La Corona* és un drama polític. En mig d'una guerra civil—en un país i en una època indeterminats—, Diana la reina i Lorenzo el cabdill addicte, fugitius de la desfeta del seu exèrcit, són apresats per les tropes d'Aurelio, duc de Quer, comandant de la facció victoriosa. Aurelio éa un general habilíssim i tortuós. Més que una ruptura violenta amb la rama regnant, proposa un pacte per mitjà del qual Diana tornaria a ésser reina i es maridaria amb ell. Si accepta, Lorenzo s'alliberaria d'ésser afusellat i passaria a ésser un personatge de la nova Cort. Diana, que és l'amant de Lorenzo, accepta per salvar-li la vida. Però un cop a palau, Lorenzo es constitueix en un obstacle per al règim i Aurelio el fa assassinar.

La figura de Lorenzo—*el Estudiante*, com li diuen els seus soldats—és molt vigorosa. Es l'arribista a força de tenacitat i de valor. Però l'home sense habilitat, encegat per l'amor de Diana. Eliminant aquesta darrera circumstància ens faria pensar una mica en l'ambició

de Julien Sorel, o potser millor en el tremp heroic de Ramon Cabrera. Diana és una figura desdibuixada. Aurelio, en canvi, és un cabdill ple de prudència i de duplicitat, que enfront de la concepció heroica de la política que representa Lorenzo, podria posar-se com a símbol de la diplomàcia i de l'habilitat de la política del nostre temps.

El llenguatge d'aquesta obra és un llenguatge violent, acolorit sense matisos, certer, directe, que, sobretot al primer acte, recorda el teatre de Valle-Inclán.

Sobre teatre

REALISME I MÀGIA

I

Anem a una renovació total del teatre? Si és així, quina forma prendrà aquesta renovació? Fa poc temps, un crític madrileny—Mourlane Michelena [1]—feia notar com l'èxit assolit per un sector típic del teatre clàssic espanyol—els *autos sacramentales*—no era pas degut al sentiment religiós del públic, com volia Menéndez Pelayo, sinó, més aviat, perquè en aquestes obres se li donava un espectacle extranormal; un espectacle de màgia. Val a dir que l'aparat escènic era, en temps de Calderón, per exemple, realment fastuós i complicadíssim. A les acotacions de les seves obres i al que se'n deia *memoria de las apariencias,* hi surten carros, globus, animals, esferes, columnes, estrelles, núvols i pintures. La majoria d'aquests estres s'obrien

---

1 "El Sol", 26-V-931.

mecànicament per donar pas a homes o a monstres complicadíssims. Hi havia mutacions ràpides; desaparicions sobtades i àngels voladors. Calderón, que concebia el teatre no pas sobre el paper sinó fins al darrer efecte escenogràfic, escrivia davant d'una obra impresa d'aquesta mena: «parecerán tibios algunos trozos; respecto a que el papel no puede dar de sí, ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas»[1]. Sempre s'ha vist que la simpatia popular s'ha dirigit a allò que era decididament extranormal. El teatret burgès, versemblant i de societat, és realment una cosa insòlita dins la història de la dramàtica. *L'aventura,* l'insospitat, eren sempre l'eix del teatre clàssic. El melodrama, al segle XIX, és també una evasió de la realitat quotidiana, en un moment de crisi del bon gust. Avui dia el més viu i el més interessant del teatre contemporani cerca camins dicididament extranormals. Es decanta vers la farsa, vers el guinyol, vers el somni o vers l'humorisme més desenfrenat.

Possiblement la gran equivocació del teatre europeu de la segona meitat del segle XIX ha estat—excepcions salvades—la preocupació realista, i la seva degeneració en quadre de costums.

Sempre m'ha fet, l'efecte que el teatre de costums no interessa com a espectacle realista simplement perquè no pot arribar a donar mai—a un públic de cultura mitja—la sensació de realitat. I això, no pas per deficiència dels actors, sinó per l'ambient en què es desenvolupa aquest art. L'espectador del teatre—això ho ha vist molt agudament Antoni Espina—es

---

[2] *Autos sacramentales,* vol. II. Ed. Angel Valbuena y Prat ("La Lectura").

sent tothora membre d'una comunitat social que li impideix endinsar-se en l'acció. (Contràriament al cinema, on l'espectador se sent aïllat i com submergit en un bany d'obscuritat). A l'espectador de teatre li costa molt de no fer cap cas dels llums de les bateries, de la decoració de l'escenari. L'escenografia, sobretot, no pot arribar a enganyar, a il·lusionar ningú; tothom veu que els arbres són de cartró i les portes de roba pintada. L'única manera que hi ha per a actuar contra el que podríem anomenar malfiança del públic davant la ficció escènica és fer, descaradament, decididament, el teatre ficció, farsa, mentida. Exageració del gest, ganyota, escarafall, color violent, acció desguitarrada, irrealitat, joc de llums i color, màgia. Aquesta seria l'única manera de salvar el teatre del fàstic progressiu que envaeix al públic cada vegada que un noi i una noia s'enamoren al primer acte, es barallen en el segon i es casen en el tercer.

D'altra banda, les possibilitats de produir efectes màgics han augmentat considerablement de Calderón ençà. L'electricitat, la mecànica moderna poden arribar a resultats esplèndids. La simulació del meravellós ha deixat d'ésser un problema. I bé. Cal insistir que aquesta simulació no tendeixi a ésser perfecta; és a dir, que en tot moment doni la sensació que es tracta d'una simulació. L'ofensiva contra el realisme escenogràfic que Joan Cortés i Vidal remarcava encertadament damunt aquestes pàgines, no és més que una forma d'aquesta lleialtat del nou teatre per a un espectador definitivament desenganyat de tots els realismes.

Per a la superació d'aquesta realitat immediata, el teatre d'avui compta, segons hem vist, amb elements d'una gran eficàcia. Compta a més a més amb un enemic

que va començar essent-li deixeble, i que ara vivifica la seva existència una mica esmorteïda: el cinema.

El cinema, en efecte, no solament actua damunt les obres teatrals donant-los un ritme cinematogràfic; no solament influeix sobre l'escenografia, inspirada sovint en la visió dels films; sinó que, a més a més, intervé directament en el teatre. Erwin Piscator ha estat el primer home que ha copsat les possibilitats d'aquesta intervenció i l'ha portada a terme. (Per primera vegada en l'obra *Malgrat tots*, representada al seu teatre, el 12 de juliol de 1925). Ella permet la realització de les més desfermades especulacions imaginatives i obre llargs camins d'irrealitat.

Irrealitat. Caldrà que aquesta sigui la consigna del nou teatre. Irrealitat amb plena consciència; és a dir, absència de simulació de la realitat per donar una autenticitat primera a la farsa. Predomini de la màgia sobre el realisme.

II

Il·lustraria la possibilitat d'orientar el teatre vers una decidida voluntat de màgia, és a dir, d'extrarealisme (i també de sobrerealisme), un llibre com aquest que acaba de publicar Max Aub.[1] Max Aub és potser el literat peninsular que té més mèrits contrets en ordre a la creació d'una dramàtica renovada. El públic català ha pogut llegir una mostra del seu talent literari, traduïda per Millàs-Raurell als quaderns de *La Revista*. Parlo d'*El malfiat extraordinari*, posat en escena

[1] *Teatro incompleto*, Madrid, 1931.

pels redactors de la revista *Hèlix* a Vilafranca del Penedès Abans, però, Max Aub havia donat una obra cabdal: *Narciso,* editada amb un dibuix de Josep Obiols pel mestre Altés de Barcelona.

Narciso pot situar-se en aquella llista de mites renovats, que ha estat una de les modes més interessants de la dramàtica contemporània. Hom ha vist reviure el vell Edip i el jove Romeu sota el projector jovial de Jean Cocteau. Santa Joana renascuda sota el somrís de Bernard Shaw. Don Juan reintegrat per José Bergamín. Tota aquesta producció—hi ha d'altres exemples—pot resumir-se en una paraula que jo he posat al davant d'un capítol del meu estudi sobre el teatre d'Azorín: antiarqueologia. Es a dir, absència de preocupació tipicista; contraposició del *pastiche*. Es per aquest *mot d'ordre* que hom sent parlar els herois de les llegendes antigues, de telèfons i d'avions, amb un llenguatge sense arcaismes ni solemnitat.[1] Així s'actualitzen llurs tragèdies i els sentim pròxims i fraterns, de vegades amb una ironia tota humana que els retalla la solemnial magnitud.

Max Aub modernitza el mite de Narcís tan grat als poetes últims—Valéry, Riba—i el fa eix de la seva pròpia tragèdia. Narcís enamorat, tant de la seva presència corporal, diu la faula, com de la seva fesomia espiritual, crea la tragèdia del solitari del monologador etern. Narcís intenta suïcidar-se disparant sobre un mirall.

Tota l'obra és plena d'una magnífica arbitrarietat; d'un joc de rialla i de caprici. El corifeu intervé durant

---

[1] Vide G. Díaz Plaja: *El teatro de Azorín,* pròleg al II volum de *Teatro.* Madrid, C. I. A. P., 1931.

l'acció i en remarca les incidències o s'exclama davant del seu desenvolupament. Els personatges mítics parlen un llenguatge a l'última moda dels *clubmen*.

I cosa que cal remarcar, l'autor mai no s'oblida que fa teatre. Es a dir, mai no cerca de donar una—per altra banda ineficaç—*sensació de realitat*. A les acotacions de l'obra es troben paraules alliçonadores. Per exemple: «Todos los efectos de luz han de ser intensos, burdos, sin graduación». El corifeu parla al públic amb un altaveu. Les nimfes es posen i es treuen una careta davant de l'espectador. Tot té un ritme de cosa falsa i de joc. Per això té una jovialitat i una gràcia de cosa renovada. La primera pot arribar a salvar el teatre. La màquina pot substituir, vencent-lo, el realisme a ultrança, conservador i rutinari.

Max Aub, a *Narciso*, fa plàstica una idea d'ascendència pirandel·liana. L'home i el doble—invisible per als altres—; l'home i el seu esperit convertits en dos personatges. Així el monòleg—la cosa més antiteatral i més usada per la dramatúrgia tradicional—adquireix una vivacitat escènica.

Les acotacions són ben clares en allò que fa referència al realisme. «Los personajes son marionetas.—No tengo la seguridad de si llevan máscaras». Un altre tema que planteja aquesta producció és el del teatre dintre del teatre,[1] procediment molt freqüent en la

[1] El tema de la relativitat dels personatges literaris és estudiat per AMÉRICO CASTRO en el seu estudi sobre *Cervantes y Pirandello* a "*Santa Teresa y otros ensayos*" (Madrid, *Historia Nueva*). Recordi's també la novella *Niebla*, d'Unamuno, en la qual el personatge es subleva contra l'autor).

història de la dramàtica—. El protagonista de la tragèdia arriba al final en un estat de paroxisme. Un dels personatges s'acosta a les bateries i demana perdó al públic: «...desgraciadament el nostre protagonista s'ha tornat boig i no ens cal més que demanar-vos benvolença perquè caigui el teló abans del final de la farsa». Aleshores el protagonista es situa patèticament al centre de la tragèdia. «No, no, que no baixi el teló!... Que la farsa no és acabada!» Aquest relativisme que tendeix a situar el personatge fora de l'obra és fecund en ressorts teatrals, i ha estat emprat ja sovint. Però en la producció de Max Aub resta impressionant i vivíssim.

Poesia en el teatre i teatre poètic

Hi ha un tema molt interessant a revisar a la llum de les darreres aportacions de la literatura dramàtica: el tema de la presència de la poesia en el teatre.

D'antuvi, la possible pregunta prèvia no ofereix pas cap mena de dificultat. Poesia i teatre són dues coses perfectament compatibles. Poden citar-se — vegi's qualsevol manual—alts exemples de teatre poètic.

I bé: cal analitzar—rellegir—aquest teatre. Estudiar la presència d'aquest lirisme dins de l'acció dramàtica. I sorpendre els resultats d'aquesta fusió.

Hi ha un concepte clàssic del teatre: el teatre-acció. Tot en l'obra escènica—del siscents espanyol, anglès i italià, per exemple—tendeix a un dinamisme. L'escenografia no existeix; la diuen—*la posen en moviment*—els personatges A les primeres escenes de les obres clàssiques els personatges fan al·lusió al lloc on

es troben. Es freqüent sentir-los dir: «Ja hem arribat a la casa», o bé: «Aquest és un bell jardí» [1]. L'ambient és una creació de la paraula. L'escenografia plàstica té un interès evidentment secundari.

Tot això, però, se'n va en orris per l'adveniment del Romanticisme. El Romanticisme substitueix la *paraula* de l'actor per l'*acotació* de l'autor. Per comptes d'atorgar a la paraula del personatge la valoració dramàtica de l'ambient, és l'autor qui el sotmet a una atmosfera; a un *medi*. (Per exemple, hom troba minuciosament assenyalats: clars de lluna, fressa de vent, aire de tempestat, salzes i xiprers, llamps i trons). El Romanticisme atura l'acció. La multiplica en *quadres plàstics*, amb tendències a l'apoteosi. Li pren dinamisme. L'efecte poètic mata l'efecte dramàtic. La poesia—el lirisme—resulta—en últim terme—perjudicial a l'acció.

Això es veu molt clarament estudiant un fenomen molt interessant del teatre clàssic castellà: la influència del gongorisme. Hom pot, en efecte, arribar a la següent conclusió: major quantitat lírica, igual a menor qualitat dramàtica. Quan el dramaturg posa en boca d'un personatge una sèrie de conceptes lírics, una ària de lirisme encès, el resultat poètic pot ésser *independentment*—molt bell; però l'acció dramàtica sofreix un col lapse; mor.

El percentatge de gongorismes—d'àries líriques—és més gran com més petita és la intensitat dramàtica.

Actualment succeeix el mateix. I bé. Cal precisar una actitud crítica: *la intercalació de motius lírics*

---

[1] RENNERT: *The spanish stage*. Ed. Hispanic Society of America.

en una obra dramàtica pressuposa una traïció. Es un subterfugi, una hàbil maniobra per a conquerir—*per un altre camí*—l'espectador. I aquesta afirmació meva pot convenir a totes les tendències de l'actual *teatre poètic:* pot convenir a Rostand, a Marquina o a Josep M. de Sagarra, tant com a García Lorca o Alberti.

No. L'interès dramàtic deu obtenir-se sense abandonar els elements dramàtics propis. Es una elemental exigència que devem formular, màxim avui que es postula un enèrgic destriament entre els gèneres, i que es refusa, per sospitosa, qualsevol intervenció de les coses extraartístiques en l'art; qualsevol còpula confusionista entre les arts.

Aquestes són les exigències que calia fer evidents davant la intervenció de la poesia en el teatre. Ara bé: cal dir que el teatre poètic és, de fet, l'antítesi de tot això Ací la poesia neix precisament de l'acció per una evasió de les coses quotidianes—«poesia, diu Ortega i Gasset, és defugir el nom quotidià de les coses»—vers el somni—teatre sobrerealista—, vers la irrealitat—teatre fantàstic—o vers el sublim per una concepció grandiosa de la Humanitat.

Teatre poètic; però no poesia—empeltada—en el teatre.

UNA LLIÇÓ DE TEATRE

Diria's que la superior vigilància intel·lectual que ordena els programes de Margarida Xirgu (vigilància i ordenació que sabem obra d'un gran director: Cipriano Rivas-Cherif), ha desitjat, en un programa que

acaba de conquerir-li nous llorers, fer plàstica una lliçó de teatre. Un professor que volgués dictar-la, trobaria en el cartell que comentem, l'exemple segur per a orientar el deixeble més difícil. El tema podria ésser aquest: *les dimensions de l'obra dramàtica*. I la lliçó es desenvoluparia en aquests termes.

1. *Teatre d'una sola dimensió*.—S'encapçala el programa amb un *paso* de Lope de Rueda, segurament el més conegut: *Las aceitunas*. La història és ben popular. Presenta aquell exemple de la família que es baralla pel preu a què han d'ésser venudes unes olives, quan tot just acaben de plantar-ne la llavor. Un veí prudent intervé i es lamenta d'aquesta anticipació dels antagonismes. Com pot veure's, l'anècdota és ben minsa. Es una línia que avança, muntada damunt d'una vèrbola clara, fresca, popular, sense encarcarament i sense complicacions. L'acció és única. No hi ha conflictes paral·lels—criats, rivals—com en el teatre del segle XVII. Tampoc no hi ha salts en l'acció, que es desenvolupa d'una manera lineal, continuada, clara.

Teatre d'una sola dimensió. Muntat sobre la pura successió de les paraules. On l'escenografia és pràcticament inexistent i els actors no han de forçar en cap moment la veu o l'actitud. Aquest podria ésser un exemple típic de la primera part de la lliçó.

2. *Teatre de dues dimensions*.—Heu's ací, però, que la línia es transforma en superfície. S'alça el teló per a què representin el *Auto de las donas que Adán envió a Nuestra Señora;* és un dels *autos* editats per Léo Rouanet a la Biblioteca Romanica, alliberat de la conservació purament arqueològica de què era objecte.

La seva vivacitat, la gràcia dringadora del vers, el patetisme de la frase es mereixien un altre tracte. I sobretot el seu sentit plàstic. Per obra de Miquel Xirgu, aquesta obra és presentada en un teatret bastit damunt l'escenari. Al davant apareix l'actor que presenta l'escena amb l'acostumada *loa*. L'acció veritable passa dins el teatret, que té una plasticitat de filigrana. Hi ha solament tres personatges: la Mare de Déu, Sant Llàtzer i la Humanitat. L'acció és, simplement, una successió de les reaccions que la Mare de Déu experimenta davant els torturadors objectes de la passió del seu Fill que Sant Llàtzer porta dins una arqueta, donant-n'hi així una visió anticipada. Els tres personatges es mouen a penes; resten com enquadrats en els límits estrictes de l'escena. Així l'obra pren una plasticitat de retaule; la gràcia del director fa d'aquest retaule una delícia de color, amb la ingenuïtat i la simplicitat de l'obra d'un primitiu.

Així ens arriba aromada d'antiguitat aquesta obra. Diem també que la trobem carregada d'una modernitat molt aguda; la vivacitat, l'agilitat nerviosa del parlament inicial de Sant Llàtzer; la força de vegades violenta dels epítets; l'esquinçada, esfereïdora lamentació de la Mare de Déu, ens aporten una sensació de contacte directe, a la carn viva de l'esperit.

Teatre de dues dimensions. La línia dialèctica s'ha transformat en superfície plàstica. L'obra interessa ja tant en quant és joc verbal com en quant és joc de plans colorejats: quadro. Un quadro realista i ingenu com una tela del Mantegna.

3. *Teatre de tres dimensions.*—Ací la pintura es transforma en arquitectura. Les dues dimensions de

l'escena plana són substituïdes per les tres de l'escena cúbica. Arquitectura no tan sols en l'efectista decoració de Burman, sinó també arquitectura de concepte. Calderón basteix una màquina formidable; fa plàstica la concepció catòlica de la vida en quaranta minuts de teatre intensíssim. Tots els problemes cabdals de la consciència humana hi són plantejats i resolts. Aquest és *El gran teatro del mundo;* les criatures es dirigeixen a l'Autor suprem perquè els atorgui una categoria humana. (Aquesta escenificació ha recordat als crítics el Pirandello dels *Sei personaggi).* L'Autor els hi dóna; el Món, personatge tangible, els dóna els atributs materials del seu càrrec; els personatges juguen la comèdia de la vida en un camí escènic que va del bressol a la tomba. Allà es plantegen, sota la mirada del Creador, els problemes de la vanitat de les coses humanes, de la predestinació, de la desigualtat dels homes, del lliure albir, de la brevetat de la vida. Després cada personatge és despullat dels seus atributs pel Món que els hi donà en néixer; i Déu els demana compte de la seva actitud, i els dóna premi i càstig. El tema és simplement «la vida com a teatre», la vida com a representació, intentat diverses vegades en la història de la dramàtica.

Un cúmul tan formidable de conceptes, una aglomeració de temes transcendents tan extraordinària, havia de comportar, naturalment, una concepció arquitectònica del teatre. Presenta Déu, el Món i les Criatures, en tres plans diversos i una sola decoració suposa una ordenació no pas lineal, com al *paso* de *Las aceitunas;* no pas plana, com al retaule de l'*Auto de las donas;* sinó una concreció de temes en tres direccions de llargada, profunditat i alçària. El pensament de

l'obra té també les tres dimensions de la decoració, cúbica, de Burman. La seva plasticitat és arquitectònica. No podria enquadrar-se en les línies estrictes de la línia o el retaule. Calderón tenia un gran talent d'arquitecturador del teatre. Ja hem vist com a les seves obres de màgia fa constar sempre que la seva bellesa és molt altra sense «lo aparatoso de las tramoyas»; ell hi comptava amb l'escenografia, i la feia part integrant, imprescindible, de la seva obra. Per això sorprèn la plasticitat, l'efectisme teatral d'una obra com aquesta, construïda sobre conceptes abstractes.

On hi ha una concreció evident, és en la cronologia del pensament calderonià. D'una banda, la resolució dels problemes que planteja *El gran teatro del mundo* respon al concepte de catolicisme universal; d'altra banda, hi ha una obsessió de problemes plantejats per la Reforma protestant, que es resolen decididament i amb paraules enèrgiques, en sentit catòlic. En un moment com aquell no hi havia més que dues posicions possibles. O amb el catolicisme o contra el catolicisme. Calderón no tenia pas cap dubte. Com molts dels dramaturgs de l'època. Recordi's la solució antiprotestant de *El condenado por desconfiado*, de Tirso. Són molt interessants també les relacions entre l'Església i la monarquia que es fan plàstiques en aquest *auto*, així com certes exclamacions incorformistes d'un treballador del camp que s'expressa en un lèxic insòlitament revolucionari.

Teatre de tres dimensions. Arquitectura escènica. Heu's ací la tercera part d'aquesta superba llicó de teatre.

Sobre biografia

I

HISTÒRIA I FICCIÓ

Emil Ludwig en el pròleg del darrer dels seus llibres editats per l'Editorial «Juventud» de Barcelona (*Genio y carácter*, 1931), planteja una qüestió apassionant, d'avui i de sempre: la de les relacions entre la història i la ficció. L'estudi té un redoblat interès perquè Ludwig aprofita l'ocasió per a contestar totes les insinuacions i tots els atacs que han estat escrits contra de la seva obra en nom de la historicitat. Escau que Ludwig contesti aquest atac de la crítica; altres terrenys li serien menys falaguers; com aquell, per exemple, que feia dir a Benedetto Croce que Ludwig era el Maurice Dekobra de la biografia...

Ludwig ataca, en general. la concepció de la història bastida en una freda successió de fitxes i de documents. Aquesta història li interessa en el mateix sentit que interessa a l'escriptor el fabricant de paper o d'estilogràfiques, per tal com li facilita instruments de treball. «Som tan poc enemics, diu Ludwig, dels

col·leccionistes d'autògrafs, glossadors, crítics de textos i filòlegs (el treball dels quals hem d'utilitzar), com un home que volgués construir un pont pugui ésser-ho dels excavadors de les ribes, dels fonedors dels puntals, dels que junten els blocs o assenyalen els perills.» Aquest menyspreu arriba a ésser justificable en tots aquells medis científics on els arbres de la documentació no deixen veure el bosc de l'obra conjunta; on l'investigador considera la fitxa com a fita darrera, i, com en el pròleg de *L'île des pingouins,* finalment mor asfixiat per les seves pròpies paperetes. Tot el que sigui una incitació a la creació serà una incitació a la vitalitat.

A l'altre extrem de la freda investigació científica situa Ludwig la novel·la històrica que és objecte dels seus blasmes. Al centre de la línia que separa aquests extrems cal situar la biografia: «L'investigador, diu Ludwig, troba; el novel·lista, inventa; el biògraf, sent». Aquesta qualitat—sensibilitat històrica—es resol en una jerarquització dels documents que fa que el biògraf no faci menyspreu de cap dels *petits faits significatifs* de què Taine parlava. En canvi pot oblidar impunement—tot i provocar l'esgarrifança del professor d'història—dades que no interessen a la formació espiritual dels personatges.

De totes maneres, Ludwig no es decideix pas absolutament pel camí de la ficció. La història—la veritat—li fa un respecte extraordinari. Simplement, ell demana per al biògraf la facultat per a jerarquitzar al seu gust les dades de la vida que està analitzant. L'essència del personatge, però, resta intangible. Un pas més i ens trobem de ple en la tesi d'André Maurois formulada en la seva primera lliçó sobre la bio-

grafia, a Cambridge, l'any 1928. Segons Maurois, el biògraf no deu tenir ni tan sols un pla preconcebut de la seva obra. El biògraf deu limitar-se a dir: «Heu's ací un home. Jo posseeixo sobre ell un cert nombre de documents i de testimonis. Vaig a fer un assaig per dibuixar-ne un retrat veritable. Com serà aquest retrat? Jo no en sé res. No en vull saber res fins que sigui acabat». (*Aspects de la biographie,* 21). Aquest mateix respecte demana Maurois per al novel·lista.

Potser la causa de tot això radiqui en un fenomen ja constatat, però que no ha estat lligat amb aquest tema. El biògraf d'avui no necessita—seria absurd que necessités—l'auxili de la fantasia, per tal com vivim un temps de passió per l'exacte i pel concret, en allò que fa referència a la història (com al segle XVIII i al revés del segle XIX). Quant a la vida d'avui, l'home és un espectacle visible per a tothom. Ortega y Gasset ha parlat una vegada d'aquesta «socialització de l'home». «De cada dia, nota l'il·lustre pensador, s'adverteix a Europa una progressiva publicació de la vida. El carrer penetra en el nostre recó privat, l'envaeix i l'emplena de soroll públic». Recorda l'aïllament amb què l'arquitectura antiga situava els homes en la seva llar. «Materialment—avui—no es deixa l'home sol, amb si mateix. Vulgui o no vulgui, ha d'estar sempre amb els altres. La gran via i la placeta traspuen el seu xivarri anònim a través dels murs domèstics». Certs gèneres molt estesos del periodisme — interviu, enquesta — assenyalen d'una manera immediata aquesta curiositat de l'home envers l'home que Ortega y Gasset comenta.

D'on arrenca aquesta curiositat? Si volem precisar una mica malfiant-nos d'unes quantes anècdotes bri-

llants haurem de retardar aquest fenomen a l'època romàntica. L'home primitiu—ens recolzem en el pensament de Worringer—té una obscura inconsciència de la seva posició orgànica en una regularitat vivent. L'home clàssic ja «no sent el món com una cosa aliena, inaccessible i saturada de mística grandesa, sinó com a complement viu del seu jo». Li agrada de descriure aquest món complementari de la seva personalitat.

El Romanticisme, amb el seu vessament cordial damunt de totes les coses fraternes, fa pròxims els homes. Els diaris íntims, els emocionaris es multipliquen. L'home es contempla i es despulla davant del mirall. Marichalar fa notar com tota la novel·la del segle passat és biografia, més o menys referida a l'escriptor. I bé: es dóna un curiós fenomen; vivim, segons totes les aparences, en un període antiromàntic. Una sèrie de devocions típiques del segle XIX han estat eliminades i substituïdes per d'altres absolutament oposades. En canvi, la devoció per les biografies, per l'home concret, no desapareix, ans el contrari, es multiplica i s'irradia en una complexa sèrie de varietats. Caldria cercar una explicació d'aquesta persistència en la curiositat pel jo profund que ha fet popular les doctrines freudianes?

HAGIOGRAFIA I HUMORISME

Em tempta de cloure aquestes notes sobre literatura biogràfica amb unes referències a les vides de sants, que formen un capítol a part dins d'aquella per les limitacions de la matèria que les informa.

Efectivament, davant d'un gènere com aquest, la

situació, dogmàtica o antidogmàtica, ortodoxa o herètica de l'autor, tenen una primordial importància. De fet, solament pot anomenar-se literatura hagiogràfica aquella que refereix les vides dels sants dins d'una correcció doctrinal, que no exclou tota aquella fantasia, de finalitat pietosa, que volta les vides dels sants com un nimbe d'encens. Vides de sants, o vides *en olor de santedat,* perquè no solament el contacte de la beatificació imprimeix caràcter, sinó també la seva olor, la proximitat o la presumpció de la seva presència. Així, doncs, trepitgem terreny *tabú,* per bé que ens movem entremig de purs conceptes literaris. De fet, al costat de l'hagiografia apologètica presentarem unes notes sobre humorisme hagiogràfic, en funció de constrast.

Lluiten les biografies dels sants, escrites darrerament, entre dues tendències extremes. Una, la tradicional, beata, panegírica, que exalta les virtuts del celestial personatge; l'altra, analítica, fredament humana, que postula l'examen objectiu fins a les darreres conseqüències. «Ni clínica, ni empíreo», clamava Américo Castro començant un estudi sobre Santa Teresa. Santa Teresa, justament ara, és un punt central d'apassionament renovat. Mentre Teófilo Ortega publica una biografia ingènua i reverent de la famosa santa, el doctor Novoa Santos examina la seva exaltació mística en relació amb la més estricta fisiologia.

Aquesta tendència que cerca lesions cardíaques per explicar la transverberació o desviacions del sexe per explicar el misticisme, obeeix potser a una reacció materialista contra l'idealisme devot del gènere hagiogràfic. La manera ingènua de *La llegenda dorada* o dels comentadors medievals — Coincy, Beauvais,

Berceo...—que té el seu paral·lel en les decoracions murals i en les vidrieres policromades, havia de provocar una reacció tan crua com aquesta. Sense tant de rigor antidogmàtic, però amb una malícia indesmentible, un altre gènere—l'humorisme hagiogràfic—havia de presentar-se també. Afanyem-nos a dir, però, que la dignificació literària de l'hagiografia ha estat assolida. Ha estat una conquesta del segle XIX, i més concretament d'Ernest Hello, el centenari del qual no ha estat prou celebrat a casa nostra, per bé que un català—Joan Maragall—en fos l'introductor a la Península. Després d'Hello, la literatura hagiogràfica pren consciència clara de la seva dignitat. El record del *Sant Francesc* de Johannes Joergensen, o el de la deliciosa *Jeanne d'Arc* de Joseph Delteil, no ens deixarien dubtar sobre aquesta constatació.

La visió humorística de la santedat fa referència, de vegades, a la seva dimensió històrica: a la llegenda acumulada pietosament darrera d'ells. Ningú com el France de *L'île des pingouins* podria representar-nos la visió escèptica d'un llegendari medieval més maliciosament intencionat. Però ha estat més fecunda encara la visió humorística de la dimensió humana. Els sants vistos peu a terra; sense nimbe i sense aurèola. Amb la seva simplicitat i amb la seva humanal flaquesa. Eça de Queiroz—recordem el seu *San Onofre*—podria ésser el primer nom a retenir. La seva visió, entre escèptica i enternida—ironia i emoció cèltiques—; la visió massa humana potser de la vida de cada dia, del baró anacoreta; la plàcida, cristiana mort del sant després dels esgarrifosos dubtes que li planteja el dimoni... Queiroz ha estat l'eix d'un tema fecund. Un altre esperit cèltic, Wenceslao Fernández Flórez,

ha calcat la figura de *San Onofre* per al fray Acracio de *Las siete columnas*. La *Vida de San Alejo*, de Benjamín Jarnés, deu també alguna cosa al famós humorista portuguès. Quant a Catalunya, tenim un exemple ben pròxim: la *Vida de Sant Protimi*, escrita per aquell heterodox candorós que fou Cristòfor de Domènec.

Cal tenir present que la barreja d'hagiografia i humorisme no comporta necessàriament una conclusió d'heterodòxia. En molts dels casos citats, l'humorisme no depassa els límits del dogma més rigorós. En d'altres, però, l'humorisme no solament no ateny la irreverència, sinó que, diríem, forma una part de la santedat. Justament ara ha estat reeditat un llibre castellà del segle XVIII, obra del Dr. Josep Boneta. *Gracias de la gracia (saladas agudezas de los santos)*, on s'expliquen aspectes humorístics de la vida dels sants. De vegades per simplicitat inefable; de vegades per agudesa personal com en el cas de Santa Teresa o de Sant Francesc. Manuel de Montoliu ha explicat magistralment a *Franciscalia: L'Humorisme de Sant Francesc* (1928). Humorisme plàcid, tranquil, beatífic, que—cercant un paral·lel immediat—ens faria pensar en *Les coses benignes* del mestre, franciscà laic, Joaquim Ruyra.

Sobre literatura francesa

I

Jean Cocteau

Quan Jean Cocteau anava a estudi va ésser un pèssim estudiant. Ell ho explica en començar una lletra a Jacques Maritain que ha esdevingut cèlebre. Sembla, però, que l'autor d'*Orfeu* va excel·lir en dues assignatures, totes especials: gimnàstica i dibuix.

Jo sempre he vist en aquest panorama escolar de Jean Cocteau un índex de suggestions crítiques; no res menys, una visió anticipada del seu avenir estètic. Expliqueu, sinó, d'on venen aquesta voluntat d'acrobàcia i aquesta neta plasticitat que hi ha en tota la producció literària — gimnàstica i dibuix — de Jean Cocteau.

Avantguardista de tota la vida i de cada instant, avantguardista per damunt de tots els avantguardismes, Cocteau emergeix de totes les *mêlées* de la literatura turbulenta amb una llum de claredat sobre el front. En la lluita de tota la història, de la Intel·ligència contra l'Instint, Jean Cocteau ha estat, amb Paul Valéry, el capità màxim de la Intel·ligència artística. Tota la lluita i tota la polèmica de les renova-

cions actuals ha estat, accentuadament i apressadament, una lluita de classicisme contra romanticisme (de futurisme contra simbolisme, de cubisme contra sobrerealisme). Benjamin Crémieux, cronista del segle XX, ha escrit com a paraules bàsiques aquestes dues: inquietud i reconstrucció.

Diem ara com aquesta és pròxima i vigent; la poesia torna al metre i la pintura al culte de la forma—postexpressionisme. I fins i tot, la màxima subversió sobrerealista no té sovint un sentit acadèmic molt precís. No parlo ara de l'exactitud estilística i formal d'un Bréton; ni de les direccions més o menys constructivistes (Miró, enrera) d'un Tanguy (Dalí, Palencia, Planells) per una banda, o d'un Giorgio de Chirico (i André Nathan) per l'altra. No és inconscient qui vol —deia el crític—, sinó qui pot.

Contemplem ara, per exemple, l'esforç tenacíssim de Jean Cocteau per esdevenir anormal, extrareal i nebulós, al llarg de les tres centes pàgines del seu *Opium* (*diari d'una desintoxicació*). Ha fet ben fet Euxenio Montes recordant davant d'aquesta obra coctoniana el *Jongleur de Notre Dame de Paris;* sí, una pura qualitat de joc—joc d'intel·ligència—és tota l'obra que estem llegint. «No m'agradaria que em sorprenguessin escrivint, diu Cocteau. He dibuixat sempre. Per a mi escriure és dibuixar, és enllaçar les línies de tal faisó que es facin escriptura, o deslligar-les de tal manera que l'escriptura es converteixi en dibuix. No surto d'ací. Escric, provo de limitar exactament el perfil d'una idea, d'un acte. A fi de comptes, circumdo fantasmes; cerco els contorns del buit; dibuixo». Circumdar fantasmes! Fer plàstic, precís, tangible tot allò que és nebulós i profund, i

anàrquic i desordenat! Aquesta és la manera intel·ligent de fer poesia de Cocteau.

Què sentim nosaltres, en efecte, davant dels dibuixos, dels textos, de la inspiració d'aquest diari d'una desintoxicació? Sentim la mateixa sensació de *normalitat* que experimentem, malgrat els trucs, davant d'*Orfeu* o de *Roméo et Juliette*. El llibre és, com a màxim, un esforç d'introspecció—hi ha pàgines d'autocrítica indispensables al futur estudiós—i de curiositat (sobre Proust, sobre els fenòmens de la toxicomania, etc.) I, planant damunt de tot, la llum crua, analítica, precisa de la seva gran intel·ligència. Nosaltres no sabem si la seva intoxicació fou real; sembla que sí. Nosaltres, però, li reconeixem talent literari per a bastir tota una obra de fantasia sobre aquest tema.

Davant d'una obra estructurada així, amb una voluntat de llum com aquesta, hi ha una suggestió molt interessant a fer. Hom pot comptar amb una dada preciosa: el catolicisme—més o menys espectacular—del famós home de lletres. Per què, doncs, ja en aquest camí no parlar de l'*italianisme* de Cocteau, donant-li el mateix sentit que a l'italianisme que l'Ors apunta en la pintura de Picasso?

Hi ha, certament, evasions. Cocteau parla dels àngels. Recordem, però, que són uns àngels precisos i concrets: *tachés d'encre et de neige*. *La neige* neva damunt el paper blanc; *l'encre* és la tinta xinesa dels seus dibuixos impecables. Els àngels resten lligats a la geometria exacta de Jean Cocteau, primer premi de dibuix—i de gimnàstica.

II

MIRADES VERS EL SUD

1. *Les rutes d'Espanya.* — J. J. A. Bertrand, director de l'Institut Français, de Barcelona, acaba de publicar un interessant llibre a les edicions *Les Belles Lettres,* de París. Interessant al mateix temps, com a índex bibliogràfic, i com a temari estètic. El llibre aparegut dins la *Collection Hispania,* es titula *Sur les vieilles routes d'Espagne*, i és un estudi dels viatgers francesos que ens deixaren memòria escrita del seu pas per la Península.

Calia fer un estudi de sensibilitat com aquest, que superés l'eixutesa perfecta dels monumentals treballs de Foulché-Delbosc i de Farinelli. Més que un índex de noms, interessa al lector sensible una història de les reaccions estètiques dels viatgers al contacte amb les nostres realitats; potser el treball de M. Bertrand tindria una més pròxima semblança amb l'obra de García Mercadal, *España vista por los extranjeros.* (3 vols).

De fet és superior a l'una i l'altra pel seu abast cronològic. Ni a les llistes de Foulché-Delbosc, ni a les de Farinelli, ni a les de García Mercadal apareixen els viatgers contemporanis. J. J. A. Bertrand assenyala la trajectòria post-barresiana — Montherlant, Legendre, Gadala, Carco - fins a la proclamació de la República, que provoca una invasió de repòrters polítics. Afegiríem a la llista citada tres autors: René Schwob, creador d'unes *Profondeurs de l'Espagne;* Josep Delteil, conreador de paisatges meridionals brillantíssims a la seva visió de *Don Juan,* i Pierre Mac-

Orlan, visitador de Barcelona. (D'aquests dos autors parlem en el pròxim capítol). L'obra, però, queda perfectament arrodonida i completa. Al marge de cada període, l'il·lustre director de l'Institut Français, palesa la vastedat i la qualitat de la seva cultura de coses hispàniques. La llarga convivència que porta entre nosaltres, la incansable activitat del seu esperit, el porten a una docta estimació de les valors peninsulars més vives. Sent la història de França i d'Espanya en funció de mútua correspondència. I no pas a la manera militar que blasmava Díez-Canedo—sentint el *Cid* de Corneille com una victòria espanyola, i el Moratín afrancesat com una desfeta—, sinó, simplement, estudiant una vida multiplicada de relació i convivència que, des del punt de vista de l'expansió—o del viatge — va des de l'obsessió de l'Espanya medieval—terra èpica (Roncesvalles) o terra sacra (Compostela)—fins a l'Espanya paisatge de llunyania, que és un dels somnis del Romanticisme francès.

El concepte del nostre país és un concepte fet de rectificacions. Com M. Bertrand diu en el pròleg, «Espanya ha estat sempre, és per tothom i àdhuc per ella mateixa un indesxifrable enigma». Res no ens ajudarà per a una aclaració perfecta com una síntesi de judicis. Que caldria completar. Caldria fer el que M. Bertrand ha fet—monogràficament—amb els viatgers francesos, fer-ho amb els italians—de Castiglione a Mario Praz. O amb els alemanys—de Moldenhauer, per exemple, a Keyserling. O amb els anglesos—per exemple, de Borrow a Havelock Ellis. O—d'Irving a Waldo Frank—amb els americans.

I la feina inversa? I la història dels nostres viatgers? Un escriptor jove deia, una vegada, que la nova forma

d'imperi ens ve donada per la cultura. Tanta inferioritat *colonial* posseirem mentre tant ens calgui anar a cercar fonts alienes per a la pròpia història. Mentre ens calgui anar a cercar calderonians a Alemanya, o lopistes a Nord-Amèrica, serem una colònia espiritual. Imaginem, ara, el cas contrari. Imaginem els estrangers aprenent català per a conèixer el millor estudi sobre Goethe; o castellà per a estudiar l'obra shakesperiana. Aleshores ens podríem sentir esperits imperials, el més legítim dels imperis. I els viatgers, no en són una mica portantveus d'aquests imperis? Per cada Bourgoing, per cada Laborde, per cada Gautier, per cada Barrès, quants Alí-Bey, quants Saavedra Fajardo?

2. *Presència de Don Juan.*—La lectura d'aquest llibre poètic de Joseph Delteil—*Don Juan* (París, Grasset, 1930)—m'agafa en el bo d'una tasca crítica sobre Tirso de Molina i la literatura donjoanesca, que em mena una urgència editorial. Tanmateix, l'obra de Delteil no aporta cap punt de vista important que renovi la llegenda del seductor; si per cas hi ha quelcom de nou és referit a la psicologia del personatge o a qüestions de detall o d'anècdota.

El que hi ha—sobretot—en la nova visió de Delteil, és un perfum profundíssim de poesia. Aquesta essència poètica a què ja ens té acostumats—d'ençà de la meravellosa recreació de *Jeanne d'Arc*—l'il·lustre autor de *Choléra*.

A part d'això: quin relleu presenta la figura del *Burlador de Sevilla* tal com ha estat interpretada per Delteil?

L'esquema espiritual de *Don Juan*—un home fiblat per l'amor en lluita contra un Déu que l'hi prohibeix.

Una protesta de l'instint, (Gendarme de Bévotte. *La légende de Don Juan,* 2 vols., París, 1911) que ha estat objecte de l'empremta de totes les escoles literàries que s'han succeït del Renaixement ençà. Hi ha, doncs, damunt el *Don Juan* renaixentista que passa per ésser el primigeni, una sèrie de *Burladors* que responen a les successives concepcions estètiques, a l'empar de es quals han estat bastits. *Don Juan* és successivament pagà, cristià, materialista, romàntic, decadent; home de farsa i home de tragèdia Home que es salva i home que es condemna.

Des de Tirso de Molina a aquest Josep Delteil que marca—en aquest moment—la darrera fita, hi ha una llarga sèrie de *restauradors* de la figura del seductor il·lustre. La llista que podríem extreure, íntegra, de qualsevol història literària, enclou noms com els de Molière, lord Byron, Corneille, Goldoni. També, en un segon terme, José Zorrilla, la versió dramàtica del qual hem après a menysprear amb cinquanta anys de parodisme i cursileria.

Paral·lelament a la literatura donjoanesca d'avui—a la novel·la, al teatre, al film—s'ha posat de moda l'estudi clínic de *Don Juan.* No manca, naturalment la presència de Freud, la confusió entre Don Juan i Casanova, ni el trabucament històric de les dues branques reals—Tenorio, Mañara—damunt les quals s'ha bastit la llegenda.

Anotem ara quina és la posició del personatge de Joseph Delteil davant de la multitud de reflexos que ens dóna la història de la literatura.

En primer lloc, *Don Juan* és—al llibre de Delteil—una figura profundament espanyola. Farinelli, Morel-Fatio que en defensen l'italianisme no hi estarien

d'acord. I bé. Cal reconèixer que Delteil ha vist en *Don Juan* una arrel intensíssima d'espanyolisme, i no pas cap atribut extern. (*Don Juan* és un xicot ros; lluny de tota pandereta de tipisme físic, per tant). En segon terme, cal assenyalar l'atenció de l'escriptor vers la infància del *Burlador*. Va haver-hi un temps en què els novel·listes enfocaven la figura de *Don Juan* a l'hora de la seva decadència. Semblava una venjança cruelíssima de la humanitat contra el seu vitalisme insuperable, de «*recordman* de l'amor» (*Gecé*). Es descrivia minuciosament el moment del seu primer fracàs; l'instant en què *Don Juan* es descobria, aterrit, la primera arruga, el primer cabell blanc, o la primera traïció de la dona. I bé. Ara sembla que és l'eclosió del seu esperit, la seva adolescència el que atreu, amb una mica de curiositat clínica, els escriptors.

Encarat ambiciosament amb l'adolescència del seductor, Joseph Delteil cerca una explicació mística per al seu temperament. D'infant, Don Juan és atret—endut per un vague erotisme subconscient—a la devoció de la Verge Maria. Recordem les Madones del Renaixement; això ens ajudarà a comprendre la força sensorial d'aquest culte de *Don Juan*. Menant una vida salvatgina al camp andalús; *Don Juan* arriba a la seva iniciació sexual. Una dona, però, resta sempre *hors désir:* Teresa, que inclou un símbol místic. La *Dona* —La Verge—en oposició a les *dones*. Aquest camí espiritualista—evidentment oposat al tipus de Don Juan, renaixentista i pagà—mena Josep Delteil a una explicació del temperament de Don Juan per la fe. Don Juan és, segons Delteil, l'*home que creu,* i—sobretot—l'*home que creu en l'amor*. Delteil refusa l'*obsessió sexual;* Don Juan *est le premier homme*

sans doute qui ait élevé l'amour physique à la hauteur d'un Sacrement. Aquesta barreja de mística i erotisme li sembla a Joseph Delteil característica de *Don Juan*. L'encens—suprem afrodisíac—és l'olor específic del *Burlador*. Al començament de la Santedat, ens diu, hi ha l'ardor, que és típic en el nostre aventurer. Etcètera. De fet, les relacions entre misticisme i sexe són freqüentíssimes, sobretot, en l'obra dels artistes andalusos. Recordi's, sense anar més lluny, el sentit de l'obra de Romero de Torres.

Per bé que ens suggestioni la magnífica revisió que d'aquesta figura literària ha fet Joseph Delteil, i restem encara corpresos en la seva poesia, no sabríem estar-nos de denunciar la disparitat d'aquest *Don Juan* amb el seu patró renaixentista. Li sobra espiritualitat i li manca empenta. El *Don Juan* típic és arravatat, materialista, cínic, groller, sense complicacions, tarambana i oblidadís. Aquest últim és sentimental i respectuós amb els seus íntims records. Delteil cerca relacions entre *Don Juan* i figures medievals que són precisament la seva antítesi. Tampoc no podem passar sense protesta les cançons que s'intercalen en l'obra—certament xopes de poesia—però que no responen a l'acuïtat meravellosa del *cantar* popular.

A part d'aquest error de visió total, sovintegen les troballes anecdòtiques, la versió del convit de l'estàtua, la mort de Soledad, que enclouen sovint una gran quantitat d'essència poètica. També és plena de suggerències la trajectòria imperial que dóna al temperament del seductor. L'home que—segons diu—*s'embarqua pour la Femme comme d'autres pour la Floride .. ou pour Jérusalem.*

3. *Pierre Mac Orlan via Sud-Oest.*—Cavalcador de quin *Estel Matutí* Pierre Mac Orlan, navegador, al port de Barcelona? Sota el braç, un llibre; blanc, amb lletres negres i vermelles. Sí: *NRF*. Títol: *La Bandera* (sic) [1931].

La Bandera, exactament: la *Bandera del Cristo y de la Virgen;* quarta divisió de la Legió Estrangera de l'Africa espanyola, sota el gonfaló de la qual Pierre Gilieth, protagonista, redimeix una jornada tèrbola de Rouen.

Pierre Mac Orlan, del braç del seu personatge, arriba a Barcelona. S'instal·la al «quartier chinois». «*Rue du Cid-Campéador*».

Potser aquestes dades hauran situat Pierre Mac Orlan en una línia de Francis Carcos impressionables. La novella visió de Barcelana inclou tres capítols; i la ciutat és tancada exactament per un perímetre imaginari que segueix les Rambles, les Rondes, el Paral·lel i el Port. Jo no sé pas si Barcelona pot oferir a l'escriptor alguna cosa interessant fora d'aquest polígon. Em sembla que sí. Sempre, però, m'ha cridat l'atenció l'escassedat de descripcions literàries de la nostra ciutat. Deixant de banda les evocacions de la Barcelona vella—Coromines, Llor, Masriera—i les descripcions ramblistes i apatxinesques dels nostres saineters i dels nostres repòrters imaginatius, no existeix una tradició literària de descriptors de costums com tenen, per exemple, Madrid, Buenos Aires o París. Els viatgers passen per Barcelona com per una fita de desencantament de la pandereta—Gautier—, o bé teixeixen postals plenes de tòpics industrials—Amicis—, o senten, simplement, l'espectacle de les multituds—Rubén Darío—com a signe de la ciutat. D'altres molts,

castellans, coincideixen ací: troben Barcelona una ciutat de comerciants nous rics, d'una magnificència insolent, d'un gust esbojarrat de façanes—Baroja, Unamuno, Gómez-Carrillo, Valle-Inclán—. Un escriptor jove, en canvi—Huberto Pérez de la Ossa—, ha descrit amb una gran elegància moments novel·lístics dins el nostre Eixample...

Pierre Mac Orlan reincideix en la descripció de les proximitats del Port que tant plauen, sembla, a Simon Gantillon, gran caminador de barris baixos. Mac Orlan fa viure el seu protagonista a un *Hôtel des Iles*, del carrer del Cid. Color local? De vegades molt aproximat. Pierre Gilieth sent com unes nenes canten, al mateix carrer del Cid:

Papá! Mamá!
Pepito me quiere pegar!
Por qué?—Por na!

Coneix gent tèrbola i misteriosa. I quan està somicador i trist se'n va a *La Griola* (sic), plena de mariners negres i de música infernal. La precisió de les dades no és pas del tot reeixida. El vaixell que el condueix a Ceuta es diu *San Jurjo* (sic) i el comandant de la tropa *Don Ferdinando*.

Alguna cosa pagaríem, però, perquè tots els *voyages en Espagne* que coneixem tinguessin una fe d'errades tan minsa com aquesta. Al costat d'alguns *canards* considerables, Pierre Mac Orlan ens dóna impressió de les Rambles que no és pas massa infidel. Des de la Plaça de Catalunya, on, per cert, anota curosament la presència del *monument au footballeur inconnu*, fins a la Porta de la Pau i l'espectacle del

port, la vivacitat i el policromisme de la gran artèria barcelonina hi són ben reflectits.

Amb tot, Barcelona ocupa escassament una cinquena part de la novel·la. El protagonista de Mac Orlan ingressa a la Legió Estrangera, i, naturalment, el novel·lista ha de seguir-lo. Algeciras, Ceuta, Dar-Riffien són les fites del camí. Després, *La Bandera* es transforma en una novel·la de guerra colonial que cau més prop de *Beau Geste* de Warren que de *L'immoraliste* de Gide o de *L'Atlantide* de Benoit. No creiem pas que aquesta nova producció del gran escriptor francès hagi d'afegir nous llorers als que ja té ben guanyats al llarg de la seva intencionada i copiosa obra. Ens ha interessat, simplement, de remarcar la seva presència, per les raons anecdòtiques constatades davant d'un públic català.

III

Notes sobre l'«Adolphe»

ADOLPHE, COM A MIRALL.—*Adolphe* té dues valors essencials, totals. Una valor universal i una valor històrica. Com a valor universal—humana—representa la primera novel·la psicològica; el primer assaig d'una vigorosa instrospecció d'una anàlisi a fons, d'una profunda visió de l'ànima humana.

Hom no pot pas oblidar-la en aquest aspecte. Constant, que treballava sobre si mateix—sembla que *Adolphe* és el novel·lista, i Elléonore, Madame de Staël—, projecta una agudíssima observació del seu esperit i n'extreu la grafia exacta de la seva ànima vacil·lant, de la seva inquietud turmentada.

UN LLIBRE CRUCIAL.—Però, a més, l'obra de Benjamin Constant té una valor d'època. Breu. L'*Adolphe* no podia ésser escrit més que en la data en què fou escrit—1816—; i, precisament, l'autor havia d'ésser un home del segle XVIII com era Constant — nat l'any 1767. — Sainte Beuve a l'*avant-propos* que presideix l'edició de l'*Adolphe* feta en 1867 (París, Michel Lévy) ens parla d'aquesta circumstància: «*Il n'a pu être écrit qu'à la date d'une civilisation très avancée à l'arrièresaison d'une société factice qui avait tout analysé, qui avait raffiné sur les passions et qui, même en les poursuivant s'en lassait vite et s'en ennuyait*».

Efectivament. Tot l'*Adolphe* és saturat d'un refinament una mica las en contraposició a una novella concepció de la vida que malda per triomfar.

Tot l'*Adolphe* és una lluita de la Sensibilitat i la Intel·ligència, de la fantasia i de la raó, del Romanticisme i del Classicisme, del XIX segle i el XVIII. Es un resum patètic de la batalla entre dues concepcions diverses de la vida. La dels protagonistes i la de l'ambient que els envolta. Adolphe—dèbil, contradictori, malcontent, enamorat, vehement—és un *enfant du siècle* exemplar. El primer fill del XIX segle. Elléonore (*la plus noble des «déclassées»*, diu Sainte-Beuve)—misteriosa, desdibuixada, femenina—és l'àngel caigut; la dona predilecta dels romàntics.

Els altres personatges—que constitueixen el fons de l'acció—són, en canvi, clares figures divuitesques. La ironia amb què el pare d'Adolphe escriu al seu fill que fuig amb Elléonore, conté tota la ironia amb què les *vieilles perruques* blasmaven els avalots romàntics. «M'havieu detallat llargament—escriu al seu fill—

totes les raons que teníeu per a no anar-vos-en; estava, per tant, ben convençut que us en aniríeu. No puc estar-me de lamentar que, amb el vostre esperit d'independència, feu sempre tot allò que no voleu fer» (cap. VII). El diplomàtic, baró de T..., amic del pare d'Adolphe, és també un fi calculador de les coses sentimentals; un arbitrista dels impulsos del cor.

Entre aquests personatges, Adolphe, apassionat i indecís, voluble i retret, és un personatge sensible i impulsiu; una clara figura romàntica. Ella és la màrtir d'un amor cruel. Potser no serà massa irreverència si diem que passats cinquanta anys, després que l'escenografia romàntica li haurà donat una mort més teatral aproximant-la a qualsevol Dama de les Camèlies, Elléonore ens apareixerà—desfigurada, però ben bé ella—als fulletons que feien plorar a les porteres i a les modistes del fi de segle dels fanals de gas, de les conspiracions quotidianes i de la més inefable i tràgica corrupció del gust que mai ha existit.

L'*Adolphe* ix de l'encontre de dos segles. Del XVIII i el XIX. Es fill de tots dos. La còpula dels segles sol ésser fecunda. El XVI i el XVII donen Cervantes, donen Shakespeare. El maridatge del XVII i el XVIII és, en canvi, generalment infecund.

Aquests maridatges espirituals, els sexes dels quals són concepcions espirituals diverses, donen fruits de diversa qualitat. Esperits masculins; esperits femenins. Així classificats, diríem que el fill masculí d'aquesta còpula de segles—el XVIII i el XIX—és Goethe. El femení, Benjamin Constant.

MANON I ADOLF.—Jo sempre he pensat que *Manon* és un paral·lel anticipat d'*Adolphe*. La versió

femenina de l'obra més coneguda de Benjamin Constant. A *Adolphe*, el protagonista és l'indecís davant l'amor, el vacil·lant ple de volubilitat, l'home de la passió i de la indiferència davant d'una dona, Eleonora, tota abnegació i fidelitat. A la novel·la de Prévost, ell, el cavaller Des Grieux, és l'exemple de l'amor lleial. Ella—Manon—és el capricі, l'amor folla, la inconsciència, el desenfrè. Sembla com si Constant i l'Abat Prévost haguéssin cisellat l'anvers i el revers d'una mateixa medalla. Segurament que ha estat per una coincidència amb la realitat que Manon ha estat més popularitzada. La gent sempre troba manera de perdonar una dona i, en definitiva, Manon resta una figura adorable.

Adorable i terrible, deliciosa i espaordidora. No és aquest el secret de la *vamp?* Manon potser no és una *vamp*. No calcula. Es la rialla desfermada, boja de viure, inconscient i frenètica. Però té de la *vamp* la destrucció de l'home que li fa de graó per a la seva carrera i és implacablement—romànticament—trepitjat.

Per això Lya de Putti féu aquella genial interpretació de Manon Lescaut. Fou la ingènua terrible i turbulenta. No tenia els ulls clars, d'una fredor metàl·lica, de les *vamps* de després—Garbo, Crawford—que són *encara* heroïnes d'ulls lacunars plens de llunes baudelerianes. Lya de Putti era—més antiga i més moderna—una *vamp* que encara oposava una flama de vehemència a la fredor, una mica de serp, de Marlene Dietrich, per exemple. Per això la mentida era més cruel i es clavava amb traïdoria de punyal.

Sobre cinema

PRIMITIMISME I CIVILITZACIÓ

I

CIVILITZACIÓ COM A PRETEXT DE DOMINI

Crec que una vigilància lúcida podria donar-nos dades suficients per a constatar l'existència d'un estat d'esperit universal que es manifesta contra la intervenció del que s'anomena civilització damunt dels pobles tradicionalment anomenats salvatges o no civilitzats; o, en últim terme, en possessió d'una civilització que no és pas la civilització occidental, europea o americana.

El fenomen em sembla d'un interès estraordinari, molt més en un moment en què assistim a una crisi de la cultura d'Occident, assenyalada per Spengler i per Keyserling, per bé que negada vigorosament per altíssimes mentalitats del continent.

D'altra banda, s'empelten en la seva presència consideracions d'ordre estètic, social, artístic, religiós, literari i polític. Consideracions que, ensems, es barregen mútuament, fins a quedar establerta una unitat

de direcció que és el que dóna categoria de fet universal a aquest fenomen.

Es a dir, que, per exemple, la vigència del jazz, la publicació de literatura negra (Cendrars, Frobenius), la moda de la pintura i de l'escultura africanes i oceàniques, l'infantilisme i el primitivisme de les noves escoles literàries i artístiques (dadà, *douanier* Rousseau, etc.), el retorn a les danses simples i musculars, i tots els fenòmens de *curiositat* que es projecten des dels llibres dels viatgers (Gide, Morand) i les obres dels cineastes (Vidor, Van Dyke), *representen* el mateix. Un cansament de la cultura occidental, que lluita aferrissadament a la recerca de nous camins, i que, en últim terme, trenca violentament amb totes les convencions menades per aquesta cultura, fins arribar en un fenomen que, per a mi, té una representació tant o més típica que els anteriors: el *nudisme*.

Tractant-se d'un fenomen d'aquesta categoria universal, és evident que haurem de trobar-ne el ressò a l'espill màxim del nostre temps. Al cinema.

Efectivament. Vull arrenglerar damunt aquestes pàgines una sèrie de films en els quals batega aquesta preocupació general.

Diguem, primerament, com aquesta preocupació pren en el camp polític la seva més aguda violència. Dedicarem la primera part d'aquesta revisió a assenyalar aquest aspecte, subratllat principalment per films de direcció soviètica.

La civilització com a pretext d'intervenció, com a camí d'esclavatge. La presència d'una raça de superior cultura, forta i organitzada, dominant i explotant una raça esmorteïda, esclavitzada o simplement endarrerida. Es el cas, per exemple, d'*Ombres blanques*,

l'inoblidable obra mestra de Van Dyke. A *Ombres blanques* la lliçó i la violència eixien als ulls de l'espectador de la pura contemplació que, en un joc de contrastos, oferia l'illa paradisíaca d'abans i la corrupció de costums que imposen, per assegurar llur domini, els *civilitzats* explotadors dels indígenes i dels tresors naturals.

Però allà on aquesta intervenció de la *civilització* és presentada amb una nuesa més crua i amb una força més viva, és indubtablement en la cinematografia soviètica. Singularment en un gran film de Pudovkin: *Tempestat a l'Asia*, ben conegut de tots nosaltres. No és possible arribar a una més desesperada concentració d'ira; a una caricatura més sagnant de la *civilització* que en les escenes d'aquest film.

Recentment ha estat possible de veure un altre gran film, que cau perfectament dins la línia de la famosa producció pudovkiniana Parlo de *L'exprés blau*, sota la direcció de Ilja Trauberg. Per bé que presentada per la marca Prometheus, de Berlín, la factura i la intenció denoten una clara orientació soviètica Tot el film es descabdella damunt un tren a la Xina; l'acció consisteix simplement en un atac violentíssim dels *coolies* i dels mobilitzats amuntegats miserablement als vagons de tercera contra els explotadors, i procreadors de la guerra amb els nacionalistes del Sud, que jauen confiadament als vagons-llits. Els explotadors són homes de raça blanca; acumulen grans capitals aprofitant el desordre bèl·lic, i per això mantenen encesa la guerra. El film, meravellosament realitzat, és un altre atac a la civilització com a pretext d'intervenció. Com a camí de domini, Ilja Trauberg no deixa cap detall per minso que sigui

sense carregar-lo d'intenció sarcàstica o de venjanca encesa.

Es evident que la força d'aquests films dirigits contra les organitzacions capitalistes, està sobretot en la seva universalitat; en la possibilitat d'aplicació a camps molt diversos de lluita. Cal simplement substituir els papers. Canviar l'anglès per un americà o un francès, i l'indígena xinès per un nicaragüenc o un algerí.

Atacs a la civilització. Però, en quant aquesta civilització es constitueix en instrument d'opressió. No pas contra la civilització mateixa. Al contrari. Mai no havíem vist una exaltació del progrés humà més vibrant, més optimista i més riallera que la que presenta Einsenstein, quan fa la propaganda del pla quinquennal i de la maquinització del camp en el seu formidable film *La línia general.*

II

CIVILITZACIÓ COM A PRESÓ

Es molt diversa la concepció de la vida rústega als temps clàssics i als temps romàntics. Si els homes del romanticisme giren la mirada al camp, ho fan per un imperatiu de *llibertat*; els clàssics, per un imperatiu de *perfecció.* I ja veiem que quan es tracta de fingir la natura el romàntic crea un parc anglès i el clàssic un jardí italià El primer posa salzes, xiprers, rierols, i si és possible algun castell enrunat i carregat de molsa; el segon fa camins amb tiralínies i els flanqueja d'arbres rigurosament disposats.

El romàntic estima el camp—la natura—perquè el lliure albir s'hi conrea i els camins esgarriadors són pròxims; troba que la civilització és asfixiant i cerca a qualsevol preu una alenada d'aire lliure. El classic, en canvi, no veu pas en el camp cap ombra de turbulència; hi cerca, si de cas, aurèola de serenitat.

Es evident que ambdues concepcions són falses i responen a modes canviants i alternades. No hi ha cap romàntic, ni—molt menys— cap clàssic, que parli seriosament d'anar-se'n al camp. Horaci i Fray Luis eren homes de ciutat; el camp i la seva nostàlgia eren el cuplet de moda que calia servir líricament, però que no els obligava absolutament a res. El mateix diríem de Bernardin de Saint Pierre.

Aquesta desviació lírica vers el camp té en la cultura d'avui clars exponents constatables. Hi ha una devoció per la natura lliure—excursionisme, alpinisme, esports de neu, nudisme— que al meu entendre té totes les característiques d'una devoció romàntica. Es a dir: *natura com a llibertat*; oposant-se a *civilització com a presó*; rebel·lió contra les traves socials i les petites misèries de la vida ciutadana.

Al cinema ens trobem amb una repercussió d'aquest fenomen. D'una banda, els films documentals que ens fan amics de les petites coses desconegudes i allunyades. Aquests films tenen una intenció apologètica. Recordem les darreres visions del paisatge pol·linèsic. *Moana* era simplement la presentació del paradís. El que un romàntic anomenaria amb paraules típiques *la invitació al viatge*. *Ombres blanques* tenia ja una intenció política, col·lectiva; per això l'he citada al capítol anterior. (Civilització com a pretext de domini.) En canvi, *El pagà de Tahití*, per bé que xop

d'una intenció molt semblant, resolia el problema afectiu en un sol personatge, que personalitzava una Arcàdia de somni i en feia una magnífica propaganda. Hom veia l'home lliure, clar, plàstic, alegre, salvatge; després hom veia l'home lligat de mans i peus per la civilització que li imposava un ridícul abillatge i l'explotava sense pietat.

Aquesta contraposició entre natura i civilització, aquesta propaganda—pur evangeli de llum—de la natura, és viva també al darrer film—*Caín*—de Léon Poirer.

Però tot això, diríem, és la propaganda per via positiva; hi ha també una propaganda negativa; d'atac. Constatable sobretot en alguns films soviètics. Recordem—a *Tempestat a Asia*—la caricatura de les modes europees i el seu seguici d'esclavatge corporal; senyalem també aquestes mateixes característiques a *L'exprés blau*, el film de Trauberg que he comentat anteriorment.

III

Apéndix sobre la dansa

Bé poden esclatar d'orgull els homes de govern de França a la conquesta del món. Heu's ací l'*Atlas Colonial Francès* editat per *L'Illustration*. Milers i milers de noms porten clavada damunt del mapa la bandera tricolor. Passen, cinematogràficament, visions de palmeres i pells de bronze. La lluita de la raqueta contra la guitarra—diria Xenius—s'ha resolt a favor de la raqueta i la colonització ha carregat de salakofs

les perspectives ultramarines. Perfectament. Heu's ací l'Imperi. Com Roma, com Espanya, com Alemanya. Hi ha ordres donades en francés en un Ministeri de París que són sentides per homes de les cinc parts del món.

EL RISC DE LA CONQUISTA.—Perfectament. Però jo m'imagino, ara, el somriure de S. A. el príncep d'Etiòpia, la rialla mofeta de l'argenter japonès, la ironia del negre campió de boxa. Perquè el risc de la conquista és precisament aquest: el d'esdevenir insòlitament conquistat. Així la colonització francesa provoca un criollisme si no pas ètnic, almenys espiritual. Formes de criollisme són, en últim terme, totes les assimilacions de l'art negre (primitivisme), de la música negra (jazz) i de les danses aborígens. El món, després de la guerra, tingué amb l'empelt de les coses salvatges una miraculosa força de renovació; de retorn a la infància que era com una seducció vivíssima, com un estimulant enèrgic, a l'hora de la màxima depressió. Europa pagarà molt car aquest pacte fet en un moment en què totes les coses semblaven perdudes. Ara l'*esprit* europeu ens apareix cada dia més ofegat per orientalismes tèrbols, primitivismes innocus i simplismes excessius. Per això aquest somriure del negre i del japonès, en posar-se en contacte amb la vida europea.

I en tot això, cap sorpresa. La història és ben antiga. Allò que hi ha de més espiritual en el país conquistat, esdevé subjugador per a l'invasor. Roma davant de Grècia, Espanya davant d'Itàlia, són exemples suficients. Aquest Imperi Francès que té tantes oriflames glorioses, està corcat per l'*esperit colonial* que arriba

al cor de la Metròpolis. Com a la Roma militar arribaven les maneres perfectes i els drings exquisits dels homes de Grècia; com a l'Espanya eixuta arribaven les polideses dels cortisans florentins. Amb la diferència que si el corc de Roma es deia, per exemple, Teòcrit, i el corc d'Espanya, per ventura, Sannazzaro, el de la França d'avui no té més remei que dir-se Josefina Baker.

QÜESTIÓ DE RITME.—El *colonialisme* ha tingut, en efecte, la seva més aguda presència en la renovació de la dansa. Això ha provocat una veritable revolució i ha plantejat una pila de problemes d'ordre estètic universal. D'una banda contraposa el primitivisme frenètic, que fa de la dansa una simple grafia muscular, al ritme ple d'antigor i de nostàlgia de la civilització. En últim terme, l'aferrissada lluita mantinguda en tots el cabarets d'Europa entre el tango i el chàrleston té aquest sentit profund i transcendentalíssim.

Recordo haver vist ballar una vegada, juntes en un mateix programa, la ballarina espanyola Custodia Romero, anomenada la Venus de bronze, i la dansarina internacional Josefina Baker, anomenada la Venus de banús. Molt brunes ambdues, finament esveltes, una profunda diferència les separava. El ritme. L'ancianitat del ritme. El ritme de les danses de Custodia Romero és un ritme ritual i antic, complicat i solemne, expressiu de cent emocions successives. Turmentat, morbós, solemne, difícil, transcendent. En comptes del ritme de Josefina, esbojarrat, superficial, sorollós, palesador d'una simple alegria fisiològica. Josefina és el Primitivisme; Custodia, la Civilització. La Civilització posa ara de moda el Primitivisme. Res no hi tenim a dir.

En últim terme, cal confessar que per a la dansa—i per a tota la resta—la conquista de la Civilització equival a la conquista de la tristesa.

QÜESTIÓ DE RAÇA.—En aquestes lluites hi ha també, amb una clara evidència, una qüestió de raça. La lluita chàrleston-tango és sempre una lluita de saxons contra llatins. Aquest és un tema assetjat pel tòpic, i bé serà que jo cedeixi la paraula. El que la pren és un nordamericà, John dos Passos, que ha escrit un llibre deliciós sobre l'esperit espanyol. Heu's ací unes paraules encertadíssimes posades en llavis d'un carreter andalús:

—*Ca. En Amërica no se hase na má que trabahá y de'cansá pa podé trabahá otra vé. No es vida pa un hombre. Ayí la gente no se divierte Me lo dijo un marinero de Málaga que pesca esponjas. Y él lo sabía. No es plata lo que el pueblo necesita, sino vino y pan... y vida. Ayí no hasen na má que trabahá y de'cansá pa podé trabahá otra vé.*

Profunda filosofia del carreter andalús! No solament de pa viu l'home. No, d'argent. Sinó de pa i de vi... i de vida. I VIDA. Hi ha quelcom que no és ni treballar ni descansar. Viure.

El ritme de les danses de Custodia Romero és un ritme d'èxtasi vital. De vida i de somni. L'arítmia de Josefina Baker és mecànica. D'esforç muscular. De feina. *Trabahá y de'cansá pa podé trabahá otra vé!,* com deia aquell carreter andalús de John dos Passos.

INTUICIÓ, INSTINT.—Aquesta és una hora d'intranscendència—o de transcendència profunda—, on

opera per damunt de tot la força de l'instint. Sense arravataments i sense profunditats. Arran de terra. Sense enfonsar-se en els abismes de la passió, com la Custodia; sense voler convertir-se en ocell, com Nijinski. Ni esvair-se ni volar. Simplement, tenir un ritme.

La gran tragèdia de la dansa s'anomena la llei de gravetat. Es aquesta implacable atracció de la terra que talla i condemna el vol. I no s'hi val a mantenir-se sobre una cama, com la Custodia, o, com la Pavlova, damunt les puntes dels peus. Es més cômode, i fins avui fa més gràcia, fer el que fa Josefina. Burlar-se de la llei de gravetat seient a terra.

INDEX ALFABÈTIC

Acuña, 103.
Alaiz, 17.
Alarcón, 53.
Alberti, 19, 95, 123.
Ali-Bey, 146.
Amicis, 150.
Apollinaire, 15, 16, 25, 28, 76.
Aribau, 15, 102.
Arús, 10, 16, 27.
Aub, 58, *118-21.*
Ausoni, 43.
Azaña, *108-11.*
Azorín, 41, 42, 51, 53. 79, 107, 119.

Baker, Josefina, 166.
Balaguer, 102.
Balcells, 50, 51.
Baroja, 81, 151.
Barradas, 17, 30.
Barrés, 144.
Baudelaire, 96.
Beauvais, 135.
Bell, 63, 94.
Benda, 58.
Benoit, 150.
Berceo, 51, 135.
Bergamín, 14, 126.
Bergson, 75.
Bernal, 26.
Bernard, 75.
Bertrand, 144-46.
Bofarull, 102.
Boneta, 137.
Borrow. 145.
Bosco, 68, 69.
Botticelli, 42, 43.
Braque, 66.
Bréton, 35, 76, 130.
Buendía, 49.
Buffet, 16.
Buffon, 63.
Buñuel, 68.
Byron, 145.

Cadalso, 46.
Calderón, 115, 116, 126, 127.
Cambó, 22.
Campanella, 43, 104.
Capdevila, 10, 27.
Carbonell, 19, 62, 64.
Carco, 144, 148.
Carner, 14, 16, 18, 102.
Cassanyes, 19.
Casoratti, 34.
Castiglione, 145.
Castro, 41, 74, 120, 135.
Céard, 53.
Cendrars, 44, 160.
Cervantes, 154.
Cézanne, 59, 66, 74.
Chateaubriand, 12, 35, 43, 44, 45.
Chirico, 34, 64, 66, 69, 92, 142.
Clair, René, 75.
Cocteau, 49, 58, 119, 141-143.
Coincy, 135.
Comerma, 10.

Constant, 78, 96, 152-54.
Cook, 15.
Corneille, 145, 147.
Coromines, 51, 150.
Corpus Barga, 61, 66.
Cortés, 117.
Costa, 103, 109.
Crawford, Joan, 155.
Crémieux, 11, 59, 89, 90, 92, 142.
Crevel, René, 34.
Croce, 131.
Curtius, E. R., 57, 58, 66.

Dalí, *33,* 34, 63, 64, 66, 69, 92, 142.
Darío, Rubén, 92, 150.
Dauzat, 51.
Dekobra, 131.
Delteil, 136, 144, 146, 146-49.
Derméc, 15.
Díaz Plaja, 27, 59, 119.
Diderot, 89.
Diego, Gerardo, 60.
Dietrich, Marlene, 155.
Díez-Canedo, 145.
Domènec, Cristòfor de, 137.
Domingo, Francesc, 17, *65.*
Dos Passos, 167.
Drieu la Rochelle, 15.
Duc de Rivas, 44.
Dürer, 65.

Einsenstein, 162.
Elliane Engel, 41.
Elies, Feliu, 21.
Eluard, 95.
Eroles, Emili, 30.
Esclasans, 29, 58, 96-98.
Espina, 116.
Estelric, 20.

Farinelli, 142, 147.
Farran i Maioral, 16, 30.
Faure, Elie, 58.
Fernández Flórez, 145.
Ferrà, Miquel, 18.
Fígaro, 109.
Flaubert, 53.
Foix, 10, 13, 18, 19, 29, 32, *35,* 49.
Folgore, 15.
Folguera, 10, 16, 17, 18, 20, *26*-30.
Forment, Domènec, 19.
Fortuny, 53.
Foulché-Delbosch, 144.
France, 131, 135.
Freud, 147.
Fröbenius, 44, 160.

Gallo, 15.
Gance, Abel, 75, 77.
Ganivet, Angel, 109.
Garbo (Greta), 155.
Garcés, 18, 29, 32, 48.
García Lorca, 19, 123.
García Mercadal, 144.
García Silvestre, 10.
Garcilaso, 43.
Gargallo, 17.
Gasch, Sebastià, 17, 18, 19, 21, 34, 47.
Gauguin, 44.
Gautier, 45, 47, 146, 150.
Gendarme de Bévotte, 147.
George, Waldemar, 59, 76, 77.
Gide, 79, 152, 160.
Giménez Caballero, 20, 76.
Giner, 102.
Goethe, 44, 154.
Goldoni, 145.

Gómez Carrillo, 151.
Gómez de la Serna, 15, 47.
Góngora, 12, 17, 78.
Goths, Max, 16.
Gracian, 109.
Guillén, 93, 95.

Havelock Ellis, 145.
Heine, 45.
Hello, 136.
Horaci, 163.
Hugo, 45.
Huxley, Aldous, 15.

Ibsen, 15.
Irving, 145.

Jacob, Max, 15, 16, 62.
Jarnés, 3, 63, 76, 137.
Joergensen, 136.
Johannsen, 135.
Jousse, Marcel, 74.
Jovellanos, 41.
Joyce, 80.
Junoy, 10, 17, 18, *25*-6, 29, 67.

Kayser, Georg, 75.
Keyserling, 44, 58, 145, 159.

Laborde, 146.
Lamartine, 40, 43, 48.
Lang, Fritz, 181.
Latréaumont, 68, 90.
Laurencin, Marie, 17.
Leconte de L'Isle, 94.
Le Corbusier, 58, 59.
Ledesma, 94.
Lefèvre, Fred., 74.
Legendre, 144.
Lenôtre, 40.
León, Fray Luis de, 63, 94, 163.
Longus, 78.
López-Picó, 14, 16, 18, 20, 26, 27, 29, 30, *83*-86, 93, 95, 98.
López-Soler, 15.
Lorena, Claudi de, 43.
Loti, Pierre, 44.
Ludwig, 130.
Lully, 12.

Llates, Rossend, 21.
Lleonart, 18, 79.
Llor, 150.
Llorenç i Artigues, 17.

Mac Orlan, P., 144, 150-52.
Mac Pherson, 78.
Machado, A., 42.
Maeterlinck, 15, 76.
Mallarmé, 12.
Manent, M., 21.
Mantegna, 125.
Maragall, 13, 15, 18, 20, 48, 74, 75, 102, 135.
Marichalar, 134.
Marinetti, 14, 19, 32, 46, 59
Marino, 12.
Maritain, J., 59, 68, 91.
Masriera, 150.
Maseras, 27, 30.
Mates, 21.
Maupassant, 53.
Maurois. 132-3.
Medina, 103.
Mena, Juan de, 12.
Menéndez Pelayo, 102.
Mengs, 40.
Merimée, 45.
Metzinger, 68.

Millàs-Raurell, 125.
Miró, Joan, 17, 63, 140.
Moldenhauer, 145.
Molière, 145.
Montanyà, 17, 19, 21, 35.
Monteggia, 15.
Montes, Euxenio, 44, 142.
Montherlant, 144.
Montoliu, Manuel de, 10, 27, 86, 137.
Morales, 68.
Morand, Paul, 44, 160.
Moratín, 143.
Morel-Fatio, 147.
Mornet, Daniel, 41.
Mourlane, M., 115.
Musset, Alfred de, 43, 45.

Nathan (André), 142.
Nebrija, 103.
Nicolau d'Olwer, 10.
Nietzsche, 15.
Nóvoa Santos, 134.

Oller, Narcís, 10, 15.
Ors, Eugeni d', 16, 30, 42, 44, 57, 59, 63, 74, 89, 143.
Ortega (Teófilo) 134.
Ortega Gasset, J., 50, 58, 80, 46, 123, 133.

Pabst, 53.
Palencia, 34, 140.
Perugino, 43.
Pérez de la Ossa, 151.
Pérez Ferrero, 49.
Picabia, 16.
Picasso, 34, 62, 64, 141.
Pijoan, 102.
Pirandello, 126.
Piscator, Erwin, 118.
Pla, Josep, 78.
Planes, R., 19.
Planells, 24, 34, 63, 142.
Poe Edgar, 12.
Poirier, Léon, 44, 164.
Prat Gaballí, 18.
Praz, Mario, 145.
Prévost, 155.
Proust, 80, 90, 141.
Pruna, 42, 57, 60, 61, 62, 64.
Pudowkin, 161.
Putty, Lya de, 153.

Quevedo, 109.

Racine, 39, 40.
Ray, Man, 68.
Rembrandt, 65.
Rennert, 122.
Reverdy, 15.
Riba, Carles, 14, 27, 83, 88, *91*-94.
Ribemont-Dessaignes, 16.
Riber, 102.
Ricart, E. C., 17.
Rilke, R. M., 28.
Rivas Cherif, 123.
Roh, Franz, 61, 91.
Romero, Custodia, 166.
Romero de Torres, 149.
Ronsard, 43.
Rostand, 123.
Rouanet, 124.
Roura, Antoni, 15.
Rousseau, J. J., 41, 44, 89.
Rousseau *(Douanier)*, 160.
Rovira-Artigues, 29.
Rueda, Lope de, 124.
Ruiz, Diego, 30, 31.
Ruyra, J., 79, 137.

Saavedra, Anna M.ª, 21, 27.
Saavedra Fajardo, 14.
Sagarra, J. M., 123.
Sainte Beuve, 153.
Saint Pierre, Bernardin de, 41, 163.
Saltor, Octavi, 29.
Salvat-Papasseit, 10, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 25, *29*-33, 48, 49.
Samblancat, 30.
Sànchez-Juan, 17, 18, 19, *33*, 92, 97, 98.
Sannazaro, 166.
Sant Agustí, 85, 87.
Sant Francesc, 86.
Santa Caterina de Siena, 85.
Santa Teresa, 135.
Santos, Angeles, *67-9*.
Scarlatti, 40.
Scott, Walter, 45.
Schneeberger, A., 10, 29.
Schwob, René, 144.
Shakespeare, 154.
Shaw, 119.
Sindreu, Carles, 18.
Soldevila, 102.
Solé de Sojo, 30.
Spengler, 103, 159.
Stael, Madame, 151.
Sucre, 17, 20, 30.
Sunyer, 62, 64.

Taine, 131.
Tanguy, 140.
Teòcrit, 50, 166.
Tirso de Molina, 127, 144.
Togores, 59, 62, 64, 68.
Tolstoi, 15.
Torre, Guillermo de, 15, 19.
Torres García, 17, 30.
Trabal, F., 18.
Trauberg, 161, 163.

Unamuno, 42, 101-104, 151.

Valbuena, 88, 116.
Valdés Leal, 65.
Valéry, 91, 93, 95, 119, 141.
Valle-Inclán, 107, 111, 149.
Van Doesburg, 77.
Van Dyke, 44, 160, 161.
Vega, Lope de Vega, 41.
Velázquez, 43.
Verdaguer, 10.
Vidor, King, 44, 160.
Vilanova, Emili, 10.
Vinci, Leonardo de, 67.
Virgili, 50.
Voltaire, 89.
Von Harbou, Ihea, 79.

Waldo Frank, 145.
Warren, 152.
Worringer, 42, 64, 134.
Wölflin, 52, 65, 66.

Xirgu, Margarida, 123.

Young, 46.

Zola, 17, 61.
Zorrilla, 145.

ÍNDEX DE MATÈRIES

ELS MOVIMENTS DITS D'AVANTGUARDA A CATALUNYA — Pàg.

Dificultats d'una ordenació 9
1918-1930 11
Avantguardisme 11
Precedents i evolució 15

NOTES MONOGRÀFIQUES

Josep Maria Junoy 25
Joaquim Folguera 26
Salvat-Papasseit 29
S. Sànchez-Juan 33
Salvador Dalí 33
J.-V. Foix 35

SOBRE LITERATURA I PAISATGE

I. - Poesia de jardins 39
II. - Triomf del salze i la palmera 41
III. - Transcendència de la lluna 46
IV. - Del retaule al gros pla 50

SOBRE PINTURA

I. - Pere Pruna i l'equilibri plàstic 57
II. - Maduresa pictòrica 62
III. - El lineal i el pintoresc. 65

SOBRE LA CRISI DE LA PARAULA

I. - Textos 73
II. - Energètica del verb 77

SOBRE POESIA CATALANA Pàg.

López-Picó, poeta catòlic 83
Notes a un llibre de Carles Riba 88
Més notes sobre les Estances 92
Extrems lírics 95

SOBRE LITERATURA CASTELLANA

Unamuno i l'Imperi. 101
Gabriel Miró 104
Manuel Azaña, escriptor 108

SOBRE TEATRE

Realisme i màgia:
I. 115
II. 118
Poesia en el teatre i teatre poètic 121
Una lliçó de teatre 123

SOBRE BIOGRAFIA

I. - Història i ficció 131
II. - Hagiografia i humorisme 134

SOBRE LITERATURA FRANCESA

I. - Jean Cocteau 141
II. - Mirades vers el Sud
1. Les rutes d'Espanya. 144
2. Presència de *Don Juan* 146
3. Pierre Mac Orlan, via Sud-Oest. . . . 150
III. - Notes sobre l'«*Adolphe*» 152

SOBRE CINEMA

Primitivisme i civilització:
I. - Civilització com a pretext de domini . . 159
II. - Civilització com a presó 162
III. - Apèndix, sobre la dansa 164

Barcelona
12307

4 PESSETES