



THE
ANGLO-CATALAN
SOCIETY

JOCS

| JOURNAL OF | No. 24 |
| CATALAN | 2023 |
| STUDIES |

VOLUME II



“Com si la terra respirés”: Una lectura ecocrítica de *La mort i la primavera*

“As if earth breathed”
An ecocritical reading of Death in Spring

NEUS PENALBA
University of Cambridge
np609@cam.ac.uk
ORCID:0000-0003-2816-5352

Resum

Aquest article proposa una interpretació del medi natural a *La mort i la primavera* des d'una perspectiva ecocrítica. A la seva novel·la pòstuma, Rodoreda no només s'hi inventa un poble primitiu amb rituals i costums atàvics, sinó que imagina també tot un ecosistema. Mitjançant una lectura atenta del text, analitzaré com el medi natural participa de la dialèctica entre mort i renaixement, abjecció i bellesa, que recorre tota la trama de la novel·la. D'una banda, faré notar el paral·lelisme entre els rituals d'opressió de la comunitat i la morfologia del paisatge — que en tant que gran cos natural duplica la crueltat infringida als cossos individuals que l'habiten. D'altra banda, demostraré que l'obra transmet una sensibilitat ecològica que es palpa en la interacció del protagonista amb l'alteritat no-humana i en la seva descripció de la veu de la terra com un batec xifrat o un sospir inintel·ligible que es resisteix a la ideologia assassina dels vilatans. Per últim, abordaré en quina mesura la ficció pòstuma de Rodoreda s'avança a la manera en què ja hem començat a experimentar la natura en temps de canvi climàtic: amb un sentiment sinistre.

Mots clau

Mercè Rodoreda; *La mort i la primavera*; ecocrítica; sinistre; medi ambient.

Abstract

This article proposes an interpretation of the natural environment in *La mort i la primavera* [*Death in Spring*] from an ecocritical perspective. In her posthumous novel, Rodoreda not only invents a primitive village with atavistic rituals and customs, but also imagines an entire ecosystem. Through a careful reading of the text, I will analyze how the natural environment participates in the dialectic between death and rebirth, beauty and abjection, which runs through the entire plot of the novel. On the one hand, I will note the parallels between the community's oppressive rituals and the morphology of the landscape – which as a large natural body amplifies the cruelty inflicted on the individual bodies that inhabit it. On the other hand, I will demonstrate that the novel transmits an ecological sensibility that can be felt in the protagonist's interaction with non-human otherness and in his description of earth's voice as a coded heartbeat or an unintelligible sigh who resists the murderous ideology of the villagers. Finally, I will address the extent to which Rodoreda's posthumous fiction anticipates the way in which we have already begun to experience nature in times of climate change: with a sinister feeling

Keywords

Mercè Rodoreda; *Death in Spring*; ecocriticism; sinister; natural environment.

Taula de matèries

1. Introducció
 2. La malura de la terra: el poble com un gran cos malalt
 3. Un respir transcendent: natura i espiritualitat
 4. La voluntat de la natura: entre transcendència i estranyesa sinistra
 5. Conclusió
- Obres Citades

1. Introducció

Mercè Rodoreda ha estat considerada durant dècades com una escriptora amb un imaginari eminentment urbà. Això es deu a que les seves novel·les més conegudes i estudiades — en vida de l'autora i en els trenta anys posteriors a la seva mort — estaven ambientades a Barcelona. Tot i que a *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966), *Jardí vora el mar* (1967) i *Mirall trencat* (1974) hi abunden flors, arbres i jardins, la presència d'elements naturals va ser generalment interpretada com un recurs per a la caracterització simbòlica dels personatges femenins o, fins i tot, com un simple desig de traslladar a la literatura la coneguda passió de l'autora per flors i plantes i la nostàlgia del jardí de la torre de Sant Gervasi on va créixer.¹ Carme Arnau és qui més lluny ha portat l'enfocament biografista a *El mite de la infantesa* (1979) i a *El paradís perdut de Mercè Rodoreda* (2015), estudis en què idealitzava la infància de Rodoreda. Però per molt que manifestés en pròlegs i entrevistes una gran afició per les flors,² la referència constant a la natura a les seves obres no pretén — o no només — mitificar un paradís infantil perdut, sinó que apunta a una gran riquesa de significats. Cal tenir present que al costat del jardí de la infància amb l'avi Gurguí, hi creixen cactus rebecs, glicines gegants, flors dolentes i tot tipus de malvestats. A la imaginació de l'escriptora barcelonina hi ha també un jardí amb una nena suïcida travessada per un llorer — la Maria de *Mirall trencat* —, una dona que avorta abraçada a un til·ler — la Cecília de *El carrer de les Camèlies* — i un bosc ple de cadàvers dempeus i ennuegats amb ciment — el de la seva novel·la pòstuma i inacabada, *La mort i la primavera*.

Els trops botànics funcionen en l'obra rodorediana com una complexa xarxa de significats que, talment les arrels i les branques d'un arbre, s'estenen en complexes i entrellaçades ramificacions de sentit i apunten tant a experiències biogràfiques

¹ Sobre com la crítica especialitzada va limitar l'estudi del món vegetal a la narrativa rodorediana des de perspectives estrictament simbòliques i/o biografistes durant trenta anys, veieu la llista bibliogràfica que dona Łuczak (2003, 335).

² En cito només alguns dels exemples més significatius. Al pròleg a *Mirall Trencat* (1974) escrigué: “Vinculada a les flors, sense flors durant anys, vaig sentir la necessitat de parlar de flors i que el meu protagonista fos un jardiner. ‘Un jardiner és una persona diferent de les altres i això ens ve de tractar amb flors’” (2008a, 698). El 1982, acabava el pròleg a la 26^o edició de *La plaça del Diamant* així: “En aquest moment, en el punt d'acabar aquest pròleg, em preocupa el meu jardí. Ja hi floreixen els prunus, rosa pàl·lid, i el petit arbre de Júpiter, rosa coral. S'aixeca la tramuntana i me'ls castigarà. Vaig a veure què passa amb el vent i les flors” (2016, 14). Significativament, entrevistada per Montserrat Roig el 1973, Rodoreda es referí a la dificultat d'escriure a l'exili amb una metàfora floral: “Escribir catalán en el extranjero es lo mismo que querer que florezcan flores en el Polo Norte” (Mohino 2013, 93).

no tan sols la del jardí infantil, també el desarrelament de l'exili — com a una correspondència simbòlica amb l'erotisme i la sexualitat, la maternitat, la violència social, el suïcidi i l'espiritualitat. Podem considerar la seva narrativa, saturada de representacions botàniques, com una mena de *rizoma*, un tot orgànic capaç de brotar indefinidament i en totes direccions.³

En els darrers anys, les aproximacions ecocrítiques i posthumanistes han començat a florir en els estudis literaris catalans i també en la crítica rodolediana.⁴ Amb aquest article proposo contribuir-hi amb una lectura ecocrítica de la representació de l'entorn natural a *La mort i la primavera*, la novel·la de Mercè Rodoreda que més èxit ha tingut en els darrers anys. La reedició del 2017 per part de Club Editor ha propiciat una nova i inesperada circulació d'una obra que durant dècades havia estat oblidada i que fins aleshores molt pocs coneixien. Aquesta faula sobre arbres-cadàvers, segurament al·legoria històrica i política dels horrors totalitaris del feixisme i el nazisme, ha trobat ara el públic que no podia tenir a la Catalunya de 1961 — quan Rodoreda començà a escriure-la i en presentà una primera versió al Premi Sant Jordi — o del 1986 — quan es va publicar la primera edició pòstuma à càrrec de Núria Folch —; ara que comencem a ser més conscients d'habitar un planeta moribund i de participar d'una cultura econòmica global que promou una ideologia de la mort dels ecosistemes, tal com indica Luis Iñaki Prádanos (2023, 2). Però, ben mirat, potser una de les raons per la qual aquesta novel·la fascinant, a la vegada lluminosa i esfereïdora, ha connectat tan bé amb la sensibilitat contemporània dels lectors d'ençà el 2017 té més aviat a veure amb el fet que, fins i tot aquells sense cap consciència ecològica, hi poden intuir alguna cosa que saben encara que sigui de manera inconscient: un sentiment ben contemporani d'habitar un món que, especialment després de la pandèmia, ja és distòpic. Potser és per això que llegir aquesta distòpia d'estètica primitivista que retrata un món natural

³ Ja ho va fer notar Elizabeth Scarlett al seu interessant estudi sobre la iconografia floral ginocèntrica a *Mirall trencat i Jardí vora el mar* (1994, 80), tot i no emprar una perspectiva manifestament ecocrítica. La noció de *rizoma*, concepte cultural i model epistemològic d'inspiració biològica ideat per Deleuze i Guattari (1980), il·lustra l'articulació d'un pensament en ramificació progressiva. Una metàfora botànica que, des del nostre present, pot ser considerada com un concepte teòric amb una dimensió ecocrítica *avant la lettre*.

⁴ Helena Buffery (2018) ha estat la primera en proposar explícitament teories ecocrítiques i ecofeministes per il·luminar l'obra de Rodoreda, en concret pel que fa a *Quanta, quanta guerra...* i *El Maniqué*. Veieu també Gort (2021), sobre alguns contes, i Irene Zurrón (2023) sobre el disseny d'evasió corporal i la fusió persona-arbre a *Quanta, quanta guerra...* L'article de Barbara Łuczak (2014), tot i no partir de cap plantejament ecocrític explícit, inaugura una nova manera de pensar el món vegetal rodoledian, especialment pel que fa a *Jardí vora el mar* i *Viatges i flors*.

desfermat i sinistre resulta afí a la sensibilitat actual: un temps en què vivim per dir-ho amb Braidotti “entre l’espasa algorítmica i la paret d’un oceà acidificat” o “en l’era de la gran mediació tecnològica i el desastre ecològic” (2020, 10-12).⁵

Curiosament, la fosca primavera no publicada en vida de Mercè Rodoreda ja existia i s’avançava un any en la ficció a la primavera silenciosa de Rachel Carson. Amb *Silent Spring* (1962)

un assaig de ciència medioambiental escrit literàriament que va mobilitzar gran nombre d’activistes Carson documentava el dany causat per l’ús indiscriminat de pesticides que abocava el planeta a ser un món silenciós, orfe del brunzit dels insectes. El llibre començava amb una faula futura, distòpica, “A Fable for Tomorrow”, en què un poble on “everywhere was a shadow of death. [...] It was a spring without voices. [...] No witchcraft, no enemy action had silenced the rebirth of new life in this stricken world. The people had done it themselves” (Carson 1999, 3-4). Salvant les distàncies entre dos llibres de gèneres i amb propòsits ben diferents, és interessant fer notar que a la novel·la de Rodoreda els humans estan igualment obsessionats per perpetuar una cultura de la mort que, com veurem tot seguit, també té implicacions en el paisatge, encara que, d’abelles que fan mel i de papallones que voleien, el bosc n’estigui ple.

Segons la definició seminal de Harold Glotfelty i Fromm “ecocriticism takes as its subject the interconnections between nature and culture, specifically the cultural artifacts of language and literature” (1996, xix). *La mort i la primavera* sembla el terreny ideal per explorar les interseccions entre esfera social, natura i imaginació, ja que té com a components principals de la trama la naturalesa no humana i la seva interacció amb els humans. Rodoreda no només s’hi inventa un poble primitiu amb rituals i costums atàvics, sinó que imagina també tot un ecosistema, “un món més-que-humà” poblat no només per homes i dones, sinó per animals, arbres i elements naturals que gairebé competeixen en protagonisme a les descripcions de cada capítol.⁶ És ben bé com si l’escriptora s’avancés al nou paradigma posthumà i fes trontollar en la ficció “la supremacia de la nostra espècie i el domini violent de l’anthropos sobirà” (Braidotti 2020, 20).

A *La mort i la primavera*, els elements naturals no són un simple teló de fons per fer més creïble l’escenari rural de la

⁵ Sobre la concepció de *La mort i la primavera* en tant que distòpia primitivista, veieu Penalba (2021).

⁶ Es tracta de la traducció al català de l’expressió anglesa “More-Than-Human World” encunyada per David Abram (1997).

història i pintar amb versemblança ancestral el poble primitiu. És a dir, la representació de la natura juga un paper que va molt més enllà d'una simple funció mimètica, d'aquell *effet du réel* amb què Roland Barthes (1968) il·luminava l'artifici del realisme per reforçar la il·lusió que el món descrit a les novel·les és fonamentalment idèntic al món real. De fet, és precisament la manera en què els elements naturals apareixen descrits en aquesta obra que s'accentua la sensació d'estranyesa, de fantàstic i de sinistre en l'acte de lectura. En totes les edicions de la novel·la 1986, 1997, 2008, i 2017 els rituals primaverals i funeraris són el centre de la vida del poble sense nom: el més sorprenent de tots és el d'obligar els moribunds a empassar ciment i ficar-los dins l'escorça d'un arbre per evitar que els fugi l'ànima.⁷

2. La malura de la terra: el poble com un gran cos malalt

A primer cop d'ull, hi trobem elements naturals estranys o que fins i tot semblen fantàstics. L'aigua, l'aire i els arbres tenen voluntat pròpia. El jove narrador experimenta constantment un sentiment que podríem qualificar d'animista, ja que els elements naturals són descrits ben bé com si fossin subjectes. En cap cas es tracta aquí d'una mera personificació, d'una atribució poètica i deliberada de característiques humanes a éssers inanimats, ja que el protagonista de *La mort i la primavera* és extremadament innocent i incapaç d'intel·lectualitzar allò que experimenta. Si diu que té por que l'aire s'enrabii quan el riu acull el seu cos és perquè així ho sent i ho creu:

Em vaig ficar a l'aigua molt a poc a poc, sense gosar respirar, sempre amb la por que, quan em ficava en el món de l'aigua, l'aire, buidat de la nosa que jo era, no s'enrabiés i convertit en vent no bufés tan fort com a l'hivern que gairebé s'endua les cases i la gent.

(Rodoreda 2017, 9)⁸

⁷ Per un estudi comparatiu de les diferents edicions i de les conseqüències hermenèutiques que la divergència de criteris editorials pot tenir sobre el sentit de la novel·la, veieu Penalba 2022. En aquest article em basaré en l'edició de Club Editor de 2017 inclosos els apèndixs que és la reedició de la primera edició pòstuma que es va publicar a càrrec de Núria Folch el 1986. En certs casos puntuals citaré l'edició de la *Narrativa Completa* de 2008 a cura de Carme Arnau i Jordi Cornudella.

⁸ Cito dos exemples més dels moltíssims que es poden trobar a la novel·la: "L'aigua m'abraçava, m'hauria pres si l'hagués deixada fer i, empès i xuclat, hauria anat a parar

També són estranyes les abelles amb seny “jo sabia que hi havia abelles velles de set anys tossudes i amb enteniment” (2017, 10). Hi existeixen noves espècies botàniques, com les “roses de gos” o les glicines gegants, que amb les arrels aixequen els fonaments de les cases. Fins i tot s’hi esmenta una fauna pròpia com els “lluents” una mena de llops i els “endolats”, uns ocells negres que lluiten a mort amb els ocells blancs pel domini dels nius. Els arbres del bosc dels morts contenen un pinyol de talla humana que en extreure’l deixa anar fum. El pinyol es reemplaça per un cadàver amb l’ànima encimentada a dins, cos que l’arbre anirà paint, tot assimilant-lo amb la seva saba. El món natural de *La mort i la primavera* sembla tenir agència, alè de subjectivitat. Si bé no és en cap cas representat com un element passiu, la natura reproduceix en la seva orografia una visió desolada i desoladora de l’existència, com si es mimetitzés amb la comunitat d’humans o com si l’activitat d’aquests la corrompés. A la novel·la, mai queda del tot clar que ve primer ni si la correspondència entre la malura del paisatge i el mal dels humans és una relació de causa-efecte. En tot cas, sembla que Rodoreda s’inspiri en el continu entre natura i cultura de les epistemologies indígenes que Rosi Braidotti (2020) ha reivindicat i revaloritzat en el paradigma posthumanista, tot desafiant “l’home de la raó” des de la Il·lustració.

En el seu estudi innovador sobre la corporeïtat a l’obra de Rodoreda, Eva Bru-Domínguez (2013) va dedicar un capítol a analitzar l’èmfasi en els límits corporals i en les narratives de contaminació i abjecció del cos. Tot inspirant-me en la interpretació al·legòrica que Bru-Domínguez ha fet del poble de *La mort i la primavera* com el cos polític i social d’una nació totalitària que, com la franquista, infligia violència institucional als seus individus, vull fer notar la simbologia mimètica del paisatge del poble com a gran cos natural que prefigura o duplica la crueltat infringida als cossos individuals que l’habiten. Si prenem atenció a la descripció de les dues muntanyes, dels arbres i de la font del poble, s’hi pot observar fins a quin punt la morfologia del medi es fa ressò i és correlat de la violència a què estan sotmesos els vilatans. Una de les muntanyes on bufa el vent ple d’ànimes, la Maraldina, conté una cova que per dintre sembla un malalt que s’ennuega; l’altra muntanya, la del senyor, està mutilada com per una destralt; i tant l’aigua de la font com les soques dels arbres evocuen cossos en descomposició.

allà on no se sap què són les coses...” (2017, 13); “[El ferrer] va dir que l’arbre feia força perquè no li prenguessin el seu mort...” (2017, 32).

De la muntanya del senyor, se'ns diu que “era petita. Semblava que l’haguessin partida d’un cop de destrat” (2017, 13). Si l’orografia de la muntanya partida imita un tall violent és perquè la destrat és l’estri amb què s’obren els troncs del bosc dels morts. En escenes posteriors, veurem el protagonista i el seu pare agafar la destrat per obrir els seus arbres respectius, l’interior dels quals és descrit com el cadàver d’un cavall “la soca de l’arbre semblava un cavall esbadellat” (2017, 24). En el cas de la Font de la Jonquilla, l’evocació sinistra d’un cos putrefacte és implícita i cal interpretar-la mitjançant una deducció metonímica. Rodoreda aconsegueix una imatge fantàstica i completament original gràcies a una doble inversió. La primera és la dels cucs que “foradaven els ossos i les venes i la pell” que, metonímicament, fan referència a un cos en descomposició i que aquí, en canvi, foraden el cos d’una persona viva que ha begut de la font. La segona inversió és la resignificació de l’aigua com a font de vida, que apareix emmetzinada i evoca l’estat putrefacte de la carn feta un eixam de larves:

L’aigua de la Font de la Jonquilla s’havia de colar. Hi havia cucs petits que es vinclaven i revinclaven de pressa. I si es ficaven a dins d’una persona per poder-ne sortir foradaven els ossos i les venes i la pell. Així que sortien quedaven morts perquè no podien viure sense aigua.

(Rodoreda 2017, 82)

Però el cas més sorprenent de simbiosi entre el mal que corre pel poble i el paisatge és el de la Maraldina. Al primer capítol, se’ns relata el descens dels vilatans a la cova que hi ha a l’interior d’aquesta muntanya. Hi van a recollir la pols vermella. A continuació comparo fragments de dues edicions diferents del text pòstum per tal d’analitzar una imatge que fa palès el geni narratiu de Rodoreda i el seu domini per crear cadenes de significants simbòlics que només es revelen en segones i terceres lectures. Dono primer l’edició de Núria Folch (1986) reeditada per Club Editor el 2017, i a continuació l’edició del segon volum de la *Narrativa Completa* d’Arnau i Cornudella (2008), perquè la descripció de l’interior de la Maraldina com si fos un moribund hi apareix més clarament:

Baixàvem avall del pou humit i negre amb vetes que llüien si feia sol i que de mica en mica s’apagaven perquè, més endins, en la caiguda de la fosca, la fosca se les anava

menjant. I pel pou entràvem *a la cova, vermella i molla com la boca d'un malalt*.

(Rodoreda 2017, 10 11)

... a mesura que el pou *ens engolia*, i entràvem, morts de por, si era la primera vegada, *a la cova vermella i molla com la boca d'un malalt que no pot més*.

(Rodoreda 2008b, 552) [les cursives són meves]

Quan el lector llegeix aquestes línies encara no sap res del ritual d'encimentar ànimes, que apareix per primer cop a totes les versions al capítol VII de la primera part. Tanmateix, Rodoreda empra el verb “engolir” i la imatge de la cova de la Maraldina “vermella i molla com la boca d'un malalt que no pot més” (Rodoreda 2008b, 552). Així, a la segona pàgina de la novel·la de totes les edicions, es descriu la muntanya personificada com un agonitzant, com si l'interior de la cova d'on s'extreu la pols per fer el ciment rosa determinés el futur gest agònic dels moribunds obligats a empassar-se'l. Més tard, al capítol V de la segona part en l'edició de Núria Folch (Rodoreda 1986 i 2017), torna a aparèixer la cova de la Maraldina i s'insisteix en l'ofec que provoca la seva pols: “A dintre de la cova no es podia respirar. Tots sortíem vermells de dintre del pou: com la ràbia. Però el poble s'havia de pintar” (Rodoreda 2017, 74).

Al poble de les glicines gegants, tot està malalt, fins i tot les flors, així ho creu el senyor de la torre, que prova d'alleujar els seus atacs de tos menjant mel: “Va agafar una cullerada de mel i se la va menjar molt a poc a poc... i va dir que aquella mel era amarga que qui sap les abelles quines flors malaltes havien xuclat” (Rodoreda 2017, 134). L'imaginari de la novel·la està vinculat al camp semàntic de la malaltia, la violència i la putrefacció de la mort. Rodoreda, lectora culta, beu de la mateixa saba que recorre la poesia dels romàntics, decadentistes i simbolistes que descobriren en l'horror una font de bellesa i que van cantar la unió inseparable entre allò bell i allò trist.⁹ Si, com ha afirmat Mario Praz, Baudelaire “petrarquitza” l'horrible (1999, 107), Rodoreda inverteix els termes: corromp allò que és universalment considerat bell i maleeix la primavera com a epidèmia de la terra.

⁹ Veieu Mario Praz, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*: “Para los románticos, la belleza toma relieve precisamente por obra de aquellas cosas que parecen contradecirla: lo horrendo; cuanto más triste y doloroso es, más la saborean” (1999, 68).

Ho diu el senyor al jove protagonista: “Perquè la primavera és trista i és a la primavera que tot el món està malalt i les plantes i les flors són una malura de la terra... el podrit... sense verd la terra estaria més tranquil·la...” (2017, 133). Una visió inaudita i pessimista de la primavera que també podria estar inspirada en els primes versos de *The Wasteland*, de T. S. Eliot: “April is the cruelest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain”. Tal i com ha assenyalat Everly:

Similar to the initial verses from the first part of Eliot’s poem *The Wasteland*, which is entitled “The Burial of the Dead”, the epidemic that plagues the earth in *La mort* confirms that death comes inscribed in spring and in new life.

(2010, 155)

3. Un respir transcendent: natura i espiritualitat

És sobretot gràcies a l’entorn natural i malgrat la cultura obsessionada per no deixar morir la gent de la seva pròpia mort que el protagonista es rebel·larà contra el mandat d’haver de traspasar amb l’ànima encimentada. En aquesta novel·la estranya, la natura guarda una veritat oculta que conté esperança de transcendència i que s’oposa a la ideologia totalitària i mortífera dels humans. Hi ha un cel, no tot és fosc. Altres crítics que m’han precedit en l’estudi de *La mort i la primavera* no consideren que a la novel·la s’hi al·ludeixi a una realitat metafísica. El posicionament de Carme Arnau em sembla ambigu pel que fa al suïcidi final del protagonista, perquè si bé estudia l’obra des del gnosticisme, afirma que hi ha una “glorificació de la mort” (1997, 232, notes 117 i 118). Arnau Pons l’ha contradit “no és que Rodoreda glorifiqui la mort o pretengui mitificar-la, sinó que la novel·la reivindica, ras i curt, la revolta que hi ha en aquest gest lliure, per tal d’escapar d’una vida *invivable*” (2017, 386) ; però no creu que al poble hi hagi un més enllà i conclou que es tracta d’un “món sense transcendència” i que “aquí el cel no és res” (2017, 381). En la mateixa línia, Sergio Fernández ha escrit que, a *La mort i la primavera*, “la oscuridad es la fuerza centrípeta que lo absorbe todo” (2019, 301). És cert que és una novel·la profundament fosca i pessimista, però no estic d’acord que res no hi escapi a l’horror. Negar cap possibilitat de transcendència equival a obviar els passatges que cito tot seguit i

a confondre el sentit profund de la novel·la amb la ideologia dominant del poble, que no creu en cap més enllà. Es tracta, a més, d'una obra que precisament situa el problema del traspàs de l'ànima al centre de la trama. D'altra banda, en la narrativa de Rodoreda la presència d'elements metafísics és constant: pensem en les ànimes dels soldats morts en la visió de Natàlia a l'esglèsia a *La plaça del Diamant*, o en els àngels a *El carrer de les Camèlies* i al conte "Semblava de seda", per posar-ne només tres exemples.

La revelació codificada pel medi natural — el més ací — té a veure amb el misteri de la transcendència de l'ànima en el més enllà. A *La mort i la primavera* existeix un misteri que es manifesta a la natura i que el protagonista de vegades percep, sense comprendre'l, com un batec xifrat o un respir intel·ligible que es resisteix a la ideologia assassina dels vilatans i que sol percebre al bosc dels morts: "Vam travessar els planters i els sentíem créixer. *Com si* la terra respirés per les soques novelles amunt i ens aturàvem a escoltar aquella vida amb l'orella clavada a la soca" (Rodoreda 2017, 213-14, [versió antiga de la tercera part. Primer apèndix]). O encara un altre exemple: "I es van moure les branques i es van moure les fulles i es van moure els brins d'herba. *Com si* totes les coses que no tenen veu em volguessin parlar" (Rodoreda, 2017, 270, [versió antiga de la quarta part. Primer apèndix]) [les cursives són meves].

És a través d'aquest "com si" que una altra realitat xifrada, velada, es mostra a mitges. El passatge que més ho evidencia és el darrer capítol de la tercera part: el de la mort i l'enterrament de la filla del protagonista. El jove cava un sot per acollir-hi el cos de la criatura, assassinada a cops de pedra per altres nens.¹⁰ Quan ha acabat de soterrar el cadàver, comença a caure una aigua fina i l'olor a pluja i a terra remoguda el traslladen a una experiència que sembla metafísica. Una pluja que compara a una rosada d'herba celestial que l'obliga a mirar cap a munt i el distreu dels pensaments foscos sobre els ossos i la carn de la seva filla morta, perquè imagina un més enllà que és un "més amunt", un lloc invisible que no anomena "cel", però que li fa intuir que existeix quelcom més que la realitat claustrofòbica del poble — tancada per unes fronteres sempre vigilades — i que el límits del cos que engabien l'ànima:

¹⁰ A la versió més antiga de la tercera part, la nena no mor apedregada per la canalla del poble, sinó per accident en caure al pou de la Maraldina. Veieu Rodoreda (2017, 239-242).

L'olor de terra remoguda ho omplia tot i el sol havia fugit i havien vingut núvols prims que deixaven caure una pluja fina que més aviat semblava una rosada. Fina. *Que en comptes de néixer de l'herba caigués d'una herba més alta plantada molt amunt...* [...] era allò... No res: un deix de vida. *Ho sé ara. M'ha costat d'aprendre. Era aquella cosa que ve però mai quan jo ho vull...* [...] *De debò. Una mica de pluja un dematí al peu de la Maraldina que semblés rosada caiguda de no sé quines herbes de dalt de tot...*

(Rodoreda 2017, 158-59) [les cursives són meves]

La descripció de la pluja com provinent d'unes herbes plantades al cel no és una simple comparació poètica. És significatiu que insisteixi a repetir “semblava una rosada”, “caiguda de no sé quines herbes de dalt de tot...”. Crec que no és mer lirisme i que el símil apunta a una realitat metafísica, com si el món terrenal s'emmirallés en un de celestial. L'escena de l'enterrament de la criatura és del tot enigmàtica i, estranyament, conté el present de l'enunciació “Ho sé ara. M'ha costat d'aprendre”. Un present que no pot ser cap altre que el de la mort, la veu de l'ànima que ha fugit del ritual del ciment i que trobem a l'últim capítol de la novel·la. Què és el que li ha costat d'aprendre? A quina veritat superior “de debò” fa referència? No ho diu, però el fragment recorda l'escena final de *La plaça del Diamant* quan Natàlia imagina que la pluja del dia abans haurà deixat tolls pels camins del parc i, amb el pensament, els veu com si fossin miralls del cel, tot i ser una barreja de fang i aigua. Recordem-ho:

i dintre de cada toll, per petit que fos, hi hauria el cel... el cel que de vegades un ocell esbarriava... un ocell que tenia set i sense saber-ho esbarriava el cel de l'aigua amb el bec... o uns quants ocells cridaners que baixaven de les fulles com llampecs, es ficaven al toll, s'hi banyaven estarrufats de ploma i barrejaven el cel amb fang i amb becs i amb ales. Contents....

(Rodoreda 2016, 267)

Natàlia imagina que mira cap a terra i hi troba el cel. El jove de *La mort i la primavera* sent l'olor de terra remoguda que la pluja esbrava i alça el cap, amb els ulls closos i la boca oberta, per rebre aquella rosada inefable. I és així que aprèn quelcom de misteriós. En ambdues escenes, de caràcter epifànic, hi apareix l'aigua de pluja com un element sublim que uneix el cel i la terra.

4. La voluntat de la natura: entre transcendència i estranyesa sinistra

La sensació de meravellament sublim amb què el narrador de *La mort i la primavera* experimenta el contacte amb els elements es tradueix en un llenguatge en què els sentits són a flor de pell. Maria Bohigas ha parlat d'una narració que sorprèn a cada frase: “com si el primer habitant del món anomenés per primera vegada les coses. Una sensació verge de la mà d'un personatge de catorze anys sense experiència prèvia i a qui tot li és nou: tant la bellesa de la creació com l'atrocitat de la societat”.¹¹ La sensualitat lluminosa del text queda sovint entenebrida per les imatges cruels que s'hi relaten. Una de les escenes més horribles és la descripció amb símils vegetals del cadàver en descomposició del pare dins de l'arbre, que el jove contempla cara a cara després que la marastra li hagi demanat d'obrir-ne l'escorça:

Els arbres que costaven tant d'obrir quan tenien el mort a dintre semblaven de goma. [...] I tot va seguir endavant, escorça i carn podrida. I una mena d'aigua barrejada: *la rosada negra del cos*. A l'alçada dels ulls hi teníem el cor desfet mig lligat al pit per quatre venes i més amunt la boca plena de ciment de color de rosa [...]. Els genolls pelats, amb l'os torçat, es doblegaven. *I la cara allà dalt, fruita madura*, amb l'os pelat del front, semblava que rigués. Però els ulls no hi eren: el suc de l'arbre els havia cremats...

(Rodoreda 2017, 78) [les cursives són meves]

Al mateix capítol, una mica abans d'aquesta escena abjecta quan el noi i la marastra decideixen d'anar a jugar al bosc dels morts i profanar els arbres-tomba hi ha un altre exemple de contrast. És la capacitat genial de Rodoreda per alternar frases belles que transmeten una puresa gairebé infantil amb d'altres summament cruels:

Quan les glicines treien els primers brots i l'herba brotava fresca, vam anar al bosc per la banda del riu. Per passar ella se'm va agafar a la cintura i la duia així, darrera meu, com

¹¹ L'entrevista del 12/3/2018 es pot consultar a <https://www.cema.cat/tv3/alacarta/tot-el-temps-del-mon/maria-bohigas/video/5742024/> [consulta: 10 desembre 2023].

una fulla de lliri arrossegant. Teníem set i beviem aigua a grops i tota l'aigua del riu se'ns volia ficar a dintre.

(Rodoreda 2017, 75)

En aquesta darrera frase hi tornem a trobar un exemple en què la natura — l'aigua del riu, en aquest cas — té agència i voluntat pròpia. El traductor de la novel·la al castellà, Eduardo Jordà creu que és on hi rau el caràcter més fantàstic de la novel·la: “en ese idioma, una abeja no es exactamente una abeja [...] un árbol no es exactamente un árbol, ni una flor es exactamente una flor” (2017, 346). En efecte, l'element fantàstic — o més ben dit, sinistre — de *La mort i la primavera* no rau tant en els estranys rituals d'una societat llunyana, sinó en la sensació de reconeixement d'alguna cosa que és inconscient també a la nostra societat: quelcom d'intrinsecament humà i que té a veure tant amb el misteri del traspàs de l'ànima com amb la relació amb el medi natural. La sensació d'angoixa i desolació que provoca llegir aquesta novel·la es pot il·luminar a partir de la noció freudiana d'*Unheimlich*, un sentiment que és alhora d'absoluta estranyesa i de reconeixement incòmode.

En *Das Unheimliche* [1943 (1919)], Freud afirmava que l'experiència del sinistre es produeix pel retorn d'allò més familiar. És a dir, allò que més basarda ens fa no és res nou, sinó quelcom que era conegut a la vida psíquica i que es va tornar estrany pel fet d'haver estat reprimat: allò que havíem oblidat i que tot d'una es manifesta. Un dels temes típicament sinistres abordats per Freud és el del “doble o l'altre jo” en totes les seves formes — clons, miralls, ombres, bessons, esquizofrènia — fins arribar al que probablement fou el primer “doble”, el doble del nostre cos: l'ànima immortal (Freud 1943: 24). La dualitat entre cos i ànima era, segons Freud, més acceptada en èpoques psíquiques primitives, quan la duplictat de l'esser humà tenia un sentit menys hostil, però s'ha transformat en sinistra a les societats avançades. Rodoreda, en canvi, projecta i situa en un passat primitiu l'hostilitat o incomprensió vers la dualitat cos-ànima pròpia de les civilitzacions modernes. Els vilatans de *La mort i la primavera* no creuen en cap divinitat, però la idea que l'ànima pugui fugir del cos els atemoreix i per això la pràctica ritual obliga a encimentar-la dins l'esòfag dels moribunds:

Jo acabaria tancat en aquell arbre amb la boca plena de ciment barrejat amb pols vermella i amb l'ànima sencera a

dintre... Perquè, saps?... deia el ferrer, amb el darrer alè, sense que ningú se n'adoni, l'ànima fuig. I no se sap on va.

(2017, 34)

Pot semblar paradoxal, però és precisament en la descripció d'un poble primitiu on el medi natural és dotat d'agència que Rodoreda s'avança poèticament a la manera en què ja hem començat a experimentar la natura en temps de canvi climàtic: amb un sentiment també sinistre davant la voluntat imprevisible dels fenòmens ambientals. Al seu magnífic assaig *The Great Derangement*, l'escriptor indi Amitav Ghosh recupera la noció freudiana de sinistre per explicar un dels efectes més estranys de l'Antropocè:¹²

apparently inanimate things coming suddenly alive. [...] This renewed awareness of the elements of agency and consciousness that humans share with many other beings, and even perhaps the planet itself.

(2016, 63)

És en aquest sentit que puc afirmar que a *La mort i la primavera* hi ha una imaginació ecològica. Encara que el desastre mediambiental no aparegui a la novel·la, sí que trobem en la narració del jove protagonista una mena de protoconsciència d'allò que la raó il·lustrada ha semblat oblidar durant segles i que Ghosh ens torna a recordar:

An awareness that human were never alone, that we have always been surrounded by beings of all sorts who share elements of that which we had thought to be most distinctively our own: the capacities of will, thought, and consciousness [...] The events set in motion by global warming have a more intimate connection with humans than did the climatic phenomena of the past this is because we have all contributed in some measure, great or small, to their making. They are the mysterious world of our

¹² El concepte, encunyat per Crutzen i Stoermer (2000) i que fa referència a l'època geològica en què la petjada humana ha provocat l'escalfament global, és controvertit. Serenella Iovino (2022) ha resumit de manera brillant la polèmica en torn a aquest concepte.

own hands returning to haunt us in unthinkable shapes and forms.

(2016, 30-32)

5. Conclusió

L'enfocament ecocrític permet de sospesar la importància que la representació de la natura té, no només a *La mort i la primavera*, sinó a tota la producció rodorediana. En el cas de la novel·la pòstuma, la natura participa de la dialèctica del títol, ja que hi apareix alhora com a correlat malalt de la societat i a la vegada com un lloc amb implicacions filosòfiques i el potencial d'alliberar l'individu, tot atorgant-li una experiència més significativa del món. Hi trobem, al mateix temps, la natura contaminada o corrompuda — la font emmetzinada de cucs, els arbres esbadellats... — i la natura com a llindar de transcendència — la pluja com una mena de misteri pagà que connecta el món de l'aire amb el de la terra.

És com si Rodoreda volgués esborrar els límits del binomi natura-cultura de la seva obra. I això es produeix en totes dues direccions, amb una relació de codependència i de correspondència: el món natural es fa ressò — ja sigui per bé o per mal — de l'activitat dels humans, mentre que aquests, al seu torn, es fusionen amb la natura en forma de cadàvers arbrats. Antoni Maestre ha afirmat que “el cos posthumanista s'imagina en termes basats en la fusió, el contagi i la contaminació” (2021, 66). Precisament és allò que esdevé amb els cossos-arbres de *La mort i la primavera*, però també a contes com “La meva Cristina” — amb “la Perla”, un mariner, nou Jonàs que s'alimenta dels clos matern de la balena i en queda físicament marcat per sempre — o com a “Semblava de seda” en què una dona experimenta, a un cementiri, l'estranya sensació d'esdevenir successivament olivera, cuc i terra; entre d'altres molts exemples més.¹³

En el seu assaig i com a novel·lista, Ghosh constata la incapacitat dels escriptors contemporanis per donar fe del canvi climàtic en la literatura de ficció. Argumenta que els fenòmens naturals són ara “too powerful, too grotesque, too dangerous, and too accusatory to be written about in a lyrical, or elegiac, or romantic vein” (2016, 32-33). Si bé el propòsit de Rodoreda mai va ser — ni podria haver estat — narrar l'emergència climàtica, per

¹³ Veieu Casacuberta (2008).

tractar-se d'una noció desconeguda encara a la seva època, sí que aconseguí escriure la relació entre humans i no-humans de manera poderosa, grotesca i lírica a la vegada. La representació natural i el seu vincle amb els personatges humans abasta un espectre que comprèn des de la violència contra el paisatge fins al meravellament ascètic.

En una carta del 1962, quan Rodoreda estava revisant la novel·la enviada al Sant Jordi de l'any anterior, Obiols li proposava que el significat implícit de l'obra podia ser “*grosso modo*: els homes fan tot el que poden col·lectivament per transformar la vida en un infern” (2010, 333). Amb *La mort i la primavera* Rodoreda s'avançava lúcida a un temps en què l'escalfament global s'ha convertit en un infern, el malson per excel·lència de l'inconscient col·lectiu de la nostra època.

Obres Citades

- Abram, David. 1997. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*, Nova York: Pantheon Books.
- Arnau, Carme. 1979. *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: el mite de la infantesa*. Barcelona: Edicions 62.
- Arnau, Carme. 1990. *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- Arnau, Carme. 2015. *El paradís perdut de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Edicions 62.
- Barthes, Roland. 1968. “L'effet de réel”. *Communications*, 11: 84-89.
- Braidotti, Rosi. 2020. *Coneixement posthumà*. Barcelona: Arcàdia.
- Bru-Domínguez, Eva. 2013. *Beyond Containment. Corporeality in Mercè Rodoreda's Literature*. Berna: Peter Lang.
- Buell, Lawrence. 1995. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Buffery, Helena. 2018. “A ‘Natural History’ of Return: Landscape, Myth and Memory in the Late Work of Mercè Rodoreda.” *A Catalan Culture: Experimentation, Creative Imagination and the Relationship with Spain*, edició de Lloyd Hughes Davies, David Gareth Walters, John B. Hall, 14-34. Cardiff: University of Wales Press.
- Carson, Rachel. [1962] 1999. *Silent Spring*. Dublin: Penguin Random House.
- Casacuberta, Margarida. 2008. “Les larves de la descomposició: Viena”. *Revista de Girona*, 247 (març-abril): 78-84.
- Crutzen, Paul, i Stoermer, Eugene F. 2000. “The Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, 41: 17-18.
- Deleuze, Gilles, i Guattari, Félix. 1980. *Mille Plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- Everly, Kathryn. 2010. “The Body and Imagination in *La mort i la primavera*.” *A Congrés Internacional Mercè Rodoreda: actes*, edició de Joaquim Molas, 151-164. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda / Institut d'Estudis Catalans.

- Fernández, Sergio. 2019. “Terriblement poètic i terriblement negre”. La construcció del gòtic rodorediano en *La mort i la primavera*.” *Estudis Romànics*, 41: 291-323.
- Freud, Sigmund. 1943. *Lo siniestro*. Buenos Aires: Ed. Americana.
- Ghosh, Amitav. 2016. *The Great Derangement. Climate change and the unthinkable*. Londres: University of Chicago Press.
- Glotfelty, Cheryll i Fromm, Harold. 1996. *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Gort, Marta. 2021. “Sembrando palabras y escribiendo jardines: el simbolismo de la naturaleza en los cuentos de Rodoreda y Munro.”, *A Literatura y naturaleza: voces ecocríticas en poesía y prosa. Nuevos horizontes de la literatura comparada*, edició de Bruno Echauri Galván i Julia Ori, 2: 75-83. Madrid: Sociedad Española de Literatura General y Comparada.
- Iovino, Serenella. 2022. “Noi e il pianeta. Il Codice antropocene”. *La Repubblica* Juny 30, 2022.
https://www.repubblica.it/cultura/2022/06/30/news/serenella_iovino_la_verita_sullantropocene_noi_e_il_pianeta-356101200/ [consulta: 10 desembre 2023]
- Jordà, Eduardo. 2017. “Madame Rodoreda.” A Mercè Rodoreda. *La muerte y la primavera*, edició de Núria Folch, traducció d'Eduardo Jordà, 333-349. Barcelona: Club Editor.
- Łuczak, Barbara. 2003. “La configuración temporal del jardín en *Jardí vora el mar* y *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda”. A *Imaginer le jardin*, edició de Barbara Sosien, 285-295. Cracòvia: Abrys.
- Łuczak, Barbara. 2014. “Hacia la subjetividad del mundo vegetal en la prosa de Mercè Rodoreda”. *Estudios Hispánicos*, 22: 51-60.
- Maestre, Antoni. 2021. *Àngels i monstres: personatges masculins en la narrativa breu de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
- Mencos, Maria Isidra. 2002. *Mercè Rodoreda: Una bibliografia crítica (1963-2001)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Obiols, Armand. 2010. *Cartes a Mercè Rodoreda*. Sabadell: Fundació La Mirada.
- Penalba, Neus. 2021. *Ànimes preses. La mort i la primavera, de Mercè Rodoreda: etnografia, primitivisme i espiritualitat*. Universitat de Girona [Tesi doctoral].
- Penalba, Neus. 2022. “Un ‘pou sense fons’? Com llegir *La mort i la primavera* de Mercè Rodoreda.” *Rassegna Iberistica*. 45, 118: 331-347.
- Pons, Arnau. 2017. “Editar el misteri. Postfaci”. A Mercè Rodoreda, *La mort i la primavera*, edició de Núria Folch, 339-434. Barcelona: Club Editor.
- Prádanos, Luis Iñaki. 2023. “Introduction: Spanish Environmental Cultural Studies”. A *Companion to Spanish Environmental Cultural Studies*, edició de Luis Iñaki Prádanos, 1-31. Suffolk: Tamesis.
- Praz, Mario. 1999. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado.
- Rodoreda, Mercè. 2008a. *Narrativa completa. Volum I Novel·les*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.

- Rodoreda, Mercè. 2008b. *Narrativa completa. Volum II Contes i Novel·les*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda – Institut d'Estudis Catalans.
- Rodoreda, Mercè. 2016. *La plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor.
- Rodoreda, Mercè. 2017. *La mort i la primavera*. Barcelona: Club Editor.
- Scarlett, Elizabeth. 1994. “Vinculada a les flors’: Flowers and the Body in *Jardí vora el mar* and *Mirall trencat*”. A *The Garden Across the Border. Mercè Rodoreda’s Fiction*, edició de Kathleen McNerney i Nancy Vosburg, 73–84; Londres: SUP Associated University Presses.
- Zurrón Servera, Irene. 2023. “El subjecte arbori en la darrera narrativa de Mercè Rodoreda. Una mirada ecocrítica i posthumanista”. A *Literatura catalana contemporània: canvi i continuïtat: VI Jornada LitCat de Grups de Recerca celebrada a la Universitat de les Illes Balears el dia 13 de maig de 2022*, edició de Maria Palmer i Pere Roselló, 157–170. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

Tradició, forma, coneixement: *L'Ombra i altres poemes*, de Marià Manent

Tradition, Form, Knowledge: Marià Manent's L'Ombra i altres poemes

JORDI MARRUGAT
Universitat de Barcelona
jordimarrugat@ub.edu
ORCID: 0000-0001-6936-7546

Resum

Lectura detallada del poemari de Marià Manent *L'Ombra i altres poemes* (1931) que el situa en el conjunt de la trajectòria de l'autor i en el context de la poesia europea dels anys vint i trenta. Exposa com construeix un procés de coneixement postsimbolista que té per objectiu mostrar una realitat unificada i harmònica a partir de la diversitat contradictòria de l'experiència humana del món. N'analitza els recursos formals que fan possible aquesta nova mirada a la realitat; els símbols que reprèn d'una tradició literària que ja els ha carregat de significacions; o la resposta que molts poemes donen a debats contemporanis, com la relació entre poesia culta i popular o el sentit de l'ús de la infantesa i del somni en la literatura del segle XX.

Mots clau

Poesia, traducció, postsimbolisme, Marià Manent, *L'Ombra i altres poemes*.

Abstract

This article presents an in-depth reading of Marià Manent's *L'Ombra i altres poemes* (1931), situating it in relation to the author's work and in the context of European poetry of the 1920s and 1930s. It explains how it builds a typically post-symbolist process of knowledge that aims to show a unified and harmonious vision of the diverse and contradictory human experience of the world. The article analyses the formal resources that make possible this new image of the reality; the symbols it takes from a literary tradition, which has already loaded them with meaning; or the response that many poems give to contemporary debates, such as the relationship between high and popular poetry or the use of childhood and dreams in 20th century literature.

Keywords

Poetry, Translation, Postsymbolism, Marià Manent, *L'Ombra i altres poemes*.

Taula de matèries

1. Introducció
 2. Les “Versions»
 3. Els poemes propis
 4. Conclusió
- Obres citades

1. Introducció

L'any 1931 Marià Manent recollia, revisats i il·lustrats amb boixos d'E. C. Ricart, sota el títol *L'Ombra i altres poemes*, diversos poemes i traduccions que havia anat publicant de manera dispersa.¹ El llibre tingué una segona edició el 1946 en la qual hi ha algun petit canvi textual, una nova indicació de l'any a la portada i als crèdits (on s'hi afegeix “Segona edició: setembre 1946”) i un colofó diferent (que a la primera edició indicava un total de 130 exemplars impresos i a la segona, de 160). El 1956 fou recollit, en tercera edició, al volum *Obra poètica* sense cap canvi textual rellevant. Però quan el revisà per a la quarta edició, dins *Poesia completa* (1986), en va eliminar les cinc versions de poesia anglesa i alemanya que en conformaven la segona part,² exclusió que es mantingué en la reedició pòstuma del volum el 1989, que seguia les “últimes voluntats” de l'autor (Susanna 1989).

Totes aquestes dades apunten diversos aspectes que, com anirem veient, són clau per a la lectura del llibre. Primer, que Manent començà a escriure'l poc després de publicar *La collita en la boira* (1920) i durant l'elaboració de *L'aire daurat* (1928). Això explica, entre altres coses, les moltes connexions que anirem trobant entre els tres llibres. A més, certifica que, malgrat la seva brevetat, *L'Ombra...* sorgí d'un llarg procés d'elaboració, cosa que explica que,

¹ Els que he pogut localitzar: “L'Ombra,” *Revista de Catalunya*, 68 (abril 1931), 32i; “Diuen: la mar és trista...” i, de les “Cinc cançons”, “Cançó antiga” i “Cançó”, *La Revista*, any XII (gener desembre 1926), 41 42; “Camins”, sota el títol “Cançó” a *Bella terra*, [1] (novembre 1923), p. 35; “Matí”, *La Nova Revista*, 13 (gener 1928), 12; “Noia russa al Montseny”, *La Veu de Catalunya* [núm. extraordinari], gener 1929, 23; “El llibre de Thel (de William Blake)”, *La Nova Revista*, 9 (setembre 1927), 15 21; “Cançó nocturna (de Rainer Maria Rilke)”, *Revista de Poesia*, 11 (març 1927), 8; “L'Ombra”, “Appassionata”, “Cançó d'octubre”, “Cançó nocturna” i “Diàleg” foren premiats sota el títol “Breus poemes de l'amor” als Jocs Florals de les Festes de la Mare de Déu de la Candela, a Valls, el febrer de 1931 (A. Manent 1995, 113). Els manuscrits conservats indiquen dates de composició o revisió d'alguns dels poemes entre 1924 i 1929 (A. Manent 1995, 112 113).

² Tot i que feia referència a una altra exclusió, l'eliminació d'aquestes versions quedà justificada d'aquesta manera al pròleg: “No he inclòs en aquest llibre les meves versions de poesia xinesa, a diferència del que vaig fer en el volum *Obra poètica* (1956). Respecto el criteri que equipara les composicions originals d'un poeta amb les seves interpretacions o recreacions d'autors estrangers, però si algú creu que la poesia xinesa traduïda per Ezra Pound, per exemple, ja no és poesia xinesa sinó poesia d'Ezra Pound, potser exagera una mica el que és un simple fenomen de compenetració”.

segon, a diferència dels poemes dels dos llibres anteriors, *La branca* (1918) i *La collita en la boira*, els de *L'Ombra...* patissin molt pocs canvis entre la primera edició i les posteriors. En tercer lloc, cal destacar que tant les versions de *L'aire daurat* com les recollides a *L'Ombra...* trigaren força a aparèixer desvinculades de l'obra de creació i ho van fer més per respecte a l'autoria aliena que no pas perquè s'afuixi l'estreta relació que mantenen amb la pròpia. De fet, els forts lligams que s'estableixen entre les dues parts, creacions i traduccions, de *L'Ombra...* són un exemple diàfan de com el postsimbolisme tractava les relacions entre creació contemporània i poesia del passat, entre actualitat i tradició: la darrera confegia una dinàmica de formes, significats i coneixements que alimentava la primera, des de la qual es vivificava en una presència simultània de tots els temps i totes les experiències humanes (Balaguer 1998, 130-131; Marrugat 2021a, 136-143). Això converteix el poema en una elaboradíssima peça culturalista de llenguatge ric, precís i preciós, però no individual, sinó perfectament desxifrabable en tant que es basa en referents compartits col·lectivament. Els poemes de *L'Ombra...* són una formalització exemplar d'aquesta mena.

En molt pocs poemes, i molt breus, Manent construeix un procés de coneixement de l'experiència humana del món característicament postsimbolista (Balaguer 1998, 129-132; Marrugat 2021a, 143-154). Es tracta, sens dubte, d'un dels llibres més bells i colpidors de la poesia contemporània. També d'un dels més carregats de significats simbòlics, recursos formals d'intenció múltiple i referències intertextuals, malgrat la senzillesa aparent. La seva lectura, doncs, és força complexa. Admet un primer nivell molt directe i emocional com a poemari d'amor. Però, sota això, hi ha moltes altres capes sense les quals seria una obra anecdòtica. Malauradament, la percepció d'aquesta complexitat sembla cada dia més dificultada per la classificació canònica de Manent com a "poeta menor",³ segurament causa i alhora efecte de la tendència a llegir-lo superficialment — per exemple, limitant-se a descriure el llibre, resseguir-ne la recepció o relacionar-ne els poemes amb experiències biogràfiques de l'autor o amb diversos referents culturals sense que això exerceixi cap funció significativa.⁴ Aquest

³ Es tracta d'un lloc comú molt repetit, però mai justificat, ja que no pot ser "menor" ni per la seva participació en la construcció de la poesia catalana del segle XX (constant i primordial) ni per la qualitat de la seva obra. Potser cal deduir que se'l considera menor en comparació amb Carner, Riba i Foix i per la brevetat de la seva obra poètica, tot i que, precisament, són aquesta mena de consideracions les que diria que acaben distorsionant la seva lectura.

⁴ Són exemples d'aquesta manera de llegir *L'Ombra...*: Roser 1998, 210-217, i, especialment, Malé 2009, que munta un aparat intricadíssim — per innecessari — d'argumentacions teòriques, referències intertextuals i paràfrasis per acabar llegint el llibre, simplement, i contra totes les declaracions en què Manent exposa la seva poètica, com l'expressió — o, de

article proposa una lectura de *L'Ombra...* en clau postsimbolista i, per tant, en funció de les nocions poètiques de l'autor, amb l'esperança que permeti copsar-ne la complexitat de referents, recursos formals i símbols que en construeixen les diverses significacions i el sentit últim.⁵ Per fer-ho, es posen en joc els recursos lectors establerts pel desenvolupament filològic i novohistoricista de certs aspectes del materialisme cultural i de la *close reading* feta pel nucli de la Universitat Autònoma de Barcelona sota el guiatge de Jordi Castellanos (Marrugat 2013; Gassol 2023), i, en aquest cas, especialment per Josep M. Balaguer. La interpretació del text es posa en relació amb la seva fixació filològica i amb tots aquells contextos i intertextos, no només lingüístics, que en componen la significació.

2. Les “Versions”

L'Ombra... acaba amb un conjunt de cinc traduccions de poemes d'altri presentades tipogràficament en totes les edicions com un conjunt unitari: igual que a les “Cinc cançons” de la primera part, el títol “Versions” té l'entitat de títol de poema — una pàgina pròpia amb un box en les edicions de 1931 i 1946, seguida de cada versió sense que el títol d'aquestes tingui pàgina pròpia, com tenen la resta de poemes independents; i un títol genèric sense pàgina pròpia en l'edició de 1956, seguit de les versions presentades gairebé com si fossin parts de poema. Sembla que Manent, que segur que va controlar molt de prop les edicions de 1931 i 1946, n'indiqués el caràcter unitari que salta a la vista en una lectura atenta.

manera encara més etèria, “l'evocació” i “la suggestió” (Malé 2009, 336) — autobiogràfica de les seves experiències amoroses — fins al punt que converteix símbols com l'Ombra i la Petxina en al·legories de les dues estimades de Manent, Joana i Josefina (Malé 2009, 338). Altrament, la coartada per acabar fent aquesta no-lectura del llibre el presenta al pol oposat de la densitat de significacions precises que, com tota obra postsimbolista, construeix: “I en no haver-hi evidències textuais que encaminin cap a un sentit concret, a cada lector se li obre un ventall de possibilitats interpretatives (en clau filosòfica, religiosa, merament estètica, etc.)” (Malé 2009, 338). Com passa amb *La paraula en el vent*, una experiència amorosa personal pot ser, en efecte, l'origen dels poemes, però no la seva raó de ser ni la seva font de significació, tal com explica el mateix Carner al pròleg del poemari de 1914 — per desgràcia també llegit de manera insistent en clau autobiogràfica — o com explica Manent en tots els seus textos sobre poesia.

⁵ Ja vaig intentar apuntar una lectura del poemari en aquest sentit en el marc del conjunt de l'obra de Manent (Marrugat 2006), de la seva obra de traducció (Marrugat 2009) i del postsimbolisme (Marrugat 2021a, 149-150). En aquestes pàgines preciso, desenvolupo i matiso alguns aspectes d'aquelles propostes gràcies a l'atenta lectura que de *L'Ombra...* va fer, però malauradament no va escriure, Josep M. Balaguer. A ell dec tots els encerts que pugui haver-hi en el present article.

Es tracta de cinc poemes de diferents autors, estils i èpoques del segle XVII al XX, de Shakespeare, Blake, Rilke i Walter de la Mare. La seqüència que componen, però, els unifica mostrant un aspecte clau de la poètica manentiana: que la poesia és “la percepció de la similitud en la dissemblança” (Manent 1932). Mostren el que hi ha de comú en la humanitat a partir de les seves diferències temporals, geogràfiques i lingüístiques. Manent ja havia explicat que s’havia abocat a la traducció de poesia xinesa amb aquesta mateixa intenció de mostrar “la unitat bàsica de l’esperit humà” (Manent 1928, 10) i, de fet, les notes als poemes de *L’aire daurat* els connecten constantment amb Shakespeare, la poesia àrab, l’Índia, Wordsworth, Rilke, Blake, etc.⁶ De manera que es llegeixen com una seqüència poètica contemporània i postsimbolista que fa viva la tradició des d’un espai i un temps, la Catalunya de 1931, que mitjançant la poesia queden transcendits per incloure’ls tots i superar el pas del temps. En aquesta simultaneïtat temporal eterna que és la poesia es produeix un coneixement de la condició humana a partir dels sabers que n’han establert altres. Shakespeare, Blake, Rilke, De la Mare.

L’organització de les cinc versions segueix l’ordre cronològic dels autors, però és molt més intencionada i ja n’evidencia la unitat: hi ha un poema narratiu extens al centre, “El llibre de Thel”, flanquejat per dos poemes lírics a cada banda. Els dos primers, a més, “Tema de Shakespeare” i “La rosa malalta”, són com un mateix poema centrat en el motiu del cuc. Aquest reapareix a “El llibre de Thel”, que dona pas a “Cançó nocturna” i “La bella dorment”, que tracten el mateix motiu de la bella dorment, de la qual Thel és també una figuració. Així, el cuc apareix als tres primers poemes; la flor apareix en tots i és clarament identificable amb una rosa en els quatre poemes lírics (en el de Rilke també podria ser un lliri), mentre que al narratiu apareix el genèric flors i el lliri; la bella dorment apareix als tres darrers poemes; i tots tenen com a tema principal l’amor. La forma, els motius i el tema de la seqüència, doncs, en fan evident la unitat que traça un recorregut lineal i, alhora, circular: els dos primers poemes parlen de l’amor com a destrucció; el central, de la destrucció com a acte de creació, com a font de vida; i els dos darrers, de la creació i la vida com a amor, el qual, retornant als dos primers poemes, és destrucció, que és vida, que és amor...

⁶ És la mateixa intenció que tingué Carner (1932, 257) en les seves traduccions també de poesia xinesa: “el meu joc no ha estat sinó de filtrar-me a través d’una influència. [...] perquè no m’interessaria gens, personalment, de jugar a un joc oposat, ben modern: de cercar, amb corrosius que llevessin tot el que tinc de comú o de compartit, fins al substrat del jo: obac, inarticulat, obtús”.

Altrament, tot apunta que els motius són escollits de manera absolutament intencionada. I és que el de la rosa és central a la poesia simbolista, especialment a la decadentista, com a símbol de la fragilitat i la fugacitat de l'existència i el món, sempre en estat de descomposició. Manent reprèn aquest significat del símbol amb les dues primeres versions, però el capgira completament en mostrar que tota destrucció és creació i tota creació, un acte d'amor etern encara que estigui abocat a ser destruït. La rosa passa de ser destruïda als dos primers poemes a aparèixer “mig desclosa” en el darrer. El símbol passa així d'encarnar els valors simbolistes en tensió dual — bellesa fràgil i decadència inevitable — a la visió del món postsimbolista que tendeix a presentar-la com l'anunci de la descoberta d'un secret amagat, com la regeneració del món que s'obre a una nova existència més enllà de l'aspecte material, la de la paraula (Balaguer 1991, 34–35).

Per la seva banda, el motiu de la bella dorment fou un dels més cars al preraphaelisme i al seu entorn. Reprès, com tantes altres figures de l'època, de la tradició antiga i de la poesia de Tennyson (“The Sleeping Beauty”, 1830; “The Day-Dream”, 1842), arriba fins a diversos dibuixos de Rossetti i pintures d'Edward Burne-Jones, en una sèrie del qual, *The Briar Rose* (1885–1890), queden associades, com en les versions de Manent, la bella dorment i la rosa (Prettejohn 2018, 169–180).⁷ El motiu, doncs, ja havia estat freqüent en el romanticisme i E. A. Poe el tracta al poema titulat primer “Irene” (1831) i després “The Sleeper” (1841), traduït per Mallarmé com “La dormeuse” (1888–1889). També Arthur Rimbaud recrea el motiu a “Le dormeur du val” (1870) i W. B. Yeats a “The Heart of the Woman” — un poema de 1894 recollit a *The Secret Rose* (1897) i *The Wind Among the Reeds* (1899) que Manent traduí durant els anys de preparació de *L'Ombra...* (1925b, 170). Els postsimbolistes el van reprendre a consciència i en reformularen el significat. És indubtable que Manent parteix d'aquests referents per donar una versió del motiu que intencionadament els modifica. En el preraphaelisme, com passa a *The Briar Rose* i altres obres plàstiques,

⁷ Just en els anys de composició de *L'Ombra...*, Manent escriu al seu dietari (9 gener 1924): “He sentit renéixer en mi l'entusiasme pels pre-rafaelites anglesos. Dies enrere vaig comprar uns llibres de reproduccions i contemplava aquelles fines pintures on crema líricament en els més ínfims detalls una bellesa greu, dramàtica. L'encís d'aquesta escola prové, potser, de la fusió d'un realisme agut — no pas, però, naturalista, sinó cercador de la realitat íntima, de la veritat secreta que hi ha en la *forma de les coses* — i una mena de “misticisme” romàntic, d'idealisme transcendent delicadíssim. Moltes d'aquestes pintures — ha dit Symons parlant de Dante Gabriel Rossetti — són com visions de somni. Però visions precises; car els somnis són precisos, i només es tornen vagues quan ens despertem” (Manent 2000, 65). Ben significativament, retraurà la qüestió i el mateix fragment en la presentació de les traduccions de Yeats que inclouen la versió d'un poema amb el motiu de la bella dorment (Manent 1925a).

la figura apareix dorment, en el moment estàtic, inconscient, expectant, en què no es desenvolupa narrativament la història. És un instant fora del temps. La visió que en dona Rimbaud se centra en la tensió entre l'entorn natural viu, lluminós, càlid, verd, i el soldat adormit, pàl·lid, fred, vermell, que resulta mort, de manera que potencia l'associació de somni i mort que també es troba en Poe i Mallarmé. Yeats en dona una versió que encarna perfectament els valors simbolistes (motiu pel qual és del tot lògic que Manent no inclogués aquesta versió entre les recollides a *L'Ombra...*, fins i tot quan fa un tractament del símbol de l'ombra pròxim al propi): parla l'enamorada que ha fos el seu cor amb el de l'estimat més enllà de la vida i la mort, del temps i de l'experiència, en un món reposat de somni desconnectat del real.⁸ Els postsimbolistes, en canvi, van presentar aquesta figura com una ment adormida que desvetlla al temps, a l'experiència i a la consciència a través de la poesia, en tant que aquesta és coneixement d'aquells. Ho va reprendre molt explícitament Rosselló-Pòrcel al tercer dels *Nou poemes* (1933), el que comença “Quan ella dorm el gaudi somnolent...”, fent-hi referències prou directes a “L'abeille” (1919) i “La dormeuse” (1920) de Valéry, recollits a *Charmes* (1922). Aquests dos poemes plantegen el contrast entre l'adormit i el despert, que és l'individu conscient gràcies a la diferència amb allò que dorm, en relació amb el qual es construeix. També Riba reprengué el motiu de manera insistent en un sentit molt semblant, des de *Primer llibre d'estances* fins a la postguerra (Porqueras i Mayo 1979). De fet, *Segon llibre d'estances* (1930) hi recorre repetidament, en poemes com el 19, “La Fúria adormida”, el 21, “Nu en repòs: després de l'amor”, el 26, “Dona adormida”, o el 33, “Nu ajagut”, que donen peu a “Un nu i uns ulls”, la primera de les *Tres suites* (1937), recreació de la situació de “La dormeuse”, que esdevé forma vetllada i vetlladora davant els ulls oberts del poeta. En col·locar seguides les traduccions de “Cançó nocturna” i “La bella dorment”, Manent associa els dos motius centrals de les versions, la rosa i la bella dorment tal com, no sembla una casualitat, acabava de fer Riba al poema 39, “Rosa”, del *Segon llibre d'estances* per tancar-lo. D'aquesta manera, Manent en portava les reminiscències culturals des del postsimbolisme fins al preraphaelisme i el simbolisme. El poema de Rilke es dirigeix a un tu innominat que tant pot ser la bella dorment com una rosa en un jardí, dues figures identificades al poema de Walter de la Mare i

⁸ “No em fas enyor, cambra dolça i guarnida, / on jo resava, en la pau de la nit. / Ell se m'ha endut d'aquella ombra adormida, / i ara reposo al damunt del seu pit. // No em fas enyor, agombol de la mare, / ni aquell recer de la llar, tan calent. / El meu cabell farà una ombra més clara / i ens guardarà de la fúria del vent. // Ai, cabell fi i ulls d'amor, nit i dia! / Ja no m'estic amb la vida i la mort: / el meu respir amb el seu es fonia, / mon cor reposa al damunt del seu cor”.

al “Tema de Shakespeare” inicial, amb el qual, doncs, enllacen. Seguint “El llibre de Thel”, i com els poemes de Valéry, ambdós plantegen la interdependència de tots els elements de la realitat, no pas l’escissió entre jo i entorn o l’existència independent d’un ésser o un estat; però, a diferència de Valéry, plantegen aquesta interdependència sense violència ni dolor.

Així, reprenent tots aquests referents, la seqüència s’obre amb la traducció d’un fragment de *Twelfth Night* (2.4) famós per haver estat musicat per Haydn,⁹ seguit de la traducció de “The Sick Rose” de les *Songs of Experience* de William Blake,¹⁰ amb el qual la relació és evident. No obstant això, també és evident la inversió del sentit que comporta la segona respecte de la primera. En ambdós poemes l’amor destrueix, però en Shakespeare ho fa perquè queda silenciada i no realitzada, mentre que en Blake ho fa precisament perquè es realitza, per la història d’amor entre un verm i una rosa.

Aquesta progressió implica un allunyament crític respecte del simbolisme. Les versions comencen amb un motiu típic d’aquell moviment, la rosa desfent-se. Però de seguida aquesta apareix en termes antisimbolistes. No hi ha una tensió d’elements irreconciliables ni una suggestió de malestar incompreensible. En Shakespeare hi ha una relació de causa i efecte entre l’estat anímic de la dona i la seva destrucció. En Blake, amor i destrucció són indestriables, no hi ha un sol estat pur desvinculat dels altres. Aquesta progressió desemboca a “El llibre de Thel”, una nena que vol ser bella dorment perquè no pot suportar que tot el món sigui fugaç i estigui abocat a la desaparició. Desitja, doncs, com la dona del poema de Yeats, apartar-se’n, dormir “dolçament el dormir de la mort” (v. 13). Vol viure al marge del temps destructor. Ho explica al Llir de la Vall i al núvol, que li donen la mateixa resposta: ells, en ser destruïts, creen i alimenten altres elements naturals, donen vida, de manera que és com si mai desapareguessin. Thel creu que ella no, que viu “solament per nodrir els verms” (v. 66), cosa que el núvol li diu que és “bell fruit”, “sort benaurada”, ja que “tota cosa vivent / no viu sola, ni per ella només” (vv. 68 70). De manera que es presenta el Verm, interdependent dels altres dos elements, ja que s’alça “a la fulla del lliri” (v. 73), que és “llit moll de rou” (v. 75). De seguida, ve l’Argila a protegir-lo com una mare i, després de recordar a Thel que “no vivim per nosaltres mateixos” (v. 84), sinó sempre en

⁹ “Mai no digué la seva amor: / igual que un verm al cor d’una poncella fresca, / va deixar que es nodris / de sa galta vermella. / Seia callada com un marbre antic, / i somreia a la seva tristesa”. En efecte, en cap moment es diu explícitament que sigui la poncella d’una rosa, tanmateix, el tòpic que associa les galtes vermelles de l’estimada a la rosa, el lligam amb el poema següent i el conjunt del context forcen aquesta associació.

¹⁰ “Malalteges, oh flor! / Aquell verm que venia, / invisible, en la nit, / quan el vent es congria, // ha trobat el teu llit / de vermella alegria: / i l’ombrívola amor / va desfent-te la vida”.

dependència dels altres, l'acull al seu si. Allà Thel observa “els jaços dels morts” (v. 106), “fins que a l'indret de sa tomba mateixa arribà” (v. 112). Hi sent una “veu de tristesa” (v. 113), la veu de l'experiència, fent tot de preguntes sobre l'existència que no tenen resposta, però que, tanmateix, donen una imatge d'aquella en què es complementen la vida i la mort, la creació i la destrucció: “l'orella no es tanca a la seva pròpia ruïna” (v. 114), ni “l'ull resplendent al verí d'un somriure” (v. 115), ni “una nariu” quan “flaira la por, tremolant” (v. 121). Arribat aquest punt, Thel ha viscut condensada tota la seva existència, des de la innocència adormida que no comprèn res que té el correlat en el cuc, “talment un infant” (v. 77) que no pot ni parlar fins a la pròpia mort, passant per la maduresa experimentada que té el correlat en la mare Argila dins la qual hi ha el parlar interrogatiu de l'experiència. Al final, en trobar-se cara a cara amb la pròpia mort, “tot d'una, s'alçà de l'indret, i amb un xiscla / volà sense cap entrebanc cap a les valls de Har” (vv. 124 25).

Al llarg de la seva experiència, doncs, Thel viu el coneixement exposat en les dues versions anteriors de *L'Ombra...* i en el qual se centraran les dues següents culminant la progressió que estem resseguint: tots els elements de la realitat són interdependents, res ni ningú no viu sol, de manera que en la realitat no hi ha les oposicions que hi projecta la nostra visió mediatitzada pel llenguatge. Això anul·la completament les nocions sobre les quals el simbolisme estableix la seva concepció de la realitat. Per Manent, res no mor, ni el lliri, ni el núvol, ni Thel. La mort és indestruïble de la vida, no oposada a aquesta. Per això, per contradictori que sembli, l'orella no es pot tancar a la seva ruïna: sense aquesta no hi hauria orella que es pogués tancar. Tota mort és vida i tota vida és mort. Així, si al principi Thel vol dormir com morir per poder suportar l'existència tot abandonant-la, al final topa amb la mort real i això és el que la porta a la vida: ara ja no vol dormir, sinó que xiscla i vola com una oreneta. La mort és allò que li dona la vida, allò que desperta la bella dorment.

I aquest és el motiu en què desemboca la seqüència amb les dues darreres versions. “Cançó nocturna” planteja la interdependència entre la bella dorment i el vetllador, el tu i el jo, el somni i la realitat, l'objecte i el subjecte, la flor i l'arbre.¹¹ Perquè, en efecte, “si un dia jo et perdés”, no, no “fora avinent / amb tu la son”. Sense l'estat de consciència de la vetlla, no hi ha el de la son; sense

¹¹ “Si un dia jo et perdés, fora avinent / amb tu la son? Vindria, lleu, encara, / sense mi, com un tell de verdor clara / que et volto amb so de fulles, dolçament? // Sense mi que et vetllés i mots alats / posés, talment parpelles, en ta blancor dormida: / damunt el pit i els braços delicats, / damunt la boca humida? // Sense mi, que lleument m'esvaïs / i et deixi sola amb tu, dintre ta cambra closa, / com un jardí ple d'ombres, que reposa, / aromat de melisses i d'anís”.

la realitat, no hi ha somni; i viceversa. Un és perceptible només en funció de la diferència amb l'altre. Fins i tot la inexistència del subjecte és només pensable en funció de l'objecte. Consciència i món són completament dependents. De manera que les diferències es converteixen en interdependències i, per tant, en últim terme, en unitat. Per això els “mots alats” són comparats a “parpelles”: són allò que permet percebre estats diferents, vetlla i son, ulls oberts i ulls tancats, en una realitat única que la poesia intenta reintegrar mitjançant els mateixos mots com a via d'associació del tu i el jo. Perquè, com Thel, “sola amb tu”, no pots existir: a la bella dorment li cal el despert. De fet, només pot aparèixer solitària en la darrera estrofa, dependent del jo que ja l'ha anat construint fins i tot quan aquest anuncia la seva desaparició.

Finalment, al poema de Walter de la Mare es realitza allò que “El llibre de Thel” explica i “Cançó nocturna” mostra: la protagonista, “bella dorment” i “poncella d'abril”, existeix només en funció del seu entorn despert, de manera que tots els elements de la natura hi són interdependents.¹² La seva presència física no és mai descrita directament, sinó en funció de com l'afecta allò que té al voltant: el sol ponent, el cel matinal, la lluna, una arna, el grill, el pas el temps. De manera que, al final, quan desperta o es desclou, ho fa per causa d'aquest entorn canviant, que l'obliga a canviar, i en direcció cap a ell, cap “als arbres que sotja l'hivern”. Amb aquesta paraula final, a més, també s'anuncia la mort de la poncella com a condició indispensable per a la seva obertura, per a la seva vida. La rosa no pot existir per si sola ni pot viure al marge de la mort. Tots els elements de la realitat són interdependents i tots els estats canviant d'aquells, també. El món és divers i u a la vegada. No està en conflicte, com per als simbolistes. Per Manent, la funció de la poesia és mostrar-ne aquesta unitat última. Per això els seus recursos centrals són l'analogia i la metàfora, que associen realitats diverses, com la bella dorment i la rosa en aquestes versions; i el seu tema central és l'amor. Com havia mostrat Carner a *La paraula en el vent* (Marrugat 2015, 140-147), l'amor no és només una experiència biogràfica personal o un sentiment compartit, sinó la força que permet viure i copsar la unitat de la diversitat del món. En les dues darreres versions de Manent, l'amor de la veu poètica per la rosa bella dorment és el que els dona existència a ambdós. Així mateix, tots els elements de la realitat depenen els uns dels altres perquè

¹² “En l'aire hi ha el bleix de la rosa; / quieta, ella dorm entre el lli: / als rulls l'or del vespre reposa, / als ulls tanca el blau del matí. // El rostre immutable li espia / la lluna minvant o creixent; / l'espill damunt d'ella somnia / al cor de la calma d'argent. // Una arna al recer solitari, / amb ales subtils, es recull; / al vespre va el grill a cantar-hi / a l'ombra quieta d'un rull. // Tot l'any en la calma reposa, / quan neva o treu fulles el vern: / poncella d'abril, mig desclosa / als arbres que sotja l'hivern”.

estan units per una força que només pot ser denominada com a amor. Per això els poemes propis que precedeixen aquestes versions tenen com a tema central l'amor. No es tracta d'expressar una experiència autobiogràfica, evidentment, sinó d'oferir una imatge harmònica de la realitat en què tots els elements diversos, dispersos i fins contraris que la componen s'estimen, s'uneixen, com el verm i la rosa, la destrucció i la creació, la mort i la vida.

3. Els poemes propis

La primera secció del llibre consta de 16 poemes originals de Manent dels quals set tenen dues estrofes que es construeixen sempre mitjançant un joc de semblances i contrastos rítmics, mètrics, fonètics, sintàctics i semàntics. L'estructura en dues estrofes permet fer molt visible i rendible aquest joc – probablement per això obren i tanquen el llibre dos poemes d'aquest tipus –, que sis poemes de tres estrofes mantenen tot estenent-lo, dos poemes d'una sola estrofa condensen i l'únic poema de quatre estrofes allarga una mica més introduint-hi una mínima progressió narrativa. Amb aquestes estructures Manent assoleix “la percepció de la similitud en la dissemblança” (Manent 1932) que demana a la poesia en tant que “neix, essencialment, d'un impuls metafòric, de la complaença misteriosa del qui sent la relació profunda dels éssers, i sap que hi ha una afinitat secreta entre realitats allunyades, fins i tot entre els éssers i les coses més discordants” (Manent 1961, 17). Per això els poemes els constitueixen estrofes confrontades, plenes de contraris que acaben essent equivalents, estimant-se.

La recurrència a aquest procediment compositiu dona unitat formal al recull, que queda compost de textos breus, dispersos, plens d'elements diversos i fins i tot completament oposats (dia i nit, llum i foscor, terra i mar, somni i vetlla, rosa i perla, etc.), els quals, tanmateix, acaben esdevenint u. Amb una precisió matemàtica cada poema es planteja com una equació equivalent respecte de cadascun dels altres i cada estrofa de cada poema és l'expressió algebraica d'un costat del signe d'igualtat. Això fa que la forma dels poemes en sigui el contingut últim i essencial: la percepció harmònica de la discordança. No faig retòrica: el llibre està pensat en aquests termes, matemàticament, per tal que totes les diferències del món hi esdevinguin unitat – ho anirem veient amb referències i exemples concrets.

3.1. Naixença i desenvolupament d'una forma poètica

Aquesta mena de composició Manent l'aprengué, per descomptat, de Carner, que l'explotà força a *La paraula en el vent*, tot i que de manera diferent. El mateix Riba (1914) detectà que un dels fonaments d'aquest llibre era, en paraules de Coleridge, “descobrir la diferència en les coses semblants i la identitat en les dissemblants”. Aquest tipus de composició ho fa en la seva estructura formal. Esdevé clau de la defensa de la lírica que proposa Carner amb *La paraula en el vent*, ja que impedeix tota progressió narrativa. Manent encara la depura, l'essencialitza, per potenciar-ne les diferències i les identitats tot fent-les més visibles i deixant-les exposades sense lligar-les a una conclusió. Per això, en ell, tendeixen a ser poemes de dues estrofes, sense una síntesi final — que tampoc no hi és en els de tres. Carner, en canvi, compon aquesta mena d'estructures en poemes de dues i tres estrofes que més sovint no deixen les relacions obertes, sinó que les tanquen, ja que en els de tres la primera estrofa funciona com a tesi, la segona com a antítesi i la tercera com a síntesi.

És el cas de “Cançó d'abril”, un poema de tres estrofes amb la mateixa tornada al final que consisteix en una demanda.¹³ Es fa en una primera estrofa que mostra la fugacitat temporal amb “un poc de núvol que se'n va” pel cel i una segona que la mostra amb una “flor de pomera que se'n va” per un rierol. Les estrofes, doncs, construeixen una mateixa estructura formal amb repeticions evidents que identifiquen com a iguals elements contraris, el vapor d'aigua en el cel i l'aigua líquida a la terra. Aquesta identificació queda reforçada per la imatgeria de la flor caient de dalt a baix en un bassol que reflecteix el cel. Molts poemes de *L'Ombra...* parteixen d'aquest funcionament. La tercera estrofa sintetitza en una de sola els contraris: el jo poètic hi confessa tenir “un plor gentil i un riure clar” i es demana si el temps viu i fugaç per excel·lència, “mon abril”, pot “tot l'any durâ”; és a dir, si la primavera i la vida poden ser el seu contrari, eternes. La solució la dona la forma del poema: tot viu, és a dir, tot varia, tot és contrari a tot, tot fuig; però hi ha una cosa que roman inamovible, l'estructura en què es presenten de manera igual elements diferents i que culmina en la tornada, també sempre la mateixa. Aquesta, a més, és una interrogació d'una cosa que, per tant, no sabem si s'esdevindrà o no, que no té l'existència material

¹³ “Al cel d'abril que s'enternia / hi ha un poc de núvol que se'n va; / ans ell no passi el serralà, / digues, aimia, / ¿si jo gosava d'estimâ, / si gosaria? // En el bassol s'hi esbarría / flor de pomera que se'n va; / ans no s'acabi d'ofegâ, / digues, aimia, / ¿si jo gosava d'estimâ, / si gosaria? // Dóna d'amor! tinc, com el dia, / un plor gentil i un riure clâ. / ¿Pot mon abril tot l'any durâ? / Digues, aimia, / ¿si jo gosava d'estimâ, / si gosaria?” (Carner 2015, 146).

del núvol, la flor o l'aigua, igual que les estructures en què queden encaixats verbalment aquests elements per tal que els puguem percebre. Davant d'un món contradictori i canviant, allò que roman són aquestes estructures en què ens el representem, uns ideals interiors que s'hi relacionen, però que queden exclosos de la condició material dels elements que els originen. L'abril pot durar tot l'any en el moment en què passa a formar part de l'estabilitat del record, la poesia, la llengua — quan ja no és pròpiament abril, però tampoc no deixa de ser-ho del tot.

El poema “L'oblit” pren encara més explícitament aquesta direcció.¹⁴ Es compon de tres estrofes amb la mateixa estructura sintàctica i mètrica cadascuna de les quals compara l'oblit amb una materialització d'un element primordial — aigua, terra i aire — que fa que tot allò que és, es perdi. Ara bé, si les dues primeres estrofes creen el contrast i la identificació entre aigua i terra, la tercera fa una síntesi explícita de totes les contraposicions de la realitat: el vent impetuós va destruir les flors, però després, en calmar-se, resulta que en manté el perfum, l'essència, així que destrucció i permanència esdevenen una sola cosa, no poden existir l'una sense l'altra. També els tres elements contraposats s'assimilen a causa que ocupen el mateix lloc en estructures paral·leles i pel fet que tots tres equivalen a l'oblit. Aquí és on comença el joc matemàtic de la poesia que tan bé continuarà Manent: si aigua = oblit, terra = oblit, aire = oblit, no pot haver-hi dubte que aigua = terra = aire. Per tant, tota la realitat acaba essent u, inclosos la destrucció i la creació o l'oblit i el record — i es pot deduir que si no hi ha una quarta estrofa referida al foc és, probablement, perquè el poema nega la destrucció a què es tendeix a associar aquest element.

“Cançó florida” i “La fidelitat del pelegrí” ofereixen variants d'aquest recurs. El primer és un poema de tres estrofes iguals en l'estructura mètrica, semàntica i, en part, sintàctica, però diferents en el contingut.¹⁵ Com a “Cançó d'abril”, “tot se muda”, que diu el segon vers. I, en efecte, cada estrofa presenta una estació diferent. Però sota aquest vertiginós pas del temps romanen les formes,

¹⁴ “Mon oblit és com el riu / en el peu de la carena, / que no torna al lloc nadiu / i la plana l'asserena. // Mon oblit és com el ras / part damunt de la quintana, / aón fina el sò d'un pas / i la veu es fa llunyana. // Mon oblit és com el vent / que perdé la furia brava, / i es perfuma lentament / de les flors que menyspreava” (Carner 2015, 282).

¹⁵ “Una cosa tinc al seny / ara, al març, que tot se muda, / ara, amor, que el vent empeny / la semença inconeguda / i en el cel hi ha la fulgor / que vindrà a totes les vides: / si em dareu la vostra amor / quan les flors seràn eixides. // Però es clou davant de mi / vostre cor, que mai desitja. / ¿Espereu el bell matí / de quan frisa la calitja, / quan el camp és tot odor / i les vespes són ardides; / i vindrà la vostra amor / quan les flors sien complides? // Torna el vent que amb vol etern / du el sement, lleva la rosa: / una mica de l'hivern / és encara bella cosa. / Acolliu mon cant sonor / i les meves mans junyides: / jo us demàn la vostra amor / quan les flors seran marcides” (Carner 2015, 140).

especialment la del reclam amorós, altre cop una tornada que, ara amb petites variacions, es va repelint a cada estrofa, a cada estació. En no obtenir resposta, no esdevé realitat i resta en el món intocable pel temps dels ideals no realitzats. En aquest poema, la tercera estrofa no funciona com a síntesi de les anteriors si bé s'ha de remarcar que, com a “L'oblit”, hi apareix el vent associat a l'eternitat, així que, més semblant als de Manent, queda obert a associacions completament equiparadores entre els elements oposats de les tres estrofes. En aquest cas, l'equació és igualment matemàtica, tot i que menys acceptable des de la lògica d'aquesta ciència: flors eixides \neq flors complides \neq flors marcides; però demano el vostre amor quan les flors seran eixides = demano el vostre amor quan les flors seran complides = demano el vostre amor quan les flors seran marcides; per tant, hi ha una permanència superior al canvi que fa que aquest sigui pura aparença, ergo, en l'essència no enganyosa de la realitat, flors eixides = flors complides = flors marcides, primavera = estiu = tardor i hivern. És una demostració del fet que, en tant que existeix dins de la consciència humana per nosaltres, de fet, *només* dins d'aquesta, el temps no és simple esdevenir, sinó també permanència, i el món no és simple diferència, sinó també igualtat.

Això remarca molt intensament “La fidelitat del pelegrí”, una poema de dues estrofes compostes de vuit díctics, que ja des del títol harmonitza dos elements en tensió: la permanència de qui és fidel i el canvi de qui viatja.¹⁶ Cada díctic té un contingut completament diferent als altres, però una estructura calcada. Un cop més, doncs, totes les diferències semàntiques, en aquest cas geogràfiques i emocionals, queden assimilades en un àmbit supramaterial, el de la fe, la fidelitat, la llengua, la consciència, establint una imatge unitària de la diversitat del món (Marrugat 2015, 143-147).

Carner comparteix aquest tipus de recursos amb W. B. Yeats, de qui el 1925 Manent obrí una sèrie de traduccions amb la d'un poema que desenvolupa aquesta mena de composició de manera ja molt semblant a com l'utilitza a *L'Ombra...* Consta de dues estrofes sintàcticament paral·leles, però amb contrastos entre si i també dins de cadascuna, que són els que estableixen la variació temporal

¹⁶ “Gaia Regina tolosana, / la meva amor és ben llunyana. / Nostra Senyora de Bordeus, / duc ma recança a vostres peus. / Verge de Londres en el fum, / el meu amor és clar costum. / Verge plorosa d'Edinboro, / jo só lluny d'ella i també ploro. / Veig son esguard, Dama de Bruges, / sobre els canals, entre les pluges. / O, dolça Verge de Malines, / tinc un amor de randes fines. / Gòtica Dama de París, / m'heu lliberat de mal encís. // Mare de Déu de la Mercè, / en jo tornar, deu-me sa fe” (Carner 2015, 154).

d'aquesta unitat que anomenem experiència o poema un cop és reconstruïda des d'un jo que mira retrospectivament.¹⁷

El primer poemari de Manent, *La branca*, quedà encara força lluny d'aquesta manera de concebre el poema, malgrat que en la secció de peces breus titulada "Epigrames" algunes es basen en el principi d'analogia que regeix aquest tipus de composició. Tot i mantenir-hi algun aspecte en comú, el salt que feu *La collita en la boira*, un llibre ja plenament postsimbolista, fou substancial. En aquest segon recull trobem ja poemes que apunten a la fórmula compositiva bàsica de *L'Ombra...* S'acumulen al final del recull enllaçant els dos llibres. És el cas de "Les acàcies salvatges", un poema de dues estrofes, la primera dedicada als arbres del títol i la segona, a unes noies recordades.¹⁸ Són dos elements contraposats: uns arbres indòmits que el poeta té al davant i unes noies que són absent record domat per la llengua. No obstant això, es comparen explícitament en diversos aspectes: totes són "esveltes", estan sotmeses a "un aire fi" o a "el vent imperceptible" i deixen "l'aroma esvaïda" o "un poc de perfum". En aquesta semàntica de sinònims que signifiquen el mateix, però són paraules diferents, es fa evident la percepció de la similitud en la dissemblança que permet associar realitats diverses per poder-les copsar transcendentalment i donar-los sentit. La mateixa operació es du a terme en el pla mètric: són vuit versos alexandrins de rima consonant agrupats en dues estrofes iguals en aquests aspectes, però que varien en la rima i la seva disposició (ABAB / CDDC). "Oda" estén el recurs a un poema de 24 díctics, els dos versos de cadascun dels quals són igualment octosíl·labs, però no rimats perquè en aquest aspecte enllacen amb el díctic següent, respecte del qual componen un quartet encadenat (amb l'esquema AB / AB / CD / CD / EF / EF...). Per tant, es tracta d'un poema de díctics i quartets alhora, cosa que indica en el pla formal la unió d'estrofes diverses que van construint una imatge unitària d'altres realitats aparentment dicotòmiques: arquitectura i vida que es desfà, terra i sol, núvol i carena, rosa que s'obre i perla closa, garlanda i mur, aurora i nit, llum i fosc, vivència i verí, vida i mort, jo i no-jo.

¹⁷ "Camí dels salzes baixava l'amor, un bell dematí; / els seus peuetes resplendien com neu, al mig del camí. / Em deia: l'amor és dolça, igual que l'arbre en florí; / i jo, tan jove i garlaire, no m'escoltava el seu dí. // Pels camps d'aquella ribera l'amor i jo ens vam trobà: / damunt l'espatlla cansada ella em posava la mà. / Deia: La vida és tranquil·la, igual que l'herba al quintà... / I jo, tan jove i garlaire, ara em ve el temps de plorà" (Manent 1925b, 168).

¹⁸ "Les acàcies salvatges s'estan vora el camí, / esveltes amb la vesta molt tènue i florida. / La vernal agonia exhala un aire fi / i la flor tomba, lenta, amb l'aroma esvaïda. // Tal, les dolces amigues, dins la pàl·lida llum / d'algun record llunyà esveltes i lleugeres: / el vent imperceptible fa un vol de cabelleres / i cada ombra diàfana deixa un poc de perfum" (Manent 1920, 63).

Aquest tipus de composició és ja omnipresent a *L'aire daurat*. De fet, s'obre amb un poema, "Matí", de tres estrofes que comparteixen estructura mètrica i sintàctica, però divergeixen en la semàntica — una concreció que sembla gairebé calcada a "Cançó àvida" de *L'Ombra...*. Dels 51 poemes del llibre, 23 tenen dues estrofes, 11 en tenen tres, n'hi ha quatre d'una i de quatre estrofes i nou en tenen més de quatre o no tenen divisió estròfica. En tots, però, el sentit es construeix mitjançant el joc de repeticions, semblances i diferències entre estrofes o versos, fins al punt que hi ha un bon nombre de poemes, set almenys, que, com els de *L'Ombra...*, tenen totes les estrofes simètriques;¹⁹ i uns quants més, almenys tretze, en què hi ha elements recurrents i alts graus de simetria entre les estrofes.²⁰

Tots els poemes de *L'Ombra...* mantenen una estreta unitat perquè es construeixen mitjançant aquest procediment compositiu. A més, però, tracen un recorregut també unitari equivalent al que tracen les versions i que en reprèn motius, formes i significats — de manera que s'acaba establint també una equivalència entre les dues parts del llibre, dissemblants en contingut concret i autoria, iguals en el recorregut traçat i el sentit últim. Aquest recorregut queda ja indicat en les semblances i contrastos entre el primer i l'últim poema:

| L'Ombra | Albada |
|---|---|
| Tristesa perfumada, rossinyol de la nit: amb sospirs al meu son vas fent una corona. El coixí feia olor de taronger florit, oh rossinyol, colgat d'estrelles i d'aromes! | És trist, nit amarga, el meu somni: no hi cremen les roses d'argent. La mar és fosca i no sé com ni quan eixiria del vent. |
| Però, si em desvetllava, he vist que era de neu el jardí, i aquella Ombra hi venia daurada: i es glaçava un somriure entre sa boca lleu, com l'aigua de la nit dins una rosa amarga. | Però l'alba pura s'inclina i et deixen vora el meu neguit, oh blanca, olorosa Petxina!, les platges de la nit. |

¹⁹ Per exemple, "L'espera inútil": "La verdor tranquil·la reposa / als salzes de Llevant. / Vas dir-me: "Abans de la nit closa". / I ja sento ocells refiletant. // Tota la nit l'ombra reposa / als salzes del camí. / Vas dir-me: "Abans de la nit closa". / I ja llu l'estel del matí" (Manent 1928, 17).

²⁰ Compto poemes molt simètrics, com "Història", amb dues estrofes perfectament paral·leles i una tercera que se'n desmarca (Manent 1928, 18); o bé altres que ho són menys aparentment, però no menys intencionadament, com "La gent amaga el seu amor", que s'obre i es tanca amb una interrogació retòrica de dos versos entre les quals els altres dos versos de cada estrofa exposen el lligam entre l'enamorada i l'amat llunyà amb referències paral·leles a la roba (vesta i cinyell), el món immaterial (les paraules de la lletra i les imatges del somni) i la totalitat ("nit i dia" i "tota la vida"): "¿Qui diu que jo he cercat aquesta llunyania, / i que em plau viure lluny de tu? / Ma vesta encara flaira d'espígol que em vas dû, / ta lletra encara servo vora el cor, nit i dia. // Al volt de la cintura porto un doble cinyell, / i somnio que ens lliga els cors, tota la vida. / ¿No saps que tots amaguen el seu amor més bell, / com una flor gentil, que no pot ser collida?" (Manent 1928, 42).

Primer de tot, és evident la continuïtat d'ambdós poemes: el primer acaba amb l'amargor que obre el darrer. Però també se'n remarca el contrast des del títol: algun procés ha succeït durant el llibre que ha convertit la foscor de l'ombra en la llum de l'albada que la dissipa. En aquesta dissemblança, però, també es fa visible la similitud entre els dos poemes, igualment compostos per dues estrofes de quatre versos contrastades amb la mateixa conjunció adversativa, en les primeres de les quals el jo poètic dorm i en les segones de les quals es desperta. Són indicis prou intencionats de la voluntat de l'autor de remarcar la continuïtat del llibre com a procés en què es produeixen els canvis que anirem trobant en el desenvolupament dels poemes.

3.2. El títol

Aquesta tensió entre diversitat i unitat, diferència i semblança, titula el llibre. D'entrada, és un sol títol explícitament unitari "L'Ombra" i divers "altres poemes" per a un sol llibre de poemes. En destaca el títol del primer poema i el símbol que en singularitza: l'ombra, que, exposa el poema, és "daurada". En una nova connexió entre el primer poema i el darrer, es tracta d'una imatge de l'alba, el moment en què es va daurant l'ombra per l'aparició del sol, i, per tant, aquell en què s'uneixen foscor i llum, nit i dia, somni i vetlla.

Es presenta en forma de símbol que enclou la visió del món que ha anat establint Manent en poemes i articles. Planteja que vivim en la boira, en la foscor, en tant que habitem un món mudable i ombrívol en què tot va cap a la diversificació i la dispersió. Però hi ha moments en què hi trobem un raig de llum perquè hi collim un fruit, una flor, una pedra preciosa o una petxina dura. Són moments en què es posa a funcionar la memòria afectiva, a través de la qual tota la dispersió del real adquireix unitat i sentit, reconstrueix en unitat harmònica la fragmentarietat desencaixada. Tal com exposa en el seu comentari sobre Proust,

‘E fango é il mondo’. Però damunt d'aquest fang floreix de tant en tant, com un lotus pur, el moment de gràcia en què l'ànima es confon beatament amb l'essència de les coses; entremig de la boira brilla el miracle de la memòria involuntària i el miracle de l'art.

(Manent 1931b)

És evident la referència d'aquesta explicació al títol de *La collita en la boira*, que, de fet, deriva del poema “Cançoneta sentimental”, un dels pocs de *La branca* que Manent salvà per a la seva *Poesia completa*.²¹ Datat el 1917, planteja com el jo poètic viu immers en la boira, que ha entrat també al seu cor. Res no l'en consola, excepte el record lluminós, perdurable i artístic de l'estimada, que és associada a l'or, la claror i el robí.²² Aquesta és la collita a la qual fa referència el poemari següent. Per això s'inicia al final de l'experiència, amb una secció titulada “Elegies” i encapçalada pel poema “Octubre”, en el qual ja no hi ha fruits ni flors ni vida, sinó “most”, “rosa desfeta” i “un record, no sé quin”, és a dir, memòria involuntària, no pensament racional, i poesia “tornà la música discreta / de l'acàcia que es va alleugerint”. Això permet copsar la “gran harmonia” del món i veure la serra més “clara” que mai, en lloc de viure en la dispersió ombrívola si bé encara hi manca “la Joia” que revelarà el procés de coneixement del llibre. Com reblarà “El teu orgull”, després de l'experiència, en la solitud, “tot retornava a mi dins el setembre / daurat i moridor. Bella avinença / feien al món les coses: harmonia / d'amor i claredat” en una llum que és “més pura”. El “tesor del record” (“Imatges”) és aquesta collita daurada en la boira del cor i del món; “no morirà l'ombra sonora” “perquè dins la teva mirada / com un cel que no es pot marcir // hi ha encara la llum daurada / i les belles roses d'ahir” (“Oda”).²³ Per això el següent recull de poemes manentià es titula *L'aire daurat* en una síntesi de la vida, l'ombra que mor, el vent símbol tradicional de les forces vitals i el record, la poesia, l'or que brilla i perdura i apaivaga la força del vent tornant-lo aire. És una síntesi que fa visible allò invisible l'aire, la vida i l'harmonia de l'univers en donar-li forma lingüística.

L'ombra daurada, doncs, recull un cop més la tensió entre la realitat fosca perquè és dispersa i la memòria afectiva i l'art, que en neixen i la il·luminen mitjançant el record, la metàfora o el símbol,

²¹ “Ai, si la nit era tan clara, / quina boirina m'entristí? / Ara és al cor la boira avara, / com és la lluna pel camí. // No em doni conort l'estrella pia, / ni la cançó de l'aire fi. / Ai, quina dolça llunyania! / Però l'amiga és lluny de mi. // Ara mirava l'ametista, / ara passava vora un pi. / Sent tremolar l'ànima trista, / dins un perfum de geçamí. // És lluny l'amiga. És lluny l'amiga. / Potsê a ma vora fa camí? / Sa trena és d'or com una espiga... / Però l'amiga és lluny de mi. // Suavitat de rosa clara, / i el llavi roig com un robí. / Son ull és blau com la nit clara... / Ai, si venia pel camí! // Ai, si venia tan lleugera / de l'estel·lada sense fi, / sota la lluna i la crinera / verda i sonora d'aquell pi! // Fóra una flor menuda i fina, / fresca de lluna i serení. / Fóra una flor menuda i fina... / Però l'amiga és lluny de mi!” (Manent 1918, 123-124).

²² En el mateix sentit, llegim als “Estramps per a una amiga”: “Ara que et sé lluny de mi com la vela / i com la fina muntanya i el núvol, / no em donaria al desfici i la boira, / sino al record que perfuma el silenci. / Ara que els vents esbandien les fulles / i s'acolora de poma la tarda, / del teu silenci mon ànima omplia / i he percebut el teu pas a ma vora” (Manent 1918, 131).

²³ També a “Oda antiga”: “I si al meu front s'afeixuguen les ombres / m'oferiràs tot el cel i la flama / aconhortant de les vives estrelles” (Manent 1920, 77).

daurant-la tot unificant-ne la dispersió. En el cas de *L'Ombra...*, si el títol no fa referència directa a l'aspecte daurat d'aquesta és perquè ja queda establert amb la segona part. L'"altres poemes" fa explícit el vessant consolador, perenne i brillant de l'existència: l'art, la poesia. La seqüència de títols *La collita en la boira* i *L'Ombra i altres poemes* constitueix un quiasme per l'associació de boira i ombra, d'una banda, i collita i poemes, de l'altra. A més, però, el final del primer llibre enllaça explícitament amb el principi del segon, ja que el darrer poema d'aquell, "Record dels teus ulls", comença fent aparèixer gairebé literalment l'ombra daurada en aquest sentit de realitat ombrívola, ennuvolada, amb la llum del record i la bellesa a l'interior;²⁴ i acaba postulant el retorn del poeta al món de l'ombra, en el qual, tanmateix, ara posseirà la collita lluminosa del record i la poesia.²⁵

El títol del poemari de 1931 fa explícita aquesta concepció de la realitat perquè és la que en regeix els dos recorreguts unitaris, el de les versions i el dels poemes propis. Així, aquests desenvolupen un procés de coneixement ja apuntat en els lligams entre el primer i el darrer.

3.3. *El procés de coneixement*

El primer poema es fonamenta en el motiu de la bella dorment exposat a les versions. Manent, però, el reutilitza de manera personal, amb certes diferències respecte de l'ús més habitual en el postsimbolisme. En els poemes esmentats de Valéry, Riba o Rosselló el poeta és el despert que desvetlla la natura adormida en nominar-la, perquè la llengua porta el món a la consciència. "L'Ombra", però, inverteix una mica els termes, ja que qui dorm i es desperta és el jo poètic, identificat amb el poeta, no el tu, identificat habitualment amb la dona, la rosa o la natura. Per tant, el poema presenta dos estats de consciència contraposats semànticament (son i vetlla) i sintàctica (el son correspon a la primera estrofa, oposada amb l'adversativa a la segona). Però units en una sola persona i un sol poema. L'estructura formal d'aquest reforça el joc d'associacions i contrastos convertint la forma en una part més del contingut: ambdues estrofes estan compostes per quatre versos alexandrins amb rima encadenada consonant als imparells i assonant als parells, però es tracta de rimes diferents (ABAB / CDCD) i la cesura dels

²⁴ "Record dels teus ulls, clara nit / d'abril, amb aromes, i pàl·lida, / còm traspues en l'ombra càlida / dels núvols de mon esperit" (Manent 1920, 89).

²⁵ "I seré el vent sense camí, / seré el bosc nu, l'herba mesquina, / però tindrè la llum divina / tota dispersa al fons de mi" (Manent 1920, 90).

alexandrins recau en síl·labes diferents constituint un esquema simètricament invers (femenina-masculina-masculina-masculina / femenina-femenina-femenina-masculina).

Amb aquest plantejament del tema del somni, a més, Manent respon als debats de l'època sobre la qüestió. Des del romanticisme, el somni és tractat literàriament i científicament com un àmbit clau de l'experiència. La novel·la modernista el converteix en espai de revelació transcendent alliberat schopenhauerianament de les condicions de temporalitat, causalitat i divisió. Les teories de Freud el plantegen com un àmbit de tractament mèdic. Seguint-les, el surrealisme el considera expressió del veritable jo a la qual es pot accedir mitjançant l'art i la literatura, que, doncs, han de deixar de ser convencions per esdevenir mitjans d'investigació de les zones inaccessibles de l'individu. Això provoca un ampli debat cultural al llarg dels anys vint i trenta que porta a diferents reinterpretacions del romanticisme i acaba trobant respostes en obres com *El somni* (1927) de Tomàs Garcés, part d'*El veire encantat* (1933) de Josep Carner, *L'Âme romantique et le Rêve* (1937) d'Albert Béguin o *L'Ombra i altres poemes* de Manent. Com anem veient, la noció de somni que s'hi planteja és oposada a la surrealista i reinterpreta la romàntica des del postsimbolisme.

Amb una noció de somni contrastada i equiparada a la de vetlla, doncs, tot el primer poema desenvolupa contrastos i associacions per anar mostrant elements diversos que es tornen equivalents. Així, al principi apareix el jo poètic dormint i un tu poètic que és tant el rossinyol com la tristesa perfumada. Són dues designacions diferents per a una mateixa cosa, ja que la puntuació i la sintaxi les identifiquen: la coma que les separa només pot indicar equivalència, ja que no és una enumeració — si ho fos, el tu hauria de ser plural, però és singular, per tant, es refereix a una sola cosa que és alhora un estat anímic i un animal, “tristesa perfumada, rossinyol de la nit”. Aquest rossinyol-tristesa corona el son, de manera que hem d'entendre que representa una noció genèrica de somni, no un somni concret: l'estat que es produeix quan el jo té el cap al coixí, és a dir, quan dorm i transcendeix el món material cap al somni, realitat etèria al·ludida pel perfum de la tristesa i l'olor de la flor del taronger. Si el rossinyol representa el somni és perquè, tal com exposa Manent (1933a) a l'article “Metamorfosis poètiques del rossinyol”, aquest ocell va tradicionalment associat a la poesia en tant que és cant en la nit, somni en la vida, vida en la mort. Per tant, el fet que coroni el jo poètic converteix aquest en somiador i en poeta — que és l'individu tradicionalment representat amb una corona, de llorer. Per reblar-ho, s'associa el rossinyol a la tristesa, en tant que el seu és un cant nocturn i la poesia canta l'experiència

quan aquesta ja ha passat, al final, en la nit, cosa que la fa sempre melancòlica, idea constant en Carner i en Manent. A més, en repararèixer “colgat d’estrelles i d’aromes”, el rossinyol queda associat a la llum eterna i a l’essència de la realitat, és a dir, a la poesia.

La segona estrofa contrasta amb la primera, però s’hi assimila reblant-ne les associacions. El jo es desperta, el rossinyol-tristesca desapareix i aquell entra en contacte amb la realitat, que ja no és el jardí perfumat amb tarongers de la primera estrofa, sinó un jardí glaçat. Sembla evident la voluntat de remetre a la pèrdua del paradís a partir del contrast entre estrofes, la primera de les quals identifica l’edèn, el somni, l’espiritual i el metafísic mentre que la segona mostra la terra, la realitat, el material i el físic. Tanmateix, com ja hem vist que succeïa amb l’estructura formal, una sèrie de continuïtats entre les dues estrofes assimilen els dos àmbits, fent-los complementaris i no oposats, cosa que es concentra en el símbol de l’ombra daurada, el món terrenal fosc il·luminat pel paradís del somni i imatge realista d’una ombra brillant sobre la neu en l’alba. Així, a la primera estrofa trobem el perfum, la flor del taronger i les aromes, que a la segona esdevenen la rosa i la neu, també imatge de les flors del taronger, que són blanques, al terra. Semblantment, el primer vers del poema i el darrer esdevenen equivalents en la diferència: la tristesa inicial esdevé la llàgrima de la rosa amarga com les de Shakespeare i Blake. Aquesta percepció de la similitud en la dissemblança es produeix també dins de cadascuna de les estrofes. A la primera, es pot resseguir la seqüència perfumada-olor-aromes i a la segona, els diversos estats de l’aigua, neu-glaçava-aigua. Es crea així una dualitat unificada, però que no resol el problema que planteja: la tristesa i l’amargor. Aquest quedarà resolt després de tot el procés del llibre, al darrer poema, que, com hem vist, reprèn l’amargor d’aquest, però en la segona estrofa troba un consol, no reprèn la tristesa.

Tot el poema, doncs, crea un conjunt de contrastos i associacions fonamentats en la forma poètica i la tradició literària. Els referents són tòpics que la recorren de dalt a baix i que Manent reutilitza perquè ja estan carregats de significació i així permeten vehicular qüestions complexes en una forma senzilla. Se’n poden identificar diverses fonts si tenim en compte els motius de la bella dorment i del rossinyol resseguits pel mateix Manent en les versions i en l’article citat (1933a), als quals es poden afegir referències prou clares a Keats, Shelley o Petrarca (Marrugat 2006, 87 88 i 99 101). L’estructura general del poema, però, sembla calcada de la versió manentiana, inclosa a *L’aire daurat*, de “L’antiga melangia”, que tracta els mateixos motius de la bella dorment, el desvetllament, el

cant de l'ocell, l'ombra, el perfum, el coixí i la tristesa.²⁶ Així mateix, tota la imatgeria concreta tradueix molt intencionadament *La primavera* de Botticelli, en correspondència amb el fet que el poema següent traduirà encara més explícitament *El naixement de Venus* del mateix pintor establint una seqüència fonamental per la unitat del llibre.

En efecte, el quadre renaixentista presenta un jardí de tarongers de la mà d'un pintor que Walter Pater, en la traducció feta per Manent el 1938 d'*El Renaixement* (2012, 66), diu que “apaga i glaça”, just el que succeeix a la segona estrofa de “L'Ombra”. Aquest primer poema del llibre, doncs, en planteja el tema com a forma i escenari. La consciència hi neix, s'hi desperta i percep el seu entorn, com fa la natura en la primavera. En el segon poema, aquesta nova consciència percep l'objecte de desig, l'estimada. Per tant, qui neix, en aquest, és ella, que pot sorgir perquè, com passa en les versions de Rilke i De la Mare, hi ha qui la percep. I ho fa des d'una mitificació clarament referida a *El naixement de Venus* de Botticelli. En aquest quadre, la deessa apareix enmig del mar dins una petxina, com una perla, i envoltada de roses, algunes de les quals cenyeixen per l'abdomen una altra figura femenina, la Primavera, que espera Venus a terra — són dos personatges, Venus i la Primavera, que reapareixen a *La Primavera*, establint una continuïtat entre els dos quadres (Warburg 2003) que es trasllada als dos poemes de Manent que s'hi refereixen. En la pintura de Botticelli, doncs, apareixen els quatre elements simbòlics centrals a “Diuen: la mar és trista...” — mar, perla, rosa i terra — en el mateix context.²⁷ Encara no s'hi esmenta directament la petxina simbòlica. Hi apareix només la perla, que sabem que es produeix dins de la petxina i, per tant, s'hi vincula anunciant l'inici del procés de resolució de l'amargor, que es produirà amb la petxina del darrer poema. En el camí cap a aquell, aquest segon reprèn la tristesa del primer, però hi contraposa l'estimada, una rosa ja no amarga, així com el darrer reprendrà l'amargor del primer i hi contraposarà una petxina consoladora — dos elements, rosa i petxina, d'*El naixement de Venus*. Aquest tu es pot identificar amb una dona estimada perquè aquesta es representa tradicionalment amb la perla i la rosa amb què el poema la identifica.

²⁶ “Un paravent de seda / tota m'arrecherà del vent primaverà. / Jo estrenyia les mans damunt la roba freda, / i m'adormia a l'ombra del portal. // Però el cant d'un ocell m'ha despertat. Encara / t'he mirat com fugies, oh somni!, tot isard. / L'antiga melangia ja m'enfosqueix l'esguard; / hi ha una ombra de flors a la cortina clara. // En l'aire, mig confosos amb torterols de fum, / se'n volen els perfums del coixí i l'arquimesa. / El cant dels oriols em porta la tristesa, / i el somni, que tornava, tremola entre la llum” (Manent 1928, 82).

²⁷ “Diuen: la mar és trista. Quin trepig / fa cada onada, quan s'esberla! / I veig una mar trista, però, al mig, / tu, com una perla. // Diuen: la terra és trista. Quin trepig / fa cada fulla! Mig no gosa. / I veig la terra trista, però, al mig, / tu, com una rosa”.

No obstant això, el conjunt de poemes de *L'Ombra...* va variant els referents del tu-estimada fent que aquesta pugui identificar-se, principalment, amb l'ànima i amb l'àmbit ideal de l'art o la memòria involuntària. De fet, en el poema anterior, el tu era la tristesa-rossinyol representant de la poesia; aquí és una rosa i una perla que s'associen a la Primavera i a Venus, unes deesses pertanyents, doncs, també, a l'art i vinculades a la primavera, el renaixement de la vida o el retorn a l'estat de son primaverall edènic de la primera estrofa de "L'Ombra"; "Appassionata" arriba a veure el tu com una ànima; i "Cançó" pren com a referent del tu l'estimada de la poesia mística. Retornant, però, al segon poema, l'estimada apareix entre la tristesa del món, entre l'ombra, per il·luminar-lo. Això, altre cop, coincideix amb la descripció que fa del quadre de Botticelli Walter Pater, que en remarca la llum d'alba al poema anterior el jo acaba de despertar en l'alba i "les roses que cauen" (2012, 65-66). La Venus manentiana, però, remet també a l'estimada del poema de *La paraula en el vent* "Vora la mar és nada", en el qual sí que apareix la petxina que reprendrà "Albada" amb el mateix sentit simbòlic que li atorga allà Carner.

Es tracta, altre cop, d'un poema construït en funció dels contrastos i semblances entre dues estrofes formalment calcades, però semànticament oposades. El mar, símbol tradicional de l'inconscient i, per tant, del somni, és el contrari de la terra, símbol de la vetlla i la realitat material, com a la segona estrofa de "L'Ombra". La perla és una joia dura i perdurable, de manera que fa referència a l'eternitat, a l'esperit, mentre que la rosa, fràgil i fugaç, simbolitza la vida terrenal moridora, igual que la del final del primer poema.²⁸ També l'esquema mètric és igual i diferent: es repeteix l'organització sil·làbica dels versos, que tenen rima consonant i fins repeteixen dues paraules rima en la mateixa posició en cada estrofa, però hi ha una segona rima diferent a cada estrofa que és justament la que rima els versos amb diferent nombre de síl·labes (10A-"trepig" 8B-"s'esberla" 10A-"mig" 5B-"perla" / 10A-"trepig" 8C-"gosa" 10A-"mig" 5C-"rosa"). Aquesta rima tan particular, a més, provoca noves relacions sonores: s'estableix una associació entre "perla" i "esberla" que fa que aquesta prengui la fragilitat de la rosa, que en rimar amb "gosa" pren la fortalesa de la perla. Per contra, entre les dues estrofes es produeix una semblança en l'ús del mateix contrast: el que contraposa l'ells al jo. La mar i la terra no són alegres ni tristes, però el col·lectiu els atribueix aquest

²⁸ Perla i rosa ja havien quedat contrastades i identificades a l'"Oda" de *La collita en la boira*, que ja ha quedat apuntat que és un poema clau per a l'establiment dels recursos formals de *L'Ombra...* Allà podíem llegir: "Tot s'ofereix com una rosa / que ens va florint arran del pit, // però tanca una perla closa, / amb amargos verins de la nit" (Manent 1920, 70).

darrer sentit unívoc en el qual el jo sap descobrir l'harmonia de contraris, l'alegria en la tristesa.

Les dues estrofes, doncs, contrasten en el mateix sentit que les del poema anterior: somni-mar, la primera, i realitat-terra, la segona. Equivalen, per tant, a aquelles, malgrat les grans diferències semàntiques i que aquí la contraposició entre les dues estrofes no es fa explícita amb la conjunció adversativa, sinó que sintàcticament són calcades. El joc de similituds i dissemblances anirà estenent així el seu abast d'un sol poema a tots els del llibre — ja hem vist que es produïa també entre el primer i l'últim poema.

Per això el poema següent construeix un contrast molt directe i significatiu amb el primer. A “Sentint per primera vegada l'olor dels til·lers florits” apareix “aquesta ombra d'or” de la segona estrofa de “L'Ombra” en el món del somni, el de la primera estrofa d'aquell i també el de la primera estrofa d'aquest.²⁹ Com els dos anteriors, “Sentint per primera vegada...” contrasta dos estats de consciència diferents que, tanmateix, ara reapareixen també contraposats i relacionats en la segona estrofa, cosa que en remarca la unitat en la diferència.

Un cop més, l'estructura formal del poema ja construeix aquest contingut de similitud en la dissemblança. Ambdues estrofes tenen tres alexandrins i un decasíl·lab, però aquest es col·loca en una posició diferent i té la cesura en una síl·laba diferent a cada estrofa: 6+6 / 6+6 / 6+6 / 6+4 // 6+6 / 4+6 / 6+6 / 6+6. La rima és sempre consonant, però diferent; i a la primera estrofa és creuada (ABBA), mentre que a la segona, encadenada (CDCD). La repetició de la paraula rima “dolça” sembla trencar aquesta dissemblança, ja que en fer rimar el mateix mot només apareix la similitud. Tanmateix, el que fa això és cridar l'atenció sobre un altre dels processos formals d'associació de diferències. Al llarg del poema es produeix un joc de desplaçament del concepte “dolç”: primer ho és l'olor dels arbres (“aroma dels til·lers florits, ben nova i dolça”); després ho són els arbres (“arbreda dolça”); finalment, ho és l'abstracció d'aquests (“arbres tendres i dolçament abstrets”). De manera que l'adjectiu s'ha desplaçat de l'aroma que provoca la sensació, a l'origen d'aquest i a l'abstracció que en fa la ment del perceptor, tres ordres dissemblants de la realitat (olor-arbre-imatge mental) que queden unificats en rebre la mateixa adjectivació. Mitjançant tan sols la forma poètica, es reconstrueixen així en experiència total i única de

²⁹ “Aroma dels til·lers florits, tan nova i dolça / per mi! No desvetlles cap mica de record. / El passat no traspua en aquesta ombra d'or: / només viu el teu somni, arbreda dolça. // És lluny el vostre bleix, roses, glicines blaves, / tan ple de mi, tan càlid de secrets. / Tu, perfum sense ahir, com d'oblit m'abrigaves, / entre aquests arbres tendres i dolçament abstrets”.

la realitat aquells àmbits que normalment vivim de manera fragmentària (la sensació separada de l'objecte i de la representació d'aquest).

El títol del poema en sintetitza el pretext, que permet formular un coneixement sobre la relació entre el record del passat i la sensació física present, dues experiències contraposades, tanmateix interdependents. La percepció d'una olor per primera vegada no provoca cap record, de manera que situa el jo poètic al marge del temps ("el passat no traspua"), en un contacte directe i pur amb la realitat que existeix autònomament per si sola sense cap projecció del subjecte perceptor ("només viu el teu somni"). Es tracta d'una relació amb la realitat que remet a l'art i a la infantesa. Aquesta encarna l'estat de consciència que percep el món per primera vegada, verge, sense mitjancers. És el que els romàntics anglesos, i especialment Wordsworth, intentaven recrear amb la seva poesia per provocar un retorn a la infantesa en el sentit d'estat de percepció autèntica, no mediatitzada, del món. El mateix Manent traçà també aquesta línia tradicional del seu poema en un article en què es posicionava críticament en el debat que incentivaren als anys trenta aquests usos de la infantesa, considerats una evasió dels problemes de la realitat contemporània (Marrugat 2006, 93-96).³⁰ Responent a aquest debat, el poema elimina la referència directa a la infantesa per presentar-ne l'estat de consciència. Perquè no es tracta de reivindicar un retorn a una edat infantil, sinó d'analitzar com la percepció del món d'aquella edat és diferent de la que sorgeix fruit de l'experiència. El que acaba mostrant el poema és que tal ús de la infantesa no té res d'escapista, ja que comporta un contacte directe amb el món, que esdevé artístic i somiós en tant que estrany a les experiències habituals però no per això desconnectat de l'home i de l'entorn, ans al contrari.³¹ Per fer més explícita aquesta posició, el

³⁰ "L'exaltació de la infantesa ha estat un motiu freqüent en els poetes anglesos, ja abans del Romanticisme. Thomas Traherne, un poeta del segle XVII, evocà aquell món de "sàvia i feliç ignorància" i, amb una vena lírica més pura, el seu contemporani Henry Vaughan cantà el retorn als vells camins que dominen l'oasi remot, "l'ombrejada Ciutat de les palmeres". Després Blake i Wordsworth escrivien llurs poemes sobre el misteri, la joia i la tristesa dels innocents. Alice Meynell ha dit que dues de les més altes obres poètiques d'Europa van tenir per origen un encès amor d'infantesa, o, almenys, d'adolescència: es referia al Dant i a l'autor del *Prelude*. / Però recentment s'ha dibuixat una reacció contrària. Alguns crítics joves, hostils a la "literatura d'evasió", han condemnat la utilització poètica de la infantesa. Afirmen que és un recurs impropï d'una ment adulta i coratjosa, un aspecte de la tendència a evadir-se, a bastir-se un recer de somni enfront del món real. Un dels més conspicus entre aquests crítics d'última hora retreu, amb una mena de sarcasme tàcit, el predomini de les impressions primícies en la poesia dels romàntics. "L'única excepció diu fou Coleridge, que no cercava la inspiració en la *nursery*, sinó en l'opi" (Manent 1933b). Poc després, Manent (1934) desenvolupa el context i l'explicació d'aquest debat que és el que enfronta els nous poetes anglesos (Auden, Spender, Lewis...) als precedents immediats.

³¹ El poema, doncs, segueix les línies de la posició defensada a Manent (1933b): "Però tothom qui tingui fe en la fecunditat espiritual de la infantesa (una fe justificada modernament amb

poema es remet força clarament a un altre de John Keats que el mateix Manent havia inclòs en el seu llibre de versions d'aquest romàntic: “Veient els marbres d’Elgin per primera volta”.³² La diferència entre els poemes és evident, ja que en el de Manent es tracta una sensació física, mentre que en el de Keats es veuen per primera vegada uns objectes culturals que evoquen al jo l’eternitat fent-li sentir més pregonament la seva fugacitat. No obstant això, ambdós poemes situen la percepció com a origen d’un estat d’ànim que s’analitza i col·loquen l’individu en la tensió entre temporalitat i atemporalitat.

En efecte, el poema de Manent planteja com la ment humana accedeix del temporal a l’atemporalitat. El temps existeix perquè l’establim mitjançant els records. L’olor de les roses o les glicines evoca el passat del jo (“tan ple de mi”) i, per tant, el situa en el temps. En canvi, una olor mai sentida abans aboleix la possibilitat de recordar, no té “ahir”, és “oblit” del record i d’un mateix, de manera que situa fora del temps, en els àmbits de la percepció pura, l’art i el somni. És, a més, com un retorn a la infantesa, fenomen que traça una temporalitat circular al marge del pas del temps.

Aquesta experiència deixa de ser personal des del moment que s’imbrica en referents col·lectius que busquen la implicació activa del lector com a tal. Així, l’aroma dels til·lers florits també és nova per al lector de Manent, que, en canvi, ja ha sentit la de les “roses” al poema anterior i la de les “glicines” a *La collita en la boira*, que incloïa el poema “Elogi de les glicines”, tot centrat en la

obres tan belles com les d’Alain-Fournier i Walter de la Mare) llegirà amb delícia el recent llibre d’Herbert Read: *The Innocent Eye* (Faber and Faber, Londres, 1933). L’autor hi evoca els seus anys primicers, passats en una granja del Yorkshire. [...] tot somriu en aquestes nobles pàgines amb la frescor trèmula d’una visió d’infant. / Herbert Read creu, com Wordsworth, que ‘l’infant és pare de l’home’. Per ell, les úniques experiències veritables són les que es viuen amb una sensibilitat encara verge: ‘Només diu veiem, sentim, toquem, gustem i flairem les coses una vegada: la primera’. [...] Herbert Read ens ofereix una visió poètica, és a dir realista, dels anys primicers (en aquest cas, veritat i poesia es confonen), una infantesa no gens sentimentalitzada. Aquest és un llibre tònic, dels que contribueixen a afinar el nostre sentiment de la grandesa i beutat de la vida, en contrast amb la visió dels ombrívols de gran estil, com Byron i Leopardi, o dels rondinaires menors de la literatura moderna”.

³² “Tinc feble l’esperit; em sé mortal / i pesa en mi com una sòn feixuga; / cada cimbal i abim de malastruga / dolor divina, afermen que és fatal // el meu morir com d’àliga colpida / mirant el cel. Però és suau plorar / que el vent dels núvols no hagi de servir / fresc a l’esguard de l’aua deixondida. // Tals glòries mig nascudes a la ment, / duen al cor un odi que ens acora: / i eixes meravelles un igual turment, // lligant la grandor grega amb el perdut / Temps destructor, amb una mar sonora, / un sol, un ombra d’una magnitud” (Manent 1919, 23). El títol habitual del poema és, senzillament, “On Seeing the Elgin Marbles”, però fa referència a haver-los vist per primera vegada. Es tracta d’un sonet que es relaciona clarament amb uns altres dos de l’autor (“On First Looking into Chapman’s Homer” i, contrastant-hi, “On Sitting down to read *King Lear* once again”). Tots semblen ressonar en el poema de Manent que reprèn aquesta mena d’experiències típicament poetitzades pels romàntics anglesos.

simbolització de l'aroma d'aquestes (Manent 1920, 79-82). L'olor nova tampoc podia ser la de l'acàcia, que és l'arbre que *La collita en la boira* construeix amb el sentit totalment contrari a com *L'Ombra...* construeix els til·lers. En el llibre de 1920, l'acàcia apareix, juntament amb la rosa, al primer poema, el del final de l'experiència, com una evocació de tot allò que ha passat i serà recordat: “Jo gustava en la rosa desfeta / la dolçor d'un record, no sé quin // quan tornà la musica discreta / de l'acàcia que es va alleugerint” (Manent 1920, 11). A partir d'aquí, l'acàcia es converteix en l'arbre que apareix amb més freqüència al llibre, lligant-se així indestriablement a la construcció dels records que s'hi van evocant. A més, al segon poema, “Cançó trista”, s'identifica amb els gessamins, que també apareixen al costat de les roses. Per tant, aquests són una altra flor que queda contraposada als til·lers de *L'Ombra...* en tant que destil·la un perfum ple de records per al poeta i per al seu lector. “Seran llavor dins mon cor / i trauran nova florida”, acaba dient-ne el poema convertint-los explícitament en record (Manent 1920, 18).

Totes aquestes estructures formals es condensen en el quart poema, “Appassionata”, d'una sola estrofa.³³ La progressió respecte del poema anterior es fa explícita perquè ara sí que hi apareix la glicina pel que té d'acumulació d'experiències condensades espiritualment. Funciona formalment mitjançant la construcció d'una analogia estructurada com una simetria al mirall. Elements dissemblants (somriure, ànima, ardència, vent, posta, glicina) queden equiparats (somriure = glicina, ànima = vent, ardència = posta d'or) des dels dos versos centrals (que emmirallen l'ànima al vent) donant una imatge completa del món exterior i l'interior, del cos i l'ànima, de la natura i l'individu, que els fa renéixer com en una primavera, “com a l'abril”. No hi ha, per tant, una tensió irresoluble entre matèria i esperit, com en el simbolisme, sinó que és l'aparença allò que permet percebre el que hi ha més enllà d'aquesta. És per això que l'ombra és daurada, una unió que reapareix aquí en la “posta d'or”, el final del dia cap a la nit, quan aquesta encara és brillant.

El fet que el títol del poema aparegui entre cometes a totes les edicions sembla indicar que és una citació. En tal cas, la referència més evident seria a la sonata de Beethoven Op. 57, coneguda com *Appassionata*, i que Manent hauria pogut sentir a Barcelona durant els anys vint, quan, pel que es pot resseguir als diaris, fou interpretada en diverses ocasions abans i després d'un comentari al seu dietari sobre Beethoven (A. Manent 1995: 91). Atesa la forma del poema, té força sentit la referència a una composició musical feta

³³ “Darrera el teu somriure delicat s'endevina / la teva ànima ardent, / com a l'abril, una tarda de vent, / brilla la posta d'or enllà d'una glicina”.

de variacions i repeses que augmentaria la imatge total del món que dona el poema amb una sinestèsia també típicament simbolista, però que funcionaria, pel significat conjunt del text, com a antisimbolista. La referència més immediata i evident del poema, però, és “El presseguer amagadís”, d’*El cor quiet* (llibre ressenyat per Manent el 1926), que construeix el mateix tipus d’imatge que aquest: la descoberta de la realitat immaterial a través d’un procés d’enfocament de la material mitjançant el qual es basteix un sistema analògic.³⁴

La progressió del llibre, doncs, ha anat esdevenint a partir de l’aparició d’un escenari i el naixement d’una consciència al primer poema; el naixement de l’objecte del desig al segon; l’acumulació d’experiència i el retorn a la innocència, al tercer; i ara, al quart, neix la intuïció que una realitat profunda, espiritual, s’amaga més enllà de la realitat material visible, del mirall, de les dents de l’estimada. Aquest poema, doncs, engega el procés de recerca del jo poètic cap a aquest tu variable que fins ara podia identificar-se amb una estimada, però ara ja fa referència molt explícita a una realitat espiritual. El cinquè poema del llibre és, doncs, “Camins”, és a dir, l’inici de la recerca d’aquesta ànima d’enllà de l’aparença.

Les dues primeres estrofes del poema reprenen molt directament “Diuen: la mar és trista...”, ja que, com les d’aquell, contrasten el mar i la terra com a símbols del somni i la vetlla.³⁵ L’estat del jo és una melangia que busca resoldre’s, com la tristesa d’aquell poema, mitjançant la terra i el mar. Però, a diferència de “Diuen: la mar és trista...”, aquí el jo no cull cap flor ni arriba a anar cap al mar, de manera que es queda en la terra “trista”. Les dualitats no es resolen en harmonia i això provoca el malestar, que, doncs, podria resoldre’s en el moment de contacte entre contraris, l’“alba”, l’instant de connexió entre nit i dia, somni i vetlla, ombra i llum, mar i terra, en què “l’aire fi” representa el desvetllament en tant que símbol de les forces vitals — com a *L’aire daurat*. De fet, ja sabem que el llibre es resoldrà, en efecte, en un poema final titulat “Albada”. El problema, ara, és que, a diferència del poema final, el jo, en lloc de despertar-se a l’alba i conciliar l’ombra daurada, es queda adormit. Ell encarna, doncs, la bella dorment, però una que

³⁴ “Cofat d’un ròsec de bromes, / captiu d’un penyal forcat, / de les velles oliveres / darrere el vel agrisat, / un presseguer solitari / mig amaga el doll rosat, / com el fi, furtiu incendi / de la breu felicitat” (Carner 2018, 113).

³⁵ “Pels caminets de la muntanya / hi ha estepes i bruc florit. / Melangia, dolça companya: / ni una flor no he collit. // Bé em convidaves, mar de seda, / brillant i fresca de perfum: / i m’estic al cor de l’arbreda / on és trista la llum. // Potser em fondrà la melangia, / a punta d’alba, l’aire fi: / però, així que la llum venia, / m’he adormit pel camí. // Em vetllaven els roures savis; / besos cercava: oh lleu desmai! / L’amor tenia a ran de llavis, / i no l’he besat mai”.

no troba el bes del príncep, símbol de la força amorosa que uneix contraris i així permet copsar i conèixer l'autèntica realitat, despertar al món de la consciència. Es troba perdut en els camins de l'existència.

És el poema següent el que fa néixer, ara explícitament, l'amor com a força de coneixement que, mitjançant la unió de contraris, permetrà accedir a l'autèntica realitat i sortir de la tristesa i la melangia. Per això el poema es titula "Matí".³⁶ Hi apareix l'estimada com a Venus i "perla" sorgida del mar, igual que a "Diuen: la mar és trista..."; neix del no res, de manera que és una primera experiència com la de "Sentint per primera vegada..."; i somriu com la d'"Appassionata". Aquest cop, però, es fa explícita la identificació entre el mar i l'inconscient del son. Ella sorgeix del propi somni i del jo poètic que el poema anterior deixava adormit, de manera que esdevé un mitjà per atènyer aquesta altra realitat de més enllà: jardí, mar, perla, somni, ànima des de la present: jardí glaçat, terra, rosa, vetlla, matèria. Per això la seva imatge, com la Venus de Botticelli en el mar entre el vent i la terra, esdevé el centre de conciliació de les tensions entre contraris: és aquí, però "encara" allà; està entre "el sol" i "la lluna", "les herbes" i "l'aigua"; té els ulls oberts, però emboirats; és "perfums d'aquell mar" i "delicada argila"; porta la duresa mineral d'una perla i l'ondulació lleugera d'uns rulls que són com algues.

Aquesta estimada apareix el "matí" de després de l'"alba" de "Camins", de manera que el jo encara dorm, no es desvetlla al coneixement a què l'amor envers ella el pot dur. Això és el que succeirà durant el procés unitari que estableixen els cinc poemes següents, que per aquest motiu es presenten unificats sota el títol comú de "Cinc cançons".

Manent reprèn la forma de la cançó a partir de la reivindicació que se'n va fer durant el Noucentisme. Ell mateix hi participà amb les cançons incloses a *La branca* i *La collita en la boira*. Paral·lelament, Joan Salvat-Papasseiti i Tomàs Garcés desenvoluparen dues formes diferents, i contraposades entre si, de reivindicació d'aquesta mateixa forma (Marrugat 2020, 606-610), l'ús garcesí de la qual provocà que Carles Riba li retragués l'excessiu popularisme de la seva fórmula i de *Vint cançons* (1923) (Marrugat 2021a, 168-170; 2022, 244-253). Manent va intervenir al debat en la línia ribiana i carneriana

³⁶ "Ets eixida del son com del mar. Tota humida, / somriu encara ta boca als somnis, dolçament. / Brilla el sol a les herbes, però tu veus l'argent / de la lluna, entre l'aigua adormida. // Una llum de maragda mig emboira els teus ulls; / té perfums d'aquell mar ta delicada argila; / i dus una gran perla pàl·lida sota els rulls, / ondulants com una alga tranquil·la".

de defensa de la cançó com a mitjà formal que permeti fixar amb transparència les altes conquestes intel·lectuals de la poesia:

La poesia lópezpiconiana obté guanys obiradors com a fruit dels tractes amb el poble que ha establert en els seus darrers llibres? En el nostre entendre, sí. Els esforços per crear una poesia que estigui a l'abast del terme mig comú (sense que això vulgui representar cap abandó de més altes conquestes) és una empresa saludable per a un temperament com el de Josep M. López-Picó. Per això ell s'ha donat amb delit a aquesta recerca de les formes humils: amb la joia de respirar sota un cel ample i de contemplar les coses en aquella clara objectivitat amb què es fan poèticament assequibles tots els homes.

La fórmula elegant de tractes amb el poble, que proposava En Riba, és aquesta: “Que hi hagi de la popularitat del poeta a això que en diuen Poble, la mateixa relació d'això que en diuen Natura hi ha a un jardí francès”. La fórmula és potser coincident amb la que Josep Aragay, poeta, volia expressar amb aquells versos: “Jo voldria saber pintar molt bé una poma / sense oblidar, però, la majestat de Roma” (Manent 1922, 78). Hi insistí el mateix any de publicació de *L'Ombra...* recuperant un argument que ja havia exposat Carner a “La dignitat literària” (1913), conferència en què rebutjà tant l'art afectat dels “incroyables” imitadors refinats i buits del simbolisme, com l'art popularista simplement destinat a esdevenir “esperanto social”, per defensar “aquella distància clàssica entre el poeta i la multitud”. En mots de Manent (1931c):

Certament, l'horror a la vulgaritat pot fer que el poeta trenqui tot lligam amb la gran massa humana. Perquè observa amb la seva admirable precisió el professor Lowes “el problema de tota expressió artística es redueix a això; a resoldre l'equilibri, supremament difícil i delicat, entre l'aportació de l'individu i l'aportació de la massa”. L'art exclusivament afectat a l'exploració d'aquelles estranyes regions susceptibles, només, d'atreure l'interès apassionat d'una *coterie*, l'art que adoptés per lema exclusiu l'axioma de Baudelaire: “Le beau est toujours bizarre”, oblidaria la capacitat de bellesa que hi ha en allò que és familiar.

Sorgit, doncs, de la reacció antisimbolista que desemboca en el postsimbolisme, aquest és l'ús de la cançó que trobem a *L'Ombra...* Permet establir amb una senzillesa aparent i des de la familiaritat el

tipus de relacions complexes que hem anat trobant als poemes de dues estrofes i versos d'art major, d'aparença més culturalista. A més, la forma popular esdevé una suggestió per a una major objectivació en les convencions col·lectives dels coneixements poètics en paraules de Manent (1922, 78), “en acceptar una influència d'elecció, segons el mot de Gide, el poeta cerca noves ressonàncies de la seva consciència individual”.

“Cançó antiga” es construeix mitjançant les repeses pròpies del gènere, però en un sentit diferent.³⁷ De nou, dues estrofes contrasten molt evidentment: la primera és estàtica, només hi apareix una acció i queda negada (“mai no us diré”); mentre que la segona conté una acció per vers. Els elements de la primera estrofa, però, reapareixen a la segona lligant-les estretament. En aquest cas és cada vers de la primera estrofa el que conté el seu contrari: “primavera” i “espines”; “blanc” i “nit”, una imatge de l'alba; “ocell d'or” i “aigua glaçada”, una referència al primer poema, al rossinyol de la nit i el jardí nevat amb l'ombra daurada; “mai no” i “adéu-siau”. El jo hi manifesta que no vol abandonar la realitat, per més “espines” que tingui i “glaçada” que sigui. Promet quedar-se despert en el dia que neix, en la realitat que l'envolta. No es quedarà més adormit, doncs, com a “Camins”. No obstant això, a la segona estrofa promet fer una sèrie d'accions que comporten creuar aquesta realitat cap al món del somni: es punxarà amb les espines del vers 1 en collir les roses; en l'alba del vers 2, aquestes obriran el camí, una represa de la rosa com a símbol del secret que revela en descloure's i que, per tant, obre els camins cap a la realitat profunda; caminarà sobre el gel de la realitat estàtica i freda del vers 3; per atènyer l'ocell d'or, és a dir, el símbol de la poesia, el somni i l'esperit. El poema reprèn molts dels motius i temes de “L'Ombra”, especialment la contraposició superposada de realitat i somni. Però mostra un clar progrés respecte d'aquell, ja que si allà es projectava passivament el somni cap a la realitat, aquí el que es planteja és una acció sobre la realitat que porta al somni. Això pot succeir perquè el jo poètic ha reconegut el seu error en adormir-se (“Camins”) i ha entrat en contacte amb un personatge que prové del somni i el posa en la direcció cap a aquest (“Matí”). Allò que pot resoldre la contradicció entre aquests dos àmbits de la realitat, doncs, no pot ser una actitud passiva de projecció (proposta simbolista) ni un abandó complet al somni (proposta romàntica reformulada pel surrealisme), sinó una acció sobre la realitat (proposta manentiana i postsimbolista). Aquest camí

³⁷ “Primavera voltada d'espines, / castell blanc entre el vent de la nit, / ocell d'or damunt l'aigua glaçada: / mai no us diré: ‘Adéu-siau’. // Tot sagnant, colliré aquestes roses; / a trenc d'alba obriran el camí; / passaré damunt l'aigua glaçada / i me'n duré l'ocell d'or”.

d'accés al somni des de la realitat i sense negar-la és el que dona unitat temàtica a les cinc cançons.

Així, a la segona, “Cançó”, apareix aquesta estimada que prové del somni on hi ha “l’ocell d’or” i hi porta.³⁸ Cadascuna de les tres estrofes la presenta entre el món del somni i el de la realitat: a la primera, apareix impregnada de rosada, que es produeix en la nit i es dona a l’albada; a la segona, té la pell del color de l’albada; a la tercera, té la mirada trista per la cançó d’un ocell, que fa clara referència a la tristesa-rossinyol de “L’Ombra”; i totes tres estrofes la mostren vora l’àmbit del somni i l’inconscient, l’aigua, com les Venus de “Diuen: la mar és trista...” i “Matí”. Tanmateix, aquest cop la identifiquen amb un “cervatell”, en el que em sembla una clara referència a l’amor espiritual del *Càntic dels càntics* i la poesia mística. Ella és, per tant, dona, mite i ànima, amor carnal de Venus i amor espiritual de Déu. També és, com les dames-rosa del final de les “Versions”, bella dorment i rosa ja que du la *rosada*, que, a més, no es posa sobre els turmells, sinó sobre les flors. És el centre harmònic de les tensions entre dos àmbits contraris de la realitat i l’experiència. Per això apareix a l’alba i trista, en un altre cúmul de referències intertextuals que li donen sentit: està trista perquè ha sortit del somni a la realitat; perquè ha perdut la cançó de l’ocell, a la qual tot el romanticisme, Verdaguer inclòs, atribueix un poder consolador; perquè, com la bella dorment dels postsimbolistes, desperta a la consciència i, per tant, sap que ha perdut el somni i el consol; perquè, com dicta la tradició de les albes trobadoresques, és el moment de separar-se del seu amant. És clar que això també vol dir que és el moment de l’albada, de la poesia, que queda associada a la tristesa (recordem: “Tristesa perfumada, rossinyol de la nit”) per allò que s’ha perdut, el somni, la totalitat, la vida.

És, a més, una cançó amb tornada. Tanmateix, aquesta no s'utilitza com un simple recurs musical o amb la funció més ideològica de Garcés. Serveix per construir la unitat total de la realitat diversa per un procediment, altre cop, matemàtic. Cada estrofa està composta per dos versos diferents seguits de dos punts que donen pas a una tornada sempre igual. Els dos punts indiquen, és clar, equivalència. De manera que, si atribuïm una lletra a cada vers, veurem que Manent està construint aquesta equació: $A+B=C+D$ / $E+F=C+D$ / $G+H=C+D$, per la qual cosa $A+B=E+F=G+H=C+D$, és a dir, tots els versos del poema equivalen malgrat que els que no formen part de la tornada són clarament diferents. Per això també tots són hexasíl·labs amb la mateixa rima

³⁸ “Amigueta, el turmell / dus humit de rosada: / cervatell, cervatell, / cervatell vora l’aigua. // T’ha quedat a la pell / el color de l’albada: / cervatell, cervatell, / cervatell vora l’aigua. // La cançó d’un ocell / t’ha entrstit la mirada: / cervatell, cervatell, / cervatell vora l’aigua”.

(6a 6b 6a 6b). És la màxima expressió d'un món que és u en la diferència.

En aquest avenç cap al món del somni, “Octubre”, la tercera cançó, suposa un pas en fals. Altre cop dues estrofes sintàcticament paral·leles estableixen relacions de semblança i dissimilitud molt evidents.³⁹ Al jo poètic li sembla que troba l’“ombra daurada”, és a dir, l'accés al somni (“daurada”) en aquest món fosc (“ombra”) en els ulls de l'estimada. Però és un error, perquè els ulls són part del físic d'ella i el somni és més enllà, és l'ànima que s'endevina “darrere” el seu cos (“Appassionata”). És, doncs, el mateix error que confondre una fulla tardoral marcida entre la boira amb la llum, amb l'or de l'ocell — la referència de la primera estrofa al sentit del títol de *La collita en la boira* és evident. No obstant això, el joc de correspondències del poema indica també que en l'engany hi ha la veritat; que en el físic hi ha l'indici de l'esperit; que en la boira tardoral hi ha la llum; i en els ulls foscos, el daurat. Cosa que es fa més evident encara si tenim en compte que la imatge de la primera estrofa prové, sense cap mena de dubte, de “Pietat de la natura”, de *L'oreig entre les canyes*: “A l'arbre hi ha una fulla que mig se'n porta l'aura / i l'últim raig del dia, que ho veu, encar la daura” (Carner 2016, 74i). Així, la sintaxi diu clarament “no”, però el sistema analògic del poema identifica sol i amor, arbres i ulls, boira i ombra, fulla marcida i mirada freda, en un conjunt d'imatges que també permeten identificar la fulla marcida amb el sol i el fred tardoral de la mirada amb l'ombra daurada, imatge també d'una fulla marcida pel color, evidentment, i per la referència carneriana.

Per això, l'error porta, en la cançó següent, “Folk-song”, a la troballa.⁴⁰ El poeta torna a la nit, però és una nit lluminosa; per tant, una ombra daurada. Que apareix ara integrada en el jardí dels tarongers de la primera estrofa de “L'Ombra”, no en el món glaçat de la segona. Així mateix, apareix la dama dels poemes anteriors com la dona estimada d'una albada, en la seva torre il·luminada en una nit que avança cap a l'alba amb la presència de la rosada. I, encara, uneix les tres estrofes el desplaçament de la dolçor, com a “Sentint per primera vegada...”, que l'associava a l'estat de consciència propi de la infantesa i el somni. A la primera estrofa és dolça la nit i, a la segona, el perfume dels tarongers, que pol·linitzen les abelles de la

³⁹ “Ara llúia una mica de sol / damunt els arbres, mullats de boirina. / No. Veig que passa un alè tardoral. / Era el cor d'una fulla marcida. // Ara llúia una mica d'amor / en els teus ulls, plens d'una ombra daurada. / No. Veig que passa un alè tardoral, / i sento el fred de la teva mirada”.

⁴⁰ “Quina dolçor aquesta nit! / Quina celística tan blanca! / Cuques de llum han eixit: / l'herba es tornava més clara. // Cinc tarongers fan perfume / vora la torre quadrada. / Brilla una mica de llum / a la finestra més alta. // I, si et cenyia el cabell un tremolor de rosada, / ara als teus llavis de mel / brunz una abella daurada”.

tercera i acaben fent-ne mel. La progressió del poema també és evident, com s'acaba d'apuntar, en la llum: primer, de la celística; després, de la mateixa terra, amb les cuques de llum que il·luminen l'herba; tot seguit, entre la terra i el cel, en la finestra de la torre més alta; per acabar, amb la referència a la rosada, arriba l'alba. Així, les tres estrofes estan construïdes, com en els altres poemes, amb similituds i dissemblances que, en aquest cas, progressen cap al final en què es fa la descoberta de la poesia i, per tant, del somni, d'un món complet i total en què s'integren els elements diversos i els estats de consciència diferents. Així ho indica l'aparició de l'abella, símbol tradicional del poeta en tant que, com ell, per un procés invisible, transforma la realitat natural en una mel que n'és l'essència depurada i dolça — altre cop, l'ús del símbol de l'abella com a poeta és constant en Carner i Riba.

“Folk-song”, doncs, deixa la mel a la boca com a final d'un procés que resol concloentment la darrera de les cinc cançons, “Cançó àvida”.⁴ Tres estrofes construïdes mitjançant paral·lelismes sintàctics i mètrics que n'identifiquen els diferents elements tracen una progressió a partir de la lliçó apresada mitjançant l'error d'“Octubre” després de passar per la troballa de “Folk-song”. I és que les tres estrofes renuncien a l'element material per accedir a través d'aquest a l'immaterial, cada cop més espiritual. Així, primer, el jo no vol quedar-se amb el fruit de la pomera, ja que, lògicament, dins la iconografia cristiana, comportaria el pecat i l'expulsió de l'edèn. Si vol quedar-se al paradís — al jardí dels tarongers no glaçats de “L'Ombra” i “Cançó àvida”, a la primavera eterna de Botticelli, a la sensació total i pura de “Sentint per primera vegada...” —, ha de renunciar al físic i buscar el metafísic, no el fruit, “sinó l'ombra lleu”. El mateix passa amb la font: cal renunciar a l'aigua i quedar-se amb “el cant suau”, és a dir, amb la poesia. Per tant, ja tenim l'ombra (del pomer) daurada (el cant, la poesia, l'art, el somni). En aquest àmbit, per tant, ombrívol, és lògic que no ens pugui guiar una estrella, que és tota llum. Per això la tercera estrofa renuncia al guiatge de l'estrella per impossible. No podrem mai accedir a la llum i el coneixement totals perquè estem vinculats a un món fosc. Però l'estrella serveix de “neguit”, és imatge d'allò que voldríem assolir, enyorem i no podem atènyer plenament (el Somni, el Cel, la Llum); de manera que ens dona un impuls interior, ens empeny en aquest camí de coneixement sense final possible i això ens impedeix adormir-nos.

⁴ “Pomera daurada / que rius vora meu: / no cerco la fruita, / sinó l'ombra lleu. // Fonteta perduda / al cor de la pau: / no em cal l'aigua fresca, / sinó el cant suau. // Estrella encantada / damunt de la nit: / no et vull per guiatge, / sinó per neguit”.

També cal remarcar que la troballa del cant com a renúncia a l'aigua directa i acceptació del seu ressò, apunta de nou al poema final del llibre, en què la petxina substitueix el mar com a ressò d'aquest. Un camí que ja venia marcat pel Carner de "Vora la mar és nada l'estimada", on renuncia explícitament a "la fressa bella / de l'aigua al vent, o copejant esculls" en favor del "sò difós de la conquilla" (Carner 2015, 150).

Les "Cinc cançons", doncs, reprenen tots els símbols, formes i significats previs i els projecten cap al final. Significativament les segueix un poema, "A una amiga morta", que ara identifica el tu amb una morta, remarcant, doncs, aquesta superació de la matèria en un amor no terrenal, sinó entès com a força que empeny al coneixement transcendent. Culmina així la idea d'una estimada immaterial que ja s'ha anat traçant en identificar-la amb Venus ("Diuen: la mar és trista" i "Matí"), una ànima ("Appassionata"), l'estimada de les tradicions mística ("Cançó") i trobadoresca ("Cançó" i "Folk-song").

Així, el poema consta de quatre versos al llarg dels quals s'oposen i es lliguen elements pertanyents al món immaterial i al món material: aquest darrer ha donat accés a aquell, com la vida de l'amiga a la seva mort.⁴² Però aquesta, doncs, no esdevé un final, sinó un canvi: en la tomba brilla la margarida (una imatge que, per descomptat, remet directament a l'ombra daurada, ja que en la foscor mortuòria brillen el blanc dels pètals i el groc del cor de la flor), en la nit freda arriba l'alè viu del mar, en l'absència de l'amiga se sent el sospir dels rossinyols i el cabell enterrat d'ella perdura en l'herba que en creix. A més, el darrer vers és una síntesi perfecta d'aquest moment d'eternitat — indicat per l'"encara" —, provocat per la metàfora — que relaciona l'herba i els rulls — com a mitjà d'accés al món immaterial de fora el temps. És l'espai en què s'uneixen els altres dos elements contraposats del poema: el tu mort i el jo viu, el tu immaterial i el jo físic, el somni i la realitat, la poesia i la vida, el cel i la terra.

Però en aquest accés al més enllà hi ha un perill que ja ha quedat apuntat a "Cançó àvida" i que el poema següent desenvolupa: que el jo enamorat vulgui formar-ne part de manera absoluta abandonant el món terrenal. Això és impossible perquè seria la mort. Només l'experiència pot donar accés al coneixement del més enllà en tant que és coneixement de la vida. A "Diàleg" assistim a tres estrofes paral·leles que relaten la conversa entre l'estimada

⁴² "Entremig de les tombes la margarida llu / i arriba un bleix del mar en la nit freda. / Els rossinyols sospiren, com quan parlava amb tu, / i l'herba encara es mou vora els teus rulls de seda".

immaterial dels poemes anteriors i el jo.⁴³ Aquest li demana un accés complet al seu món i aquella l'hi nega. És l'alba i, per tant, el moment de contacte entre els dos mons, el moment en què poden dialogar. La flor té les gotes de rosada i és viva entre la nit i el dia, brilla en l'ombra. Però se n'apunta la mort, "si la culls". I el jo aposta per aquesta mort en proposar-se veure la nit blava, passar directament a l'altre ordre d'existència, el de la nit i el somni, no el del dia i l'experiència. L'estimada li diu que no és el que ha de fer: ha de renunciar al blau total de la nit i quedar-se amb el blau dels seus ulls, el del cos, que permet copsar el de l'altre món. A la segona estrofa, el jo insisteix: els ulls d'ella són l'indici d'un foc més profund i destructor en tant que el condueix de nou a la mort, a la nit. Per la qual cosa l'estimada li diu que deixi de mirar-li els ulls i li miri el front. En la tercera estrofa, ell insisteix: vol una vida plena al costat d'ella, només amb ella, per ella i en ella. Però ella també insisteix: no pot accedir al seu món de la nit, el somni, l'art i el coneixement de manera permanent i absoluta si no és passant per l'experiència. Per això li diu que el que ha de fer és besar-la i fugir. S'ha de quedar amb aquest contacte amb el més enllà que ofereix el moment de l'alba i continuar vivint dies i nits. Perquè la vida i el coneixement que hi va lligat només es produeixen a través de la recerca. Cal viure, canviar, buscar i avançar, no estancar-se i morir, per tal que es produeixin aquests moments d'alba en què s'uneixen els diferents ordres de la realitat mitjançant un diàleg i un petó que tradicionalment es metaforitza amb la collida d'una flor, de manera que el jo acabaria el poema collint la flor del primer vers en la forma d'un petó a la "boca florida" i fugint, una clara referència a la conciliació de mort i vida.

"A una oreneta que em desvetllà a trenc d'alba" rebla aquest retorn del jo a l'ordre de l'experiència oposat i complementari al del somni.⁴⁴ Ja ho exposa molt clarament el títol: el jo es desperta del somni, en l'alba, cap al dia. I l'ocell que el desperta és una oreneta, que es tracta de l'oposat complementari al rossinyol. A l'esmentat "Metamorfosis poètiques del rossinyol", Manent (1933a) repassa els usos literaris d'aquest ocell, que adquireix al llarg de les seves aparicions en la tradició el sentit simbòlic que *L'Ombra...* reprèn i

⁴³ " De rou ja brillava / la flor, si la culls. / Veuré la nit blava. / No. Mira'm els ulls. //
Són flama lleugera / d'un foc més pregon. / La nit ja m'espera. / No. Mira'm el front. //
Doncs dô'm una vida / d'amor i d'enuig: / ai, boca florida! / No. Besa'm i fuig".

⁴⁴ "Què saps, dolça amiga de seda, / quan l'alba es comença a daurar, / què saps de l'ombrívola cleda, / del meu insomni humà? // El liquen, humit d'ombra blava, / ja es deu aclarir vora el riu: / però ta cançó m'allunyava / la Son ocell esquiu. // No saps la inquieta palpebra, / ni el front al coixí massa ardent, / ni el llit ennegrit de tenebra, / tu, entre l'alba i el vent".

desenvolupa: el de la unió del cant alhora trist i joiós que en la nit anuncia el renaixement. Un dels relats fundacionals d'aquesta tradició és el de Filomela i Procne en la mitologia grega, reprès per diversos poetes romans i per Ovidi a les *Metamorfosis*. Tereu, marit de Procne, viola i talla la llengua a la seva cunyada, Filomela. Les dues germanes aconseguixen venjar-se. Després, Filomela és transformada en un rossinyol, ocell nocturn i cantaire del bosc; mentre que Procne és convertida en oreneta, ocell diürn i xisclaire de les teulades. Fins ara, el rossinyol ha estat l'ocell omnipresent a *L'Ombra...* En aquest nou poema, doncs, apareix el seu pol oposat complementari, la seva germana, Procne, al qual també es dirigeix com al tu poètic en constant transformació del llibre. A la primera estrofa, l'oreneta desperta el jo a l'alba ("quan l'alba es comença a daurar"), el moment en què es troben nit i dia, rossinyol i oreneta, Filomela i Procne. El jo havia aconseguit adormir-se després d'una llarga nit d'insomni, és a dir, de lluitar des de l'àmbit de la realitat per accedir al del somni. I retreu a l'oreneta que no sap res de tot això: ella pertany només al "daurat" del dia i no coneix "l'ombrívola cleda" en què el jo es debat humanament entre somni i insomni. És un ocell viu, inconscient. Les altres dues estrofes són, un cop més, paral·leles a la primera. A la segona, reapareix "l'ombra", ara "blava" com "la nit blava" del món del somni al poema anterior, "Diàleg"; i es va fent brillant en tant que el liquen que la provoca "ja es deu aclarir". "Però" l'oreneta extreu el jo d'aquest àmbit de "la Son" una referència clara al "son" associat al "rossinyol" a "L'Ombra". De manera que la interrogació retòrica de la primera estrofa es reprèn com a negació en la tercera: l'oreneta no coneix la lluita per accedir al món de la nit, el somni, la consciència, el coneixement; ella pertany al món del dia, la vetlla, la inconsciència, l'experiència. És l'ocell alegre, viu i xisclaire per excel·lència. En lloc de moure's, com el jo, entre la nit i el dia, el somni i la vetlla, l'ombra i el daurat, l'oreneta es mou "entre l'alba i el vent", és a dir, entre el naixement del dia i la vida — per tant, ignorant de la nit i el somni. No obstant això, aquest també és un àmbit de l'experiència humana que el jo no pot ometre.

Per això el poema següent, "Noia russa al Montseny", planteja, ja des del títol, una nova conciliació d'àmbits contraris que desemboca en la unió del rossinyol i la tórtora salvatge, una altra versió de la vivesa de l'oreneta.⁴⁵ De fet, es tracta d'un poema de clausura que concilia totes les oposicions simbòliques construïdes

⁴⁵ "Vestit florit, cara bruna i salvatge: / el teu perfum feréstec de l'estepa i del vent / omple aquestes col·lines [sic] i el caminet relent / i el núvol que viatja. // Vestit de margarides i d'estrelles de mar: / entremig de les flors ta brunesa traspua. / Clavellets de pastor tremolen a l'atzar, / vora la teva cama nua. // I et fonies, suau, en la pau del paisatge, / els ulls grisos de somnis i del gust de morir; / o fugies, rient, pel camí / rossinyol trist i tórtora salvatge".

al llarg del llibre. D'entrada, hi ha una oposició entre una noia exòtica i un paisatge local reals. En cap altre poema del llibre no s'han utilitzat referents de la realitat — sempre eren símbols provinents de la tradició. Això indica la continuïtat de l'entrada a la realitat, al dia, després del desvetllament del poema anterior i en oposició a la resta de poemes, pertanyents a l'àmbit del somni. A més, la identitat entre l'oreneta i la noia russa és remarcada pel fet que ambdues venen de fora, emigren. Ara bé, l'oreneta, després de venir, tornarà a marxar. Mentre que la noia russa es va construint al llarg del poema com un doble símbol: pot quedar-se o marxar, pot convertir-se en rossinyol o en tórtora, en Filomela o en Procne, en somni o en vida, en Venus o en noia. Però com a ésser humà que és, conté les dues possibilitats unides. Així, el primer vers ja construeix la noia en funció de dos elements diferents, però identificats en tant que només els separa una coma que indica identitat: el “vestit florit” com el paisatge i la “cara salvatge” d'un animal dins d'aquest paisatge. Ambdós elements es van reprement al llarg del poema en el mateix sentit de diferència i identitat. De fet, el primer vers acaba amb dos punts, indicant la igualtat amb tot el que ve després a la primera estrofa: el “perfum”, represa de les flors del vestit, “feréstec”, represa de la cara salvatge; que prové de “l'estepa” terra, paisatge i el “vent” cel, aire indomable, salvatge, que remet a l'oreneta del poema anterior, “entre l'alba i el vent” ; omlle “col·lines” (“garrigues” en la versió definitiva a partir de 1956) i “caminet” terra i “núvol que viatja” cel, vent salvatge, paraula amb la qual, per refermar aquesta identitat, rima “viatja”. La noia, doncs, queda construïda com un ésser que conté totes les dualitats de manera bella i harmònica.

La segona estrofa, en reprendre-les, ho referma. Es construeix amb una sintaxi paral·lela a l'anterior. Un primer vers amb dues clàusules diferents, però identificades, aquest cop perquè les uneix la conjunció copulativa, acaba amb dos punts, seguits d'una frase. Aquesta, però, ara només ocupa un vers. Els dos últims versos formen una oració a part, però també identificada semànticament amb les anteriors. El “vestit florit” de la primera estrofa és ara un “vestit de margarides” — les flors que a “A una amiga morta” creixien entre les tombes. I la terra que representen s'oposa al mar, que pren el lloc que ocupava el cel a la primera estrofa mitjançant un element comú d'ambdós espais — les “estrelles”. Amb aquest desplaçament, el cinquè vers del poema remet directament a “Diuen: la mar és trista” i a la seva dualitat terra-mar, però amb un canvi substancial: ja no és una identificació total que converteix la dona en perla, rosa i Venus, en mite, en art, en somni, sinó que ara és una noia real concreta amb un vestit de margarides i estrelles la que condueix a

aquesta altra realitat sense desaparèixer com a dona. Tot seguit, aquests dobles atributs de la noia traspassen al paisatge, amb el qual queda fosa: “entremig de les flors”, el vestit de flors es dissol i deixa veure la “brunesa” com la d’una bèstia salvatge entre el paisatge remissió directa al primer vers. Els dos versos finals de l’estrofa són la imatge viva d’aquesta fusió entre el cos de la noia i la natura, a la qual al·ludeix explícitament el primer vers de la tercera estrofa. Aquest i el següent reprenen el vestit, la terra i el paisatge en la forma de “la pau del paisatge” i els traslladen a l’àmbit simbòlic dels “somnis”; mentre que el vers II reprèn la salvatge bruna del vent i del mar en la rialla i la fugida. És la dualitat que sintetitza el darrer vers en els dos ocells simbòlics: el rossinyol trist que queda lligat als arbres i la tórtora salvatge que fuig sempre volant.

En relació amb la sintaxi de les altres dues estrofes, la tercera n’és com un mirall: els dos elements identificats amb dues clàusules unides per la conjunció copulativa apareixen al darrer vers, després d’un signe d’equivalència que funciona com els dos punts, el guió llarg. De manera que les tres estrofes han estat glossant tres imatges simbòliques duals: “vestit florit, cara bruna i salvatge”, “vestit de margarides i d’estrelles de mar”, “rossinyol trist i tórtora salvatge”. Entre aquests versos, els elements contraposats s’han anat entremesclant i distanciant.

I és que la construcció formal del poema conté ja el joc d’identitats i diferències. Si les dues primeres estrofes són sintàcticament paral·leles, segueixen diferents rimes estructurades diferentment (ABBA / CDCD). La tercera estrofa és sintàcticament com un mirall de les anteriors i en reprèn una rima de la primera, que, com aquella, presenta creuada (AEEA). Ara bé, totes les rimes són consonants i totes les estrofes tenen una estructura mètrica diferent, però semblant: dos alexandrins, un decasíl·lab i un hexasíl·lab, la primera; tres alexandrins i un octosíl·lab, la segona; i dos alexandrins, un decasíl·lab i un enneasíl·lab, la tercera (4+6 / 6+6 / 6+6 / 6 // 6+6 / 6+6 / 6+6 / 8 // 6+6 / 6+6 / 9 / 4+6). El mateix joc de similituds i dissemblances es produeix en el tipus de rima: totes les estrofes combinen masculina i femenina, però la primera i la tercera amb el mateix esquema i la segona, amb un de diferent. Finalment, es produeix un altre fenomen especialment rellevant en aquest pla del poema. L’última estrofa no reprèn només la rima de la primera, sinó una mateixa paraula rima, “salvatge”, que es converteix en la del primer vers i l’últim, tancant el poema en una perfecta similitud, tanmateix dissemblant, ja que el primer vers aplica l’adjectiu a tota la noia, a la seva cara, mentre que el darrer ho fa només a una de les seves possibilitats, la tórtora. Amb aquest plantejament, Manent resol en unitat harmònica les tensions duals típiques del

simbolisme: a l'eternitat del rossinyol, el somni, Venus, s'hi accedeix per la temporalitat de la tórtora, la vida, una noia. No són contradictoris, sinó confluents.

L'últim poema serà, doncs, la conclusió de tot aquest procés. Ja hem vist com reprenia el primer i n'oferia algunes solucions diferents. La primera estrofa se situa en el món de la nit, el somni, el mar, l'atemporal — les roses no hi cremen i són d'argent. Però aquest cop, a diferència de “L'Ombra”, l'amargor és en el somni, no en la vetlla. També la rosa, que, per això, ja no és amarga, perquè és eterna. Es caracteritza així amb una certa negativitat el món desconnectat de la vida, del somni total. En canvi, a la segona estrofa, apareix l'espai i el temps de connexió entre els dos mons: l'alba entre la nit i el dia i les platges entre el mar i la terra. I és aquí on apareix l'objecte capaç de conciliar-los i, per tant, de consolar de la impossibilitat d'accés complet al somni. Apareix “vora el meu neguit”, és a dir, al costat d'aquesta sensació que “Cançó àvida” havia construït com a impuls cap al coneixement. Es tracta de “la Petxina”, que és “blanca” i, per tant, “pura” com l'alba; i és olorosa perquè conté l'essència de la realitat, el perfum que ha anat apareixent com a tal en tot el llibre. La petxina ofereix no el mar directe, sinó el seu ressò en la vetlla. Per tant, respon a les necessitats del neguit, que empeny al coneixement sense poder atènyer-lo mai del tot. Ja havia estat construït com a símbol de la poesia en aquest mateix sentit per Carner a “Vora la mar és nada”. Sense cap mena de dubte, Manent el reprèn no només d'ell, sinó d'una llarga tradició que prové de Wordsworth i passa per Walter de la Mare (Marrugat 2006, 101-103). Finalment, inclogué aquesta imatge de la petxina com a representació de la poesia en la seva poètica més destacable, el pròleg a *La ciutat del Temps*, on llegim:

En tot cas, el poeta, més que cap altre artista de la paraula, manipula els mots amb delícia o amb ira; sap que el llenguatge és alhora una matèria difícil, hostil de vegades, afadida per l'ús, i un instrument de possibilitats prodigioses. Viu, és ben cert, al centre de la contínua tensió que es produeix entre l'estructura musical i l'estructura de la llengua parlada. Com Rabelais, veu el color dels mots — d'atzur, daurats, grisos —, n'assaboreix ‘l'articulació delectable’ i li plau d'escoltar els sons de la llengua en els versos nous, com qui s'acosta a l'orella una petxina cercant-ne la remor vaga i secreta. Visions, perfums, enigmàtics auguris i records insondables són així salvats en el fluir dels dies.

(Manent 1961, 14)

D'aquesta manera, el poema final del llibre inverteix els termes dels dos primers subratllant la transformació que ha produït el procés de coneixement que és el poemari. A “Albada”, la rosa pertany al somni i al mar (a la primera estrofa), mentre que la petxina que du la perla de “Diuen: la mar és trista...” pertany a la terra (a la segona estrofa). S'inverteixen els termes del primer poema, de la relació entre el primer i el segon i dels dos quadres de Botticelli que hi fan de referent clau en la construcció del significat.

4. Conclusió

L'Ombra... és un dels llibres més densos de sentits de la poesia de tots els temps. La brevetat intencionada i les constants repeses semàntiques i formals en potencien les relacions entre els poemes, que multipliquen així una xarxa de significacions de precisió mil·limètrica. Això també fa possible que es construeixi amb una dicció de gran senzillesa malgrat la seva complexitat. Tot plegat, li dona un aspecte de llibre exquisit i elegant que el fa bellíssim. Però, com hem anat veient, tots aquests elements es posen al servei de significacions molt exactes que estableixen un procés de coneixement articulat segons una visió del món ben travada i coherent, que resol problemes ontològics i epistemològics heretats del simbolisme. Les eines amb què ho fa són específicament postsimbolistes. És a través del coneixement de l'experiència humana del món fixada en la tradició literària des dels orígens, incloent-hi tota mena de mites, símbols i recursos formals, que es pot establir amb tanta precisió la proposta que fa el llibre. Al final, es converteix en una obra estranyament única perquè aconsegueix que tot equivalgui a tot, malgrat que tot sigui diferent a tot. Hi ha canvi, progressió i producció de coneixement en un món que resulta ser, alhora, u i, per tant, immutable, estàtic i incognoscible. Manent hi equival a Shakespeare, Blake, Rilke i De la Mare; el mar a la terra i al cel; una noia a una deessa, una rosa, una perla, un cervatell, una ànima, una dama trobadoresca, un rossinyol, una oreneta, una tórtora. Manent aconsegueix superar la manera lineal i divisòria com el llenguatge ens fa percebre el món per oferir-ne una imatge que transcendeix la matèria i el temps per esdevenir-ne consciència total, simultània i sempre present.

Obres citades

Balaguer, Josep M. 1991. “Introducció.” A Rosselló-Pòrcel, Bartomeu. *Imitació del foc*, 5-60. Barcelona: Edicions 62.

- Balaguer, Josep M. 1998. "Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del Noucentisme fins al final de la guerra." A *Història de la cultura catalana. Vol. IX. República, autogovern i guerra 1931–1939*, direcció de Pere Gabriel, 119–134. Barcelona: Edicions 62.
- Carner, Josep. 1913. "La dignitat literària." *Catalunya*, 22 (28 juny 1913): 294–298.
- Carner, Josep. 1932. "La passejada pels brodats de seda. Inspiracions xineses amb una Confidència introductòria." *La nostra terra*, 55 (juliol): 256–277.
- Carner, Josep. 2015. *La paraula en el vent*, edició de Jaume Coll. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Carner, Josep. 2016. *Llibres de poesia 1904–1924*, edició de Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62.
- Carner, Josep. 2018. *El cor quiet*, edició de Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62.
- Gassol, Olívia. 2023. "Jordi Castellanos i la construcció de la història de la literatura catalana." *Els Marges*, 130 (primavera): 14–32.
- Malé, Jordi. 2009. "L'amor tenia a ran de llavis'. Yeats, Rilke i altres presències a *L'ombra* de Marià Manent." A *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Budapest, 2006*, vol. 1, 331–344. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Manent, Albert. 1995. *Marià Manent. Biografia íntima i literària*. Barcelona: Planeta.
- Manent, Marià. 1918. *La branca. Poemes (1916–1918)*. Barcelona: [s. ed.].
- Manent, Marià (trad.). 1919. *John Keats. Sonets i odes*, Barcelona: La Revista.
- Manent, Marià. 1920. *La collita en la boira (1918–1920). Elegies. Poemes de primavera. Odes*. Barcelona: La Revista.
- Manent, Marià. 1922. "Popularitats, poemes de J. M. López-Picó." *La Revista*, 155–56 (març): 78–79.
- Manent, Marià. 1925a. "William Butler Yeats." *Revista de Poesia* I, no. 3–4 (maig juliol): 165–168.
- Manent, Marià (trad.). 1925b. "Poemes de W. B. Yeats." *Revista de Poesia* I, no. 3–4 (maig juliol): 168–170.
- Manent, Marià. 1926. "El cor quiet, de Josep Carner." *Revista de Poesia* II, no. 7 (març): 19–21.
- Manent, Marià. 1928. *L'aire daurat. Interpretacions de poesia xinesa*. Barcelona: Atenes A. G.
- Manent, Marià. 1931a. *L'Ombra i altres poemes*. Barcelona: [s. ed.].
- Manent, Marià. 1931b. "Proust per Samuel Beckett. II i darrer." *La Veu de Catalunya*, 4 octubre.
- Manent, Marià. 1931c. "Convention and Revolt in Poetry. II." *La Veu de Catalunya*, 10 novembre.
- Manent, Marià. 1932. "Richard Aldington, per Thomas McGreevy." *La Veu de Catalunya*, 5 març.
- Manent, Marià. 1933a. "Metamorfosis poètiques del rossinyol." *La Veu de Catalunya*, 13 juliol.
- Manent, Marià. 1933b. "Una infantesa." *La Veu de Catalunya*, 31 agost.
- Manent, Marià. 1934. "Darreres tendències de la poesia anglesa." *Revista de Catalunya*, 79 (juny): 195–220.
- Manent, Marià. 1946. *L'Ombra i altres poemes*, 2a. ed. Barcelona: [s. ed.].
- Manent, Marià. 1956. *Obra poètica*. Barcelona: Selecta.
- Manent, Marià. 1961. *La ciutat del Temps*. Barcelona: Proa.
- Manent, Marià. 1986. *Poesia completa*. Barcelona: Columna.

- Manent, Marià. 1989. *Poesia completa*, 2a. ed. Barcelona: Columna.
- Manent, Marià. 2000. *Dietaris*, edició de Sam Abrams. Barcelona: Edicions 62 i Diputació.
- Marrugat, Jordi. 2006. "L'herència romàntica en l'obra de Marià Manent." *Els Marges*, 78 (hivern): 81-106.
- Marrugat, Jordi. 2009. *Marià Manent i la traducció*. Lleida: Punctum i Grup d'Estudis de Traducció, Recepció i Literatura Catalana.
- Marrugat, Jordi. 2013. "Jordi Castellanos, una vida al servei de la cultura." A Jordi Castellanos, *Literatura i societat. La construcció d'una cultura nacional*, edició de Jordi Marrugat, 7-26. Barcelona: L'Avenc.
- Marrugat, Jordi. 2015. *Josep Carner 1914: la poesia catalana al centre de la modernitat europea*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Marrugat, Jordi. 2020. "La literatura catalana i les avantguardes." A *Història de la literatura catalana. Vol. VI. Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*, direcció de Jordi Castellanos i Jordi Marrugat, 576-635. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Marrugat, Jordi. 2021a. "La poesia." A *Història de la literatura catalana. Vol. VII Del 1922 al 1959*, direcció de Jordi Castellanos i Jordi Marrugat, 119-198. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Marrugat, Jordi. 2021b. "La poesia." A *Història de la literatura catalana. Vol. VII Del 1922 al 1959*, direcció de Jordi Castellanos i Jordi Marrugat, 433-506. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, Barcino i Ajuntament de Barcelona.
- Marrugat, Jordi. 2022. "La poètica de Josep Carner a través dels pròlegs als llibres de poesia." *Reduccions*, 117 (estiu): 222-263.
- Pater, Walter. 2012. *El Renaiement. Estudis d'art i poesia*, traducció de Marià Manent. Martorell: Adesiara.
- Porqueras i Mayo, Albert. 1979. *La bella dorment en la poesia de Carles Riba*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs.
- Prettejohn, Elizabeth. 2018. "The Series Paintings." A *Edward Burne-Jones*, edició d'Alison Smith, 169-196. Londres: Tate.
- Riba, Carles. 1914. "La paraula en el vent. Al marge d'un llibre d'en Josep Carner." *La Veu de Catalunya*, 18 juliol.
- Roser i Puig, Montserrat. 1998. *El llegat anglès de Marià Manent*. Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Susanna, Àlex. 1989. "Nota editorial a la 2a. Edició." A Marià Manent, *Poesia completa*, 2a. ed., vii-viii. Barcelona: Columna.
- Warburg, Aby. 2003. *Botticelli*, traducció d'Emma Cantimori. Milà: Abscondita.

The Joan Gili Memorial Lecture Series

Editor's Introductory Note to the Series

It is with great pleasure that the *Journal of Catalan Studies* relaunches the publication of the edited Joan Gili Memorial Lecture Series. In its 1999 issue, and in memory of his death in Oxford on 6 May 1998, the *Journal* published a full biography of Joan Gili, detailing his life as an antiquarian book-seller, publisher, translator and defender of Catalan letters.¹ Given Gili's contribution to the Society, as founder member in 1954 and later President, it was unanimously agreed that the keynote at its Annual Conference would henceforth be given in his name. With an illustrious list of speakers since its inception in 1999, the range of topics comprising the Joan Gili Memorial Lecture Series are a testimony to the enduring strength and dynamism of the field.² Moreover, in the true spirit of the Society and of Gili himself to disseminate and promote Catalan culture, it was agreed that these lectures should be edited and/or translated to be made available for future consultation. This task, which was originally undertaken by the Anglo-Catalan Society's Occasional Publications (ACSOP) in the form of printed pamphlets until 2011, will now be resumed in digital format as part of a dedicated section in the *Journal's* standard issues. The first lecture for publication as part of this revived series is that delivered by Jaume Pérez Montaner at the 58th Annual Anglo-Catalan Society Conference held at the University of Sheffield in November 2012. Originally presented in Catalan as “Fuster i Estellés: 20 anys després”, following with ACSOP tradition, the text has been translated into English (by Dominic Keown) and edited for publication by the *Journal*.

¹ The full text can be found at:

<https://www.uoc.edu/jocs/2/articles/jgili/index.html> [accessed 10 December 2023].

² A list of the lectures 1999 to 2011 with their accompanying texts can be found at: <https://anglo-catalan.org/wp/publications/joan-gili-memorial-lectures/> [accessed 10 December 2023].

Twenty Years Without Joan Fuster and Vicent Andrés Estellés

JAUME PÉREZ MONTANER

Universitat de València

Translated by Dominic Keown

University of Cambridge

It is not that Catalans – or Valencians – have any great fondness for the type of commemoration implied by the title of this lecture. However, I have no doubt that, given the political and social situation of our country and its literature, such acts of remembrance are always appropriate to extend the horizons and influence of our most significant authors, affording them an audience which is more widespread than the norm. Equally valid – and important – of course, is the fact these retrospectives afford the opportunity to re-read these same writers and rediscover aspects of their creativity which had slipped by unnoticed; or to celebrate that their work lives on still and may continue to be a significant fount of knowledge and inspiration.

Recently, in 2012, we observed the ninetieth anniversary of the birth of Joan Fuster (1922–1992) and the twentieth of his passing. It is also sixty years since the publication of *Nosaltres, els valencians* (1963), his groundbreaking thesis confirming the Catalan basis of Valencian identity. Six decades have also passed since the first entry of his *Diari 1952–1960* (1969), whose first offering was the booklet *Figures de temps* (1957), winner of the first edition of the Josep Yxart Prize. It is also just over forty years since the publication of *Literatura catalana contemporània* (1971), his seminal overview which has become both touchstone and *point de départ* for any and every appreciation of Catalan letters in the modern age.

The above affords quite a list – albeit brief or incomplete – of reasons for recent Fusterian celebrations which, in the main, have had their focus on a whole host of activities and publications like the “Simposi Internacional Joan Fuster, figura de temps,” held at Barcelona University in early May 2012; or a fairly long list of books of which the most worthy of mention would be Pau Viciano, *De Llorente a Marx: Estudis sobre l’obra cívica de Joan Fuster* (2012) and, especially, Josep Iborra’s monograph, *Humanisme i nacionalisme en*

l'obra de Joan Fuster (2012), both of which appeared in the Publicacions Universitàries de València.

Recognition of the contribution of the cultural *agent-provocateur* from Sueca should, of course, be considered in conjunction with the poet Vicent Andrés Estellés (1924-1993). With the aim of remembering the twentieth anniversary of his death, the so-called Acadèmia Valenciana de la Llengua – the institution established locally by the controlling state parties to supplant the Institut d'Estudis Catalans and legislate redundantly on the language of the Valencians – decided to name him “writer of the year,” programming numerous events to this effect. Worthy of mention amongst these are the itinerant exhibition on the poet's life and works, a voluminous collective study devoted to his output, *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés: Gèneres, tradicions poètiques i estil* (2013), edited by Vicent Salvador and Manuel Pérez Saldanya, together with a series of grants to relevant popular institutions mainly in the sphere of education – such as the Escola Valenciana – in order to raise consciousness about the poet from Burjassot.

As with Fuster, the importance of Estellés has grown exponentially over recent decades, transcending even the ever-restrictive limitations which sadly configure the world of verse. Besides the numerous studies devoted recently to his work, which it would be impossible now to mention in any exhaustive manner, I would like to reflect more particularly on another related area. I refer, of course, to the function of this writer as catalyst for a variety of initiatives that explore the myriad of possibilities implicit in his verse with regard to the performing arts. Indeed, Xavier Fàbregas had already glimpsed this fact previously when he declared in his prologue to *Oratoris del nostre temps* that Estellés's eclogues “contain dramatic material of the first magnitude and incite the imagination to creativity” (1978, 8-9).

Manuel Molins was one of the first to try to bring this poetry to the stage in a series of plays, including *Crònica especial* and *Vaixell de boira*, two theatrical projects of 1976 nipped in the bud by the censorship of the time. That same year, his stage version of “Oratory on the Death of Victor Jara” (1978) was performed, albeit fleetingly, at the University of Alacant. It is, however, only latterly that scripts inspired by Estellés's verse have begun to be produced in the theatre, to great acclaim from audience and critics alike: *Poseu-me les ulleres* (Put us on my specs) from 2010, written and directed by Pep Tosar; *Coral romput* (Broken chorus) directed by Joan Ollé in 2008; or the documentary *Cos mortal* (Mortal body)

(2009), written and directed by the talented newcomers Carles Chiner and Antoni Sendra. It would be unthinkable also not to single out for mention the magnificent collection of critical articles devoted to the poet and edited by Lluís Roda which formed the extraordinary number of *Reduccions*, the specialist poetry journal of the Universitat de Vic published in April 2011.

As we reflect on the career of this irrepressible duo, the first thing that stands out is that, unlike the great majority of writers from Catalonia – but completely in keeping with the experience of most of their Valencian counterparts of the post-war period – both Joan Fuster and Vicent Andrés Estellés started their literary adventure writing or publishing in Spanish. Fuster with texts on the history of his hometown in the local and provincial journal, *Víspera: Revista de las fiestas valencianas*. His first articles (1945; 1945b) offer a clear example of his constant interest in anything related to the history of his locality. As do the numerous, chronicles and reviews which appeared in *Verbo*, or *Cuadernos literarios*, the journal he co-directed with his friend José Albi. Poetry, on the other hand – and apart from very few exceptions like the collection entitled *Barro de siempre*, submitted unsuccessfully for the Adonais prize – was written directly in the mother tongue.

Vicent Andrés Estellés's beginnings were not dissimilar; or were even more affected by the dominant influence of Spanish verse of the moment. Such a reaction might only be considered logical for a particularly young poet, resident in Madrid as a student at the school of journalism during those early post-war years. This is true to such an extent that, bearing in mind his output as a whole, we could talk about his early writing being in no small way heir to or even representative of the aesthetic of *Garcilasismo*, so much in vogue at this time in Spain and which extended its influence throughout the 1940s and well into the 1950s. In keeping with the retrospective martial virtues of the regime, this tendency found, in the diaphanous, neoplatonic verse of the Castilian courtier and soldier Garcilaso de la Vega (1501–1536), the nobility of a virtuous spiritual order whose compensatory allegory offered a means of lyrical escape from the dictatorship and its sordid reality of death, famine, injustice, and corruption.

And Estellés's verse of the period offers numerous consistencies with the work of those contemporaries who published in reviews such as *Garcilaso*, *Fantasía*, and so forth; although perhaps his own creative discourse of those very early

years tended to coincide more with the neo-romanticism characteristic of a rival journal, *Espadaña*, and other publications less overtly compliant with the regime and more consonant with the difficulties and problems of a country which lay entirely in ruins. This element becomes patent with reference to many of the poems which were written and published in Spanish, particularly the collection *Pájaros en la niebla* published in 1945 in precisely one of these magazines, *Fantasia*. Similar qualities may well be also characteristic of some of the early work written in Catalan; although these may be seen to have more in common with the new tendencies of the moment, crystallized by *Hijos de la ira* (1944) by Dámaso Alonso and *Sombra del paraíso* (1944) by Vicente Aleixandre, which, in the austerity of their tone and acute realism of their social projection were to establish a complete rupture with the previous aesthetic of lyrical escapism as embraced by *Garcilasismo*.

It is curious to observe, as have many perceptive commentators, the evident correspondence between some of the stylistic traits apparent in the poetry of Joan Fuster and that of Estellés's first lyrical essays in Catalan. These would include a penchant for chaotic enumeration and frequent recourse to the disjunctive to connect concepts with little or no interrelation; though it is also true that these are also features common to the verse of Pablo Neruda and Vicente Aleixandre. It is also worthy of note that, many years later, Fuster was wont on more than one occasion to express his regret that the work of the distinguished Romanist Leo Spitzer, author of such monographs as *La enumeración caótica en la poesía moderna* (1945) so dear to the essayist's heart, had fallen into oblivion. Any reader of Estellés's output of the 1950s – from his masterful first book of eclogues, a nail in the coffin for the irrelevance of *Garcilasismo*, to the sordid banality of the challengingly confrontational *La clau que obri tots els panys* (written between 1954 and 1957 but not published until 1971) – could not fail to be impressed by the relevance of such deliberation.

The first encounter between Joan Fuster and Vicent Andrés Estellés seems to have taken place sometime towards the middle of July 1953, when Fuster was just beginning to put some distance between himself and the axis of Xavier Casp and Miquel Adlert. From their position of power at the Torre publishing house, this pair of cultural impresarios were to orchestrate and direct interest in the vernacular in the first two decades of the dictatorship though, in subsequent years, they would side with the linguistic secessionism of the anti-Catalan movement of the locality. In a

letter dating from the end of that same month of July of 1953, Fuster was to write to Santiago Bru from his hometown of Sueca that:

[A] couple of weeks ago I was present at a meeting of the literary grouping of 'la torre' on Cirilo Amorós where their new lyrical acquisition was presented to me; Andrés Estellés, that is. He seems like a decent lad, of pleasant conversation and amusing proportions. The poems of his I read were really quite good. I note, however, that he has become 'torrefied' a touch too swiftly...

(2006, 233-234)

From these accounts it is clear Joan Fuster is one of the writers and critics who most quickly realised the exceptional quality of Estellés's verse. His vast interest in every possible area of knowledge and, in particular, in literature of every possible type is already well established when he comes into contact with Estellés. It defines what Josep Palàcios refers to in his prologue to the *Obra completa/ Complete Works*) as "Two preliminary half-notes, played in rehearsal" and "the *progression* of Fuster's style a style which will continuously keep opening possibilities both in content and form for writers to come, particularly those from Valencia, although not exclusively so" (2002, LXVII). Possibilities which are probably beginning to take shape in the 1950s, affecting the most distinguished members of that same generation; and whose currency continues still, in terms both of content and form, in this second decade of the twenty-first century.

"The poems of his I read were really quite good," were Fuster's very words. And this was to be the first of the praise which would grow in tandem with the appearance of the early collections of the poet from Burjassot. A few months later, on November 22 of that same year, 1953, another poet with an excellent nose for new lyrical talent, Agustí Bartra, wrote to Fuster with reference to the *opera prima* of 1953, *Ciutat a cau d'orella* (City in the hollow of the ear): "In Estellés one senses the voice and stature of an authentic poet. We will be talking about him again in no time at all" (Fuster 1998, 216) Fuster's reply could not be clearer: "You think highly of Estellés. And I share your opinion. Only yesterday he was named as finalist in this year's Óssa Menor literary prize with a book entitled *Donzell amarg* (Bitter youth)" (1998, 222). A couple of months later Fuster's review of *Ciutat a cau*

d'orella appeared in the journal *Pont Blau* (1954, 162–64). And a year or two down the line, in a letter to Josep Maria Llompart, dated the 27 October 1956 and commenting on the state of literary material in Valencia—scarce but good in quality in his view—he places the poetry by his friend from the *horta* at the top of the tree. “For example, there is Andrés Estellés, who has some amazing stuff ready for publication” (2002, 301). Or again in his communication of 28 May 1958 with the distinguished Valencian philologist in exile Manuel Sanchis Guarner, he considers that *La clau que obri tots els panys* (The key which opens every lock) “is a great book” (2002, 256). There is also the praise that he heaps onto the poet in a letter to Josep Pla on 13 April 1962, when mentions the “extraordinary Vicent Andrés Estellés” (1997, 124). Towards the end of that same year, on October 19, 1962, he replied to a letter from the Catalan literary critic Joaquim Molas who, together with the Barcelona intellectual Josep Maria Castellet, was preparing what was to become a seminal anthology of Catalan poetry of the twentieth century:

Estellés has not published anything else, I don't think, since *Donzell amarg*. He has a collection in press called *La clau que obri tots els panys*, which, in my opinion, is a good book. From time to time (merely) even very realist and all. With a most amusing local dimension which your highly refined metropolitan antennae will not quite manage to pick up. However, Estellés is a strange creature, and the book, its proofs already corrected, is dying a death in the bottom drawer of the publisher—the blessed Institución Alfonso el Magnánimo of the Diputació Provincial de València. Estellés is a poet of greater quality than the majority of Palaus, Triadús, Barats, Romeus, etc., of my generation (which is his as well). His three works in print give no indication of his output which is fabulously expansive, ingeniously obscene in certain passages and of a very irregular quality. It is a particular shame that it remains largely unknown. The fault is his, of course.

Apart from Estellés there is little to write home about regarding the local poetry scene. A certain Rafael Villar has dashed off a couple of books, but he's a real prune.

(2010, 442–443)

It is certainly startling to reflect that, despite the fulsome praise of Fuster's words, the celebrated and extensive anthology of Castellet and Molas, *Poesia catalana del segle XX* (1963) ended up

including only three poems by the master from Burjassot: “Goig del carrer,” “Dama d’anit,” and a fragment of the “Third Eclogue.” In a lyrical world which was divided in the eyes of these Catalan anthologists by a schism imagined between the preferred “commitment” of realism and the “escapism” of aestheticism, he was perhaps not “realist” enough for their taste. Or did they take him to be a closet “formalist”? The “realism” they preached, one assumes, would inevitably exclude the lesser realities of Estellés, or those of avant-garde writer Joan Brossa, who did not appear at all in the book.

Be that as it may, what is patent is that Estellés’s poetry burst onto the scene as a revelation in the 1970s with the publication of *La clau que obri tots els panys* (1971), the *Llibre de meravelles* (1971b) and the first volume of the Complete Works in the following year. And definitive recognition of its quality would be cemented by the magnificent introduction by Joan Fuster which appeared in that first volume, “Nota provisional i improvisada sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés” (1972b), obligatory reading for all those who want and have wanted to delve into the work of our poet.

Fuster’s fears about the impending “torrefaction” of the young Estellés were not to be confirmed. Quite the opposite. This would be flagged up by the writer from Sueca himself approximately a year after the entrance of Andrés Estellés into the Casp-Adlert circle, in a short note penned on 25 May 1954:

Interview with V. Andrés Estellés. He tells me he has put some distance between himself and the Adlert clan. He related some small incidents he has had with them. Estellés seems to be an over sensitive type of lad and, quite naturally, this would bring him into conflict with the crudity of Adlert and his system. He read me some poems from a new book he is putting together. I liked them.

(2004, 78)

The months later, on 10 August of that same year, back home from his participation in the Poetry Congress held in Santiago, he writes:

I’ve spent the afternoon with Estellés. He has broken all contact with the Casp-Adlert clan. It was inevitable. He told me that what set the ball in motion was the letter to *Destino*,

published in the number dated 31 July. Whichever way you look at it, that letter is utterly stupid. It says nothing new save for a couple of adjectives, disrespectful in tone, directed against people in the Institut [d'Estudis Catalans]...

(2004: 165-66)

The controversy had arisen from an article by Miquel Dolç, “Lorenzo Moyà yesterday and today” (1954, 23) in which the Majorcan poet outlined his opinion against the use, in literary language, of dialect and geotopical peculiarities. A few Balearic writers, like Blai Bonet, Josep Maria Llompart, and Jaume Vidal Alcover, disagreed with the deliberations expressed by Dolç. The Valencians of the Torre Group, for their part, took the side of Bonet, Llompart and Vidal Alcover in a letter entitled “Unity and Exclusion” also published in *Destino* (1954, 20). The document carried the signature of Miquel Adlert, Vicent Andrés Estellés, Maria Beneyto, Santiago Bru, Vicent and Xavier Casp, J. Garcia Rigal, J. Sanç Moia, Joan Valls, A. Verdaguer and Rafael Vilar. Joan Fuster declined the invitation which had been extended to sign the “manifesto.”

For his part, Estellés — who had initially agreed to sign it — broke for the time being, if not for longer, with the representatives of that group. The letter under debate, according to the version offered by Joan Fuster, was directed principally against the Institut d'Estudis Catalans — especially the distinguished philologist Aramon i Serra — and in favor of the position defended by Manuel Sanchis Guarnier and Francesc de Borja Moll from the editorial board of the *Diccionari Català, Valencià, Balear*.

We can observe a certain concern on Fuster's part regarding Estellés's character and, in particular, his excessive susceptibility. Responding to a letter from Majorcan lexicographer Aina Moll requesting contributions from Valencia for the end of year review, *Cap d'any 1958*, which was published by Raixa, Fuster was to answer:

I trust I will be able to talk to Estellés tomorrow or the day after: we will see if I can get anything out of him; it is not going to be easy because Estellés is a very complicated lad; and I have the impression that recently he is terribly annoyed about Catalan literature *in genere*: annoyed or offended, whatever (I have no desire to know which). But I will put all my powers of diplomacy at your disposal to see if I can calm him down and get a few verses off him.

(2002, 155)

We have no way of knowing the reasons for Estellés's annoyance, but we can be sure that Fuster's diplomatic efforts failed since, at the end of the day, the Valencian contribution to that number of *Cap d'any* were limited to the "Literary Panorama in Valencia of 1956-1957" by Joan Fuster and the article "Principles, Doubts and Approximations" by Josep Iborra.

The relationship between Joan Fuster and Vicent Andrés Estellés – as with the one between Sanchis Guarner and doyen of Valencian popular short stories Enric Valor – was, in general, a friendship based on a mutual respect between writers and intellectuals who stood up for the language and culture of their country in conditions which were by no means favorable. There are, however, innumerable moments of intense cordiality and close collaboration between the two authors which went far beyond the realm of literature. Fuster, for example, as a great friend of the Estellés family, was delighted to accept the invitation to act as godfather to the poet's daughter Carmina. And, as our writer from Sueca recalls in a brief aside, the pair conspired together to achieve a small space for the vernacular in a magazine which was published in Valencia. In a letter sent by Joan Fuster to Manuel Sanchis Guarner, dated 16 July 1958, he confides that himself, journalist and activist Vicent Ventura, and Andrés Estellés had taken control of the weekly *Clima* and that they would endeavor to publish a few pages every week in Catalan (2002, 259). As was to be expected, the venture failed; it certainly was no easy matter at that time for a minimal publication in Catalan to evade the control of the weighty censorship of Spanish fascism.

That is not to say that amidst this cordiality and comradeship between the two intellectuals there were not moments of slackness. There was a long period, for example, between 1962 and 1970 when it seems that relations between the two men had dried up altogether. Once more Joan Fuster leaves us a record of this in his habitually succinct manner. In a letter from Sagunt on 7 July 1970, Santiago Bru reveals that a poem by Estellés with the device "the river's balustrade, for example" was candidate for the *Flor Natural*, a prize in the *Jocs Florals*, the poetry competition organized by the Rat-Penat, one of Valencia's key cultural groupings.

Bru writes:

You can tell that it's the best of the lot; but we've got to make sure about the punctuation. Heaven forbid that some 'official' or for that matter 'officious' element takes an interest and is blinkered enough to refuse to allow the poem entry because it is too modern... or purely and simply because they don't understand it.

What is more, Bru considers that Fuster will have to give it the top mark of ten since he believes that the poem is far and away the best piece of all those he has read. He adds a further sentimental reason: Estellés's mother is seriously ill and would love to see her son win the *Flor* prize (2006, 279). Fuster replies on the 15th of the same month and says:

It has been exactly eight years since the last direct or indirect manifestation of my friendship with Mr Estellés. Whatever the case, there has been the odd element, or odd elements in the plural, of animosity. All of which, however, is not of the slightest concern. My opinion about Estellés the poet has not changed and you can be assured that if the powers that be in the Rat put me on the jury, my vote will be for him and will be as effusive as you request. I have no reason to believe that in the last twenty-four hours Divine Providence has furnished us with any better poet nor one, moreover, taken by the whim to aspire to the prize of a *Flor Natural*.

(2006, 281)

Estellés won this prize in 1970; but what could this "animosity" be which dates from 1962, as is alleged above? It is easy to see that Fuster's words exude hurt rather than harshness, complaining about a situation which he did not quite understand or which he may well have preferred to let lie. It may well have been caused by some insignificant matter which upset the highly sensitive poet. Bearing in mind, however, that this particular period was one of the most brutal of Franco's repression given the high level of social belligerence caused by strikes, workers' demands, and student protests exacerbated by the Press Laws drafted by *apparatchik* Minister for Propaganda, Manuel Fraga to which should be added, on the Valencian front, the virulent campaign against the person of Joan Fuster who had recently published his famous trio of works advocating the Catalan basis to Valencian national identity *Nosaltres, els valencians* (1962), *El País Valencià* (1963), and *Qüestió de noms* (1963) the alleged

distancing between himself and Vicent Andrés Estellés might be taken as more understandable.

What follows is nothing more than a hypothesis; but perhaps this apparent distance might well be explained in very human terms by one word: that is to say, fear. Fear is an emotion which best defines the situation of ordinary folk throughout the dark years of the Francoist dictatorship. As a journalist, Estellés was well aware of this and even more so as just another man in the street with a wife and family to look after. Fuster himself had had his eyes opened to this a few years earlier, as he mentions in a letter to Catalan cultural activist Joan Triadú dated 30 April 1955 where, in a discussion about possible contributors from Valencia to a review in São Paulo, he refers to Estellés and comments:

You cannot count on him for a publication of this type: he is really frightened. He is a journalist by profession and, although he plies his trade in a private firm, he is fearful about the possible consequences which will be most probably uncomfortable.

(2009, 286)

The prophecy was to prove accurate in 1978 when, in a vicious act of secessionist xenophobia, the poet was dismissed from his position as editor of the Valencian daily *Las Provincias* after winning the *Premi d'Honor de les Lletres Catalanes* (Award of Honour for Catalan Letters), awarded by the government of Catalonia. Moving back to the 1950s and its ethos of foreboding, however, we might appreciate in similar fashion the words Fuster writes to Albert Manent, on 21 May 1955, after being asked to invite Estellés to participate in a homage to Josep Carner, doyen of pure poetry in the early years of the century, and to forward this invitation on to his address on Misser Domingo Mascó, 17, 29a:

Estellés is a lad who finds himself in a very peculiar predicament – far too involved to explain in a letter – and it is certainly worth ‘grooming him’ with affection. You are already familiar with some of his poems. I know much more of his stuff and feel that he is the most valuable of all the young writers in Valencia today.

(2010, 159)

Should this hypothesis be correct, we have on the one hand an Estellés who, as an ordinary man in the street, was to bear witness to and suffered in his own skin the pervasive effects of Franco's repression whilst endeavouring for reasons of self-protection to remain on the sidelines. There is then another Estellés who, as a poet, reacted forcefully, in a huge part of his work, against the dictatorship, its crimes, and its ethos. Exemplary of this commitment would be a simple, precise, and beautiful poem from *Horacianes*, drafted in reaction to the shameful situation reigning in the 1960s, which is almost telegraphic in its scheme and consciousness:

this miserable year,
 m.cm.lxiii. a.d.,
 will be much remembered and most bitterly.
 vicent ventura, exiled in munich or paris;
 joan fuster, in sueca:
 the neighbours say he types away at night
 and a shadowy prestige spreads abroad ;
 sanchis guarner runs around town perplexed;
 i write and wait in burjassot,
 whilst through the streets of valencia
 people, obscene, scream and burn a book.

(1974, 268)

Faced with a situation whose adversity was overwhelming, the line "I write and wait in Burjassot" might perfectly describe the mental state and lack of communion experienced by Estellés during those years of relative or alleged abandon. Despite any putative enmity, however, it should also be remembered that this most memorable of collections was composed explicitly as an apology for his estranged friend – a type of creative defense against Fuster's vulnerability in this most brutal of contexts. Commentators have argued persuasively how the book being burnt by the mob in the above poem was most probably *Nosaltres els valencians*; and, despite any alienation, the notes to the first edition of *Horacianes* are indicative of the poet's commitment to his colleague in the face of the vitriolic attacks from the anti-Catalanist Right: "I started it [*Horacianes*] as a joke; subsequently, the yobbish assaults to which my dear friend Joan Fuster was subjected in Valencia, with no one to defend him, turned it into a type of journalistic chronicle" (1974, 308).

The 1970s, nonetheless, were to register an important and positive change for the poet. This was perhaps due to the success

of his many publications which were rising exponentially in number; or because the end of Francoism was drawing nigh, and political commitment, with mobilization and demonstrations, was beginning to have its effect. In 1970, Estellés wrote the ten poems on the subject of his relationship with Fuster which jointly bear the longest of titles – a pretty poem in itself – which begins: “About when Joan Fuster and Estellés were still very small...” (1982: 183); and in the summer of 1972, as we are told in the same reference, he accompanied novelist and historian Montserrat Roig on a visit to Joan Fuster’s house, including a tour round the Albufera and lunch in Cullera. A year later he wrote the prologue to *Poemes satírics del segle XV: I. Lo procés de les olives* (València 1497) in facsimile edition with transcription by Josep Palàcios, published by the Societat Bibliogràfica Valenciana as a gesture of encouragement to Fuster.

During these years, the bard of Burjassot worked tirelessly with Fuster and Sanchis Guarner on the promotion of Catalan in Valencia; in 1975, along with Joan Fuster, Manuel Sanchis Guarner and Vicent Ventura, he was one of the major signatories to the manifest *Nosaltres ciutadans del País Valencià*. Or, to continue with another example of the numerous activities in this sphere, in 1979 he took part in management of the Club Ramon Muntaner, a cultural entity created towards the end of 1978 for the defence of the Catalan speaking areas and their unity, being elected spokesman for Valencia together with Fuster and their publisher Eliseu Climent.

Joan Fuster and Vicent Andrés Estellés have also suffered the incomprehension and even the ill-will of their contemporaries. A well-known review of the *Llibre de Meravelles* (1971), a collection which is paradigmatic of all that is good in Estellés, which appeared in the Valencian magazine *Gorg*, was to censure its popularism and lack of innovation. Its author, one of the poets of the so-called generation of the 70s, was incapable of understanding the excitement, subversion and the intertextual game being played with the best of the Catalan lyrical tradition which Estellés’s verses betray beneath their apparent simplicity. Many years later another poet, in whom I had confided that Estellés had asked me to organise and prepare the edition of the *Mural del País Valencià* (1996), replied that I should not accept the charge as it might well compromise my credibility as a poet and a critic. These may be simple anecdotes, but they demonstrate how people are often led by clichés and other types of received

wisdom. In my opinion, the relevance of the *Mural* and the importance of its appearance leaves little room for discussion.

It is not by chance I think I am correct in saying that the two stand-out authors in Catalan letters of the second half of the twentieth century were Valencians. And I would also like to think that this assessment is totally valid, not for reasons of a visceral or provincial nature, but rather because it was and is a formula borne out of sheer necessity. We, the Valencians, needed them *tout court*. And we continue to need them, much more than any other Catalan region, as advocates, touchstones, and guarantors of the national basis of our collective identity. The drive and determination afforded our literature by these two writers has proved a *sine qua non* for the possible reconstruction of our country. Both authors share a diction, at once particular and direct, which is typically Valencian. It is an idiom that springs from the countryside, from the farming belt, the rural world that was subsequently able to adapt itself to the city. Their life and work is a lesson and a triumph. In them we found and can find still not so much the strength of the convert but rather the strength of those capable of re-discovering their own language, of re-shaping it and making it relevant to the time and place in which they were destined to live.

Works Cited

- Andrés Estellés, Vicent. 1953. *Ciutat a cau d'orella*. Valencia: Torre.
- Andrés Estellés, Vicent. 1958. *Donzell amarg*. Barcelona: Pedreira.
- Andrés Estellés, Vicent. 1971. *La clau que obri tots els panys*. Valencia: Diputació.
- Andrés Estellés, Vicent. 1971b. *Llibre de meravelles*. Valencia: L'Estel.
- Andrés Estellés, Vicent. 1974. *Les pedres de l'àmfora, Obra completa, II*. Valencia: Eliseu Climent.
- Andrés Estellés, Vicent. 1978. *Oratoris del nostre temps*. Valencia: Eliseu Climent.
- Andrés Estellés, Vicent. 1982. *Versos per a Jackeley, Obra completa, VII*. Valencia: Eliseu Climent.
- Aleixandre, Vicente. 1944. *Sombra de paraíso*. Buenos Aires: Losada.
- Alonso, Dámaso. 1944. *Hijos de la ira*. Madrid: Revista de Oriente.
- Casp, Xavier. 1954. "Unidad y exclusivismo", *Destino*, 31 July, 20.
- Castellet, J. M. and Molas, J. 1963. *Poesia catalana del segle XX*. Barcelona: Edicions 62.
- Dolç, Miquel. 1954. "Lorenzo Moyà ayer y hoy," *Destino*, 17 April, 23.
- Fàbregas, Xavier. 1978. "Introducció a Andrés Estellés", 8-9. In *Oratoris del nostre temps*. Valencia: Eliseu Climent.
- Fuster, Joan. 1945. "De Historia de Sueca. Ascendencia histórica de las fiestas." *Víspera: Revista de las fiestas valencianas*. 1 September.

- Fuster, Joan. 1945b. "Sueca tuvo un 'poeta'." In *Víspera. Revista de las fiestas valencianas*. 1 September.
- Fuster, Joan. 1947. "Tres petites elegies." In *Almanaque Las Provincias, 1946*. Valencia *Las Provincias*.
- Fuster, Joan. 1948. "Madrigalets a la Verge, en setembre." In *Víspera. Revista de las fiestas valencianas*.
- Fuster, Joan. 1954. Review of *Ciutat de cau d'orella* in *Pont Blau*. 19 May. Mexico City: Fournier, 162-164.
- Fuster, Joan. 1957. *Figures de temps*. Barcelona: Selecta.
- Fuster, Joan. 1963. *Nosaltres, els valencians*. Barcelona: Edicions 62.
- Fuster, Joan. 1969. *Diari 1952-1960*. In *Obres completes, II*. Barcelona: Edicions 62.
- Fuster, Joan. 1972. *Literatura catalana contemporània*. Barcelona: Curial.
- Fuster, Joan. 1972b. "Nota provisional i improvisada sobre la poesia de Vicent Andrés Estellés." In Vicent Andrés Estellés, *Recomanetenebres, Obra completa, I*, 13-36. Valencia: Eliseu Climent.
- Fuster, Joan. 1997. *Correspondència*, vol. 1, Valencia: Eliseu Climent.
- Fuster, Joan. 1998. *Correspondència*, vol. 2, Valencia: Eliseu Climent.
- Fuster, Joan. 2000. *Correspondència*, vol. 4, Valencia: Eliseu Climent.
- Fuster, Joan. 2002. *Correspondència*, vol. 5, Valencia: Eliseu Climent.
- Fuster, Joan. 2003. *Correspondència*, vol. 6, Valencia: Eliseu Climent.
- Fuster, Joan. 2004. *Dos quaderns inèdits*, Alzira: Bromera.
- Fuster, Joan. 2006. *Correspondència*, vol. 10, Valencia: Valencia: Eliseu Climent.
- Fuster, Joan. 2009. *Correspondència*, vol. 11, Valencia: Eliseu Climent.
- Fuster, Joan. 2010. *Correspondència*, vol. 12, Valencia: Eliseu Climent.
- Iborra, Josep. 2012. *Humanisme i nacionalisme en l'obra de Joan Fuster*. Valencia: Universitat de València.
- Palàcios, Josep. 2002. Pròleg a *Obra completa de Joan Fuster*, Barcelona: Edicions 62, LXVII.
- Pérez Saldanya, M., and V. Salvador. 2013. *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés: Gèneres, tradicions poètiques i estil*. Valencia: Acadèmia Valenciana de la Llengua.
- Roda, Lluís, ed. 2011. *Monogràfic Vicent Andrés Estellés: Reduccions*, 98-99. Vic: Universitat de Vic.
- Spitzer, Leo. 1945. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Coni.
- Viciano, Pau. 2012. *De Llorente a Marx: Estudis sobre l'obra cívica de Joan Fuster*. Valencia: Universitat de València.

Reviews of Books

Emily Jenkins, *The Visualization of a Nation: Tàpies and Catalonia*. Oxford: Legenda, 2021. 200 pp. ISBN 9781781884195.

From 13 December 2023 to 13 December 2024, the Antoni Tàpies Foundation in Barcelona will celebrate the centenary of Tàpies's birth. The institution will hold a program of exhibitions and educational activities to commemorate the artist and inaugurate new interpretative paths for his work. With the participation of popular figures of contemporary Catalan culture, the Foundation aims to delve into the artist's legacy and social commitment. To this day, the museum's exhibition program has traditionally focused on his work's aesthetic particularities. With the exception of exhibitions such as *Els Cartells de Tàpies i l'esfera pública* (2007) and *Antoni Tàpies. Biografia política* (2018-2019), allusions to his social commitment and political positioning have usually been treated as interpretative keys to his artworks or historiographical sidenotes to his biography. We might say that the Foundation, together with other major Spanish museums, has dedicated itself to spotlighting the artist amongst the untidiness of Informalism and Abstract Expressionism, unceasingly finding ways to approach his mysticism, spirituality, and metaphysical reflections. Through the institution he built to manage his legacy, Tàpies has certainly been kept high up in the realm of the aesthetic, looking down on the complicated political and social ground where his work was rooted.

While we will have to wait until the end of the artist's centenary year to evaluate how effectively the Foundation brings Tàpies back to earth, the academic field has recently welcomed a publication that overtly confronts this challenge. In *The Visualization of a Nation: Tàpies and Catalonia*, Emily Jenkins initiates the task of filling the gap regarding the artist's politicization. Questioning the constructed nature of any form of nationalism, the author departs from a straightforward question: "Why has Tàpies's art become iconic in Catalonia?" Throughout the six chapters of the book, Jenkins lays out a multifaceted answer that refuses to rely on the artist's political convictions as the ultimate interpretative criteria.

She does so by exploring three aspects of Tàpies's oeuvre and legacy: his defense of Catalan culture during and after Francoism, the promotion of his work by political institutions in Catalonia since the Transition, and the discourses resulting from the exhibition of his work in Spain since the 1980s.

The book covers an extensive period, ranging from Tàpies's initial steps in the 1950s to his posthumous exhibitions in the early 2010s. Although its ambitious scope prevents the author from delving into details that would have uncovered the artist's complex relation to Spanish politics, Jenkins successfully achieves her aim of demystifying Tàpies's iconic Catalan status. Methodologically, the study combines traditional formal analysis with sociopolitical contextualization and theoretical reflections. This three-pronged approach allows the author to solidly demonstrate her claim: Tàpies created a signature style that was ambivalent enough to adapt to different historical interpretative frameworks and political discourses. This core argument is emphatically put forward throughout six well-defined chapters that draw on case studies and are presented in chronological order.

After a methodical introduction, the first chapter provides a general overview of Tàpies's career from 1946 until 1987. The author explores the origins of what Manuel Borja-Villel named "matter paintings" and how they developed into a style that endured throughout the artist's life. The analysis of Tàpies's Surrealist origins is of particular interest, offering a new interpretation of Joan Miró's influence on him, in both formal and political terms. Through a careful iconographical examination, Jenkins shows how, for Tàpies, to paint *from* Miró was to paint as a "universal Catalan." Embracing Miró as an artistic reference provided his signature style with an inherent Catalan character, regardless of explicit references to Catalan culture in his works. This alignment with Miró would create the basis for Tàpies's later defense of Catalan culture.

After the initial introduction to Tàpies's career, Jenkins studies some of the key moments of the artist's rise to prominence in Catalonia by looking at projects related, in one way or another, to Catalan political and cultural institutions. In Chapter 2, she addresses the controversy around the "Monument homenatge a

Picasso” (“Tribute to Picasso”) created for the Ajuntament de Barcelona in 1983, and the “11 de setembre” (“September 11th”) mosaic commissioned by the Ajuntament de Sant Boi de Llobregat that same year. Chapter 3 is mostly devoted to projects that involved the Generalitat de Catalunya, including the commission of *Les quatre cròniques* in 1990, the mural for the Catalan Pavilion at the Universal Exposition of Seville in 1992, and the failed commission of *Mitjó* for the National Museum of Catalunya (MNAC) in 1992. While the artworks for the Ajuntament de Barcelona did not necessarily contain Catalan references, those commissioned by the Generalitat tended to glorify Catalan history and culture. Despite this difference, both institutions have contributed to the success (including financial success) and public promotion of Tàpies’s work, enriching his iconic status as an exemplary Catalan citizen. In these two main sections of the volume, Jenkins navigates an abundance of primary and secondary sources that contribute to the book’s richness. Considering that Tàpies was especially careful to build an archive that could assure his legacy—as the author proves in her anecdote about the huge folders of clippings housed at the Tàpies Foundation Library—the way she makes sense of these materials is remarkable. Newspaper articles, interviews, and publications are clearly knitted together, shedding light on key moments of Tàpies’s career that had not been studied before.

In Chapter 4, Jenkins rounds off her effort to historicize the artist’s association with Catalonia by exposing how he formulated this association through his art. Tàpies became a Catalan icon not only because of the way his work was used by public institutions but also because of what Jenkins calls its “indirectly political” character. The inclusion of Catalan words and symbolic references to Catalan history were among the artist’s veiled ways of expressing his defense of Catalan culture during Francoism while sidestepping censorship. A more in-depth study of Tàpies’s relation to Franco’s government during the 1950s and 1960s would have helped pin down the ambiguity of the artist’s politics at the time and would have certainly enriched the author’s reflections. However, Jenkins effectively elaborates on Homi Bhabha’s, Michael Billig’s, and Kathryn Crameri’s theories of nationalism to expose how Tàpies visualized Catalonia as a victim but also a victorious survivor of the regime. In

such an authoritarian and repressive context, painting the stripes of a *senyera* or the shape of a *barretina* sustained the fabricated concept of the Catalan nation, “the myth that the Catalan civilization has existed for centuries and shares a cohesive identity” (98). As with his alignment with Miró, these references imbued his trademark style with an inherent defence of Catalonia, transforming it into “a reminder of the sociopolitical conditions under which Tàpies first developed his artistic style in the 1950s and 1960s” (105).

Far from assuming the association between Tàpies and Catalonia to be unalterable, the author continues to investigate the bidirectional relationship between politics and art beyond the artist’s life. In Chapters 5 and 6, Jenkins examines how Spanish media and cultural institutions have negotiated Tàpies’s national identity towards the end of his career and immediately after his passing. Considering the political turmoil generated by the revival of the Catalan Independence movement in recent decades, Jenkins thoughtfully selects a group of exhibitions and analyses the different ways their curatorial models have associated Tàpies with a national Catalan discourse. Although the lack of historical distance prevents the author from delivering an encompassing argument about the interests behind these exhibitions, Jenkins clearly displays the conflicting interpretative trends that have recently called Tàpies’s relation to nationalism into question. As Jenkins shows, the Fundació Tàpies has opted for remembering the artist’s Catalan activism but has also collaborated with the Instituto Cervantes in presenting such activism as part of his fervent defense of culture. Meanwhile, the Spanish State has tended to reinforce the artist’s place within the modernist tradition as a Spaniard, concealing his thoughtful relation to Catalan culture. Throughout this comparative analysis, the author emphasizes the importance of curatorial models in creating meaning for artworks, reminding readers about the significance of exhibition contexts.

These last chapters of the book are, together with the concluding section, the most theoretically loaded, although the whole volume has a strong reflective character. Throughout its pages, Jenkins includes theoretical statements about the relationship between art, curating, and politics that aim to “take Tàpies as a model while broadening the traditional perspective of academic studies”

(151). At the same time, these reflections possess a familiar, pedagogical tone that opens the book's potential readership to a non-specialist public.

The Visualization of a Nation is the first study about the intricate and complex dialogue between Tàpies's aesthetic investigations, his national convictions, and how political and cultural institutions have negotiated the meaning of his oeuvre. The book is based on a dialogical understanding of the relationship between art and politics. It unearths Tàpies's contributions to Catalan nationalism – even if he did not always defend it explicitly – while historicizing the changing nature of his Catalan exegesis from the Francoist dictatorship to the recent revival of the independence movement. Jenkins has inaugurated a line of research that will certainly be enriched when exploring other aesthetic stages of Tàpies's career, such as his attraction to objects in the 1960s, his attention to clay in the 1970s, and the incorporation of varnishes in the 1980s. Future studies on Tàpies will certainly benefit from Jenkins's approach: one that shows that the study of an artist's relation to politics does not consist of spotlighting his social commitment, but rather unravelling it to expose its knots.

CLAUDIA GREGO MARCH

University of California, Santa Barbara

Venetia Johannes, *Nourishing the Nation: Food as National Identity in Catalonia*. New York and Oxford: Berghahn Books, 2020. 264 pp. ISBN 9781789204377.

Foodways in Catalonia have attracted diverse scholarly interest as their intersection with politics has become more noticeable in recent years. In 2017, the region bid to hold an independence referendum, which resulted in the Spanish government invoking the Constitution to enforce direct rule, while bringing charges of sedition, rebellion, and misuse of public funds against members of the ousted Catalan Parliament who were either incarcerated or exiled. In *Nourishing the Nation*, this provides important backdrop to Venetia Johannes's

revisiting of the oft-recognised connection between food and (national) identity. The build-up to the confrontation between the regional and central government provides ample material for the author to put to the test how feelings of nationalism and national identity are expressed through food.

As stated in the introduction, the book's objective is to improve the understanding of lived realities of nationalism and what are perceived and acknowledged as "national" foods in Catalonia. To do so, the author starts by offering a thorough review of definitions of nationalism, from E. Gellner to B. Anderson, A. Smith, and M. Billig. She favours definitions that pay attention to everyday interactions that elicit subjective feelings, which in turn become part of our consciousness, such as those proposed by anthropologist Joseph Llobera and Catalan political theorist Montserrat Guibernau. Food, from this perspective, becomes a useful tool for examining different ways of articulating a sense of identity and the ways an individual is linked to a place and its historical, social, and cultural traditions, as well as its geography. The argument developed in this section provides ample documentation of how food, as an everyday practice, links to national sentiments. In the context of recent Catalan politics, this association becomes fertile ground. Examples often reveal their contradictions, as notions of traditional and authentic dishes and foodways are hardly uniform in their everyday manifestations or the ways they are understood. The introduction also includes a useful overview of Catalan history with an emphasis on the so-called "Catalan crisis", explaining in detail the ins and outs of the bid for the referendum on Catalan independence. It also identifies the symbols of Catalan nationalism that fuelled this popular mobilisation but that have also historically established Catalan territory, identity, culture, and history as distinct from the rest of the Iberian Peninsula, such as its language, character traits – the *seny* or *rauxa* for instance – the *senyera* flag, and cultural activities and customs – like the *sardana*, the building of *castells*, or *pairalisme*. From this point on, Catalan food is understood as part of this national discourse and as occupying an important place in everyday practice. It also becomes a point of pride that, ironically, pulls Catalan gastronomy in opposite directions: on the one hand, Catalan *nova cuina*, linked to the global molecular gastronomy movement, and on the other, Catalan foodways that focus on traditional cooking and recipes. This extensive introduction serves as the foundation for the monograph, which presents itself as an ethnographic study – one that emerges from the lived experience

of a social reality. In this case, the author, who lived for approximately fifteen months in the town of Vic, Catalonia her main field site uses her lived experience as one of the primary sources that structure the book's argument. She also learned to speak Catalan in order to integrate and communicate better during her research stay. Her main research tool was the ethnographic interview; the voices that appear in the monograph are labelled "informants".

Having established the connection between Catalan food and complex feelings about Catalan nationalism and identity, each of the book's five chapters functions as an opportunity to examine this association. They not only highlight dishes that are embraced as part of Catalan culinary tradition but also those that are rejected. The first chapter recounts Catalan culinary history by offering a thorough review of Catalan cookbooks published in the Iberian Peninsula, establishing a genealogy and culinary hierarchy that continues to be relevant to home and professional cooks today. Chapter 2 considers dishes and sauces considered essential in Catalan cooking, including some of its most iconic dishes, such as *canelons*, *escudella de carn i olla*, and *pa amb tomàquet*. Chapter 3 places Catalan cuisine in the context of narratives about gastronomy, from the region's bid to make Catalan cuisine part of UNESCO's intangible cultural heritage to Catalan foodways' connection to the post-2017 independence movement. This link is further examined in Chapter 4 through the framework of the gastronomic calendar, tying together seasonality, festivities, and the geography that contains them. This landscape, which in a way is consumed in Catalonia through its cuisine, guarantees the preservation of this connection. The last chapter examines food consumed during holidays, including recent initiatives to link celebrations, such as the Diada de Sant Jordi, to specific pastries or dishes. A short conclusion summarises the link between food and national identity and considers Catalan cuisine as an example of "lived realities of nationalism" (3) that could be useful to the study of nationalism, foodways, and national identity.

While each chapter offers compelling material for discussion and teases out the complexities of the relationship between food and national identity, having stated the argument thoroughly beforehand, it is difficult at times to avoid the impression that each section arrives at predictable conclusions. Furthermore, as the "informants" in the book keep appearing in the different chapters, this sense of circularity is reinforced. Perhaps making clearer who these "informants" are from the start while maintaining some uniformity

in the way their affiliation and roles are explained or restated would have connected the different parts of the book, helped give the argument a stronger arc, and thus strengthened the monograph's overall claims. Keeping an eye on these threads could have also helped maintain formal uniformity, as using different languages can lead to unwanted irregularities. Finally, an aspect that could have been stated more clearly is the author's awareness of the way the informants were also performing for an outsider during these interviews and while they ate and cooked together.

The author should be commended for the impressive and varied "informants" who participated in the study; they represent official and institutional perspectives, the experience of highly recognised professionals in the culinary scene in Catalonia and Spain, as well as academics and private citizens with a clear distaste for politics and politicians. Their voices and views offer a complex view of Catalan foodways, one that surpasses the basic preparation and consumption of traditional dishes, to reveal the intense negotiations that go on in the understanding of food and the variations that exist between regions, towns, households, and even from one family member to the next when it comes to the preparation of iconic and traditional dishes. These voices also help reveal one of the most important points of this study: the often-contradictory dynamics that arise when discourses around food and everyday eating and/or cooking are fully articulated and why looking into food and foodways can be a fascinating exploration of our lived realities and understanding of them.

H. ROSI SONG

Durham University

Olga Sendra Ferrer, *Barcelona: City of Margins*. Toronto: University of Toronto Press, 2022. 288 pp. ISBN 9781487508487.

Barcelona: City of Margins adds to the long list of studies on Barcelona's cultural life but does so from an innovative critical viewpoint: the margin, which is understood as the space from which the countercultural voices of urban demographics, who were

marginalised under Franco, were able to emerge. The book's thesis is that the marginal position of such voices disrupts the coherent image (both mental and visually apprehensible) of the city advanced under Francoism, and is argued robustly with recourse to urban theory (mostly Henri Lefebvre and Manuel Delgado) and eloquently through forensic close readings of the source material.

Sendra Ferrer leads by example: the insightful analysis of the Gil de Biedma poem "Barcelona ja no és bona" not only demonstrates her analytical prowess, but also effectively sets out the book's primary research questions, which are: a) how are the visual paradigms that define the Barcelona of Francoism renegotiated? and b) how is a space of dissent created in literature and photography that prefigures the possibility of a new, democratic order? Next comes clarification of the critical approach. Sendra Ferrer looks at her primary sources through the lens of the margin as a space that opens up to dissent. She seeks margins (in structures, stories, spaces and so on) that "make us question the harmony of the spatial structure of the city" (13). And she finds these margins in the works of Francisco Candel, Joan Colom, and Colita, the first artists to create dissent in Barcelona under Franco. The margin is not so much a space as a figuration or a movement; a force that "simultaneously criss-crosses the city and [...] marks and renders visible what is overlooked or ignored and, hence, outside" (8). It is these critical voices, which directly affect urbanistic discourses and practices in Barcelona, that are the focus of Chapters 2, 3, and 4.

Before reaching the analysis of the literary and visual works, Chapter 1 sets out how the Franco dictatorship made use of urban interventions as part of its political regime in Barcelona from 1950 to 1970, a time of mass migration to the city. This was the moment of an "urban turn" a period in which cities were central to the modernisation of Spain and the articulation of Spanish national identity under Francoism. The ideology of "Una, grande y libre" was translated in urbanistic terms into a view of urbanism as a tool without ideological bent, one that made use of a ruthlessly objectivising and neutralising gaze that imposed order and eradicated disorder. Specifically, it materialised as Porcioles's urban reforms that demolished shantytowns and gave priority to the construction of broad arterial roads, which had the effect of breaking associative bonds among urban communities and supporting the real estate and automobile industries' aspirations to oligarchy. However, the city

also became a powerful site from which to resist and contest this homogeneous formulation of “Spanish” identity.

The founder of criticism of Franco’s urban spatial politics is the writer Francisco Candel, the subject of Chapter 2. Sendra Ferrer’s discussion of Candel is mainly based on his novel *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957), which centres on the working-class inhabitants of Barcelona’s suburbs. His aim in the book is to critique changes in the urban fabric and give voice to the marginalised populations of the suburbs, and he does this by dismantling the Franco regime’s efforts to portray the city as socially harmonious. The novel challenges official discourse by making the invisible visible, by peering voyeuristically into a less stable and sometimes violent world and therefore opening up new worlds to narrate. For example, Candel comments ironically on top-down urban planning initiatives that erected rows of identical housing blocks that eliminated the city’s complexity, to which the residents responded by deforming the street names, thereby revealing a dissonance between officials’ attempts to sanitise the area and the everyday life of the neighbourhoods’ residents. Sendra Ferrer finds a margin here and argues convincingly that it is from this marginal space that Candel articulates his dissent, which was to go on to influence other dissenting voices.

We then turn from narrative to visual culture, which is where the book makes its most intriguing contributions to scholarship on Barcelona. Chapter 3 focuses on the photography of Joan Colom, who moves beyond the *costumbrismo* of earlier photographers of the 1950s Nova Avantguarda to produce images that subvert official discourse. Sendra Ferrer’s analysis of Colom’s photographs is also self-reflexive, asking what the margin itself can be. Sendra Ferrer finds that the margin can be a destabilising element and that it can be mobile, acting with a transformative potential. We see this in Colom’s works, in which space is apprehended through the movement of bodies that breaks the material hierarchy imposed by the urban planner. Indeed, one of Colom’s photos from the series “Passeig Marítim” (1964) is described as a satire of rational, ordered planning initiatives such as those of Ildefons Cerdà and the Plan Comarcal of 1953. In the marginal Raval district, Colom, in the manner of the stranger (in Georg Simmel’s theorisation as occupying a space both inside and outside), photographed the area with his camera concealed at waist height. The resulting images show public life governing public places; movement, interaction, and encounter

characterise streets, the “space of unreason” that the state tries to control (124), where order is substituted for disorder, making it, according to Sendra Ferrer, a margin. Colom’s work is dissent; it “emphasises the dialectic nature of coexistence in the street”, precisely the coexistence that city planners sought to eradicate (143).

The final chapter focuses on Colita and looks at anti-Francoist critique from a female perspective. The chapter begins with an appraisal of the work of preceding photographers, including Colom, Carme Garcia, and Caturla. Sendra Ferrer retroactively criticises Colom from the point of view of gender, saying that his work, along with that of other male photographers, reinforces the limited space of women. At the same time, Garcia and Caturla kick off women’s seizure of authority by taking control of the gaze, although their criteria for femininity still align with the regime’s discourse and practice, limiting the force of their work. It is therefore up to Colita, a contemporary of these two, but a professional photographer and journalist, to reconstruct female identity in the city.

Women in Colita’s photographs are not objectified but given strength. Her works lay bare the fact that the state’s aim to consolidate a series of urbanistic discourses based around limitations is “defied precisely by the limitations that it imposes” (186). These limitations, coded masculine, become openings which allow for dissent, expressed by Colita with the use of irony and the conception of space “through a markedly female experience” (183). This chapter is all about bodies: male and female bodies, urban bodies, and public bodies. (Elizabeth Grosz could have provided an interesting theoretical perspective here; similarly, a queer reading of the images is suggested but not pursued in its entirety). Bodies are the metaphor used to order social space and also to modify it; it is through bodies, in the work of Colita (as it was for Colom, albeit differently), that the regime’s discourse and practice are challenged.

One of the book’s main strengths is the connections drawn between written and visual works. This bolsters the book’s originality and broadens its appeal. Both genres are shown to be equally important modes of expression when Francoism takes its urban turn. At times, more nuance could have been added when discussing Cerdà, as the impetus behind his urbanistic work is more socially motivated and less materially oriented than is frequently portrayed, although, admittedly, this would not have affected the book’s argument to any great degree. Ultimately, the margin-as-

methodology approach provides Sendra Ferrer with a powerful analytical tool that lets her critique these artists' new ways of looking at the city through her own new way of looking at them. This altogether makes the volume essential reading for those working on Barcelona and indeed highly useful for those outside Catalan studies who work on narrative and visual culture in a broader Iberian context.

MATTHEW OXLEY

University of Sheffield

Jordi Vilaró Berdusan, *L'amabilitat dels desconeguts. Tennessee Williams a Barcelona durant el franquisme*. Barcelona: Diputació de Barcelona – Publicacions de l'Institut del Teatre. Escrits teòrics, 18. 2021. 420 pp. ISBN 9788498039832.

La publicació de *L'amabilitat dels desconeguts. Tennessee Williams a Barcelona durant el franquisme*, constitueix la culminació de la recerca de l'autor, Jordi Vilaró Berdusan, a l'entorn de la relació entre l'escriptor estatunidenc i la capital catalana durant els anys 50 i 60 del segle passat. El cos de l'estudi és constituït per la recepció dels sis drames de Tennessee Williams representats en castellà a Barcelona en el període franquista, un arc temporal que abasta des del 1950 al 1966; l'exposició va precedida d'una detallada descripció del camí d'aquestes peces als escenaris dels Estats Units i Europa, i acompanyada, quan s'escau, de l'acarament amb el fenomen a l'escena madrilenya. Per aquest motiu l'interès del llibre ultrapassa l'àmbit català i esdevé fita imprescindible per a tot estudiós de Williams.

En efecte, l'autor enfoca l'estudi no tant des de l'anàlisi especialitzada com de la reproducció, teixida amb un relat àgil, de les ressenyes dels cronistes teatrals de l'època i incorpora mercès als documents de l'Archivo General de la Administración d'Alcalá d'Henares (AGA) la veu dels censors (teatrals, eclesiàstics, etc.). Els escrits de la censura s'erigeixen en una font extraordinària per copsar l'impacte de Williams en els vigilants de l'ortodòxia dins la Dictadura, que adopten sovint un to ambigu, entre l'escàndol de qui preserva un posicionament rígid i l'excepcionalitat condescendent.

Serveixi de mostra la puntualització davant *Un tranvía llamado deseo*, una de les més polèmiques:

Obra de minorías. Al menos en España. Late en ella toda una preocupación sexual contenida en un límite de elegante insinuación. Creemos que puede autorizarse para su representación en círculos limitados y exigentes, pero que el gran público nuestro no está capacitado, y tal vez sea una pena, para enfrentarse con estos problemas como desde un ángulo frío de asistentes a una exposición de problemas morbosos envueltos en la más abierta inquietud social y servidos con una crudeza dialéctica y expositiva muy peligrosa.

(Pérez López de Heredia, 2004, 186-187, citat dins Vilaró, 88-89)

També en les ressenyes periodístiques a bastament reproduïdes per Vilaró, ensopeguem amb una adversitat i unes reticències tan o més accentuades que les dels censors com ho són les de José Maria Junyent, i en menor grau les de Luis Marsillach o Martí Farreras, que arran de *La gata sobre el tejado de zinc* adverteix el lector del “gusto del autor por la deformación, su persistente tendencia y predilección por la anormalidad en todas las esferas, su deliberada o inconsciente fidelidad a una galería humana purulenta y viscosa reclutada en los manuales de psiquiatría” (Farreras 1959, 36, citat dins Vilaró, 267). Vilaró explora el camí entre el text original i el de la versió representada, una tasca d’escapça i modificació condicionada per la censura i l’autocensura: així, la referència a la guerra espanyola dins *The Glass Menagerie* és alterada amb un circumloqui d’efecte grotesc, ultra suprimir, com era esperable, l’esment dels fets de Guernica. No es tracta, doncs, de retocs puntuals, sinó d’una autèntica tasca de neteja i maquillatge de qualsevol element revulsiu.

L’obra de Vilaró (que manlleua l’avantítol *L’amabilitat dels desconeguts* a una frase de *A Streetcar Named Desire*) no planteja un estudi de la traducció *strictu sensu*, sinó el registre amb perícia notarial d’aquestes “obligades” dramaturgiques. En cada una de les sis obres estrenades (*El zoo de cristal*, *Un tranvía llamado Deseo*, *La rosa tatuada*, *La gata sobre el tejado de zinc*, *La caída de Orfeo*, *Dulce pájaro de juventud*), s’efectua una classificació dels “canvis” per diferents motius: religiosos, històrics, polítics, sexuals, (amb l’homosexualitat i el paper de la dona com a elements destacats), estilístics, bones maneres, etc. El repàs del context europeu efectuat per Vilaró, ens

permet constatar que malgrat el prestigi d'alguns directors dels muntatges teatrals (Ingmar Bergman, Luchino Visconti, etc.), el dramaturg patí problemes importants amb la censura al Regne Unit, per exemple i que, llevat dels països escandinaus, el continent registrà un rebuig i unes traves no tan llunyanes a les generades pel context franquista a l'Estat Espanyol.

Com a contrapunt d'aquest rebuig moralista i conservador, Vilaró recull l'entusiasme d'aquells sectors que en copsaren la frescor, l'agosament i la desinhibició, amb el necessari acarament, quan convé, amb el ressò de les versions cinematogràfiques. L'autor registra un especial idil·li de Williams amb Barcelona, ciutat on efectuà diverses estades estivals des del seu primer viatge a inicis dels 50. Un dels motius que l'induíren a viatjar-hi fou establir la coneixença amb Antonio de Cabo, que amb Rafael Richart dirigia el Teatro de Cámara, i que a començaments de 1950 li havia estrenat dues peces emblemàtiques (*El zoo de cristal*, *première* absoluta a l'Estat Espanyol de Williams, i *Un tranvía llamado deseo*); el propi De Cabo fou el traductor de les quatre peces posteriorment representades, arran de les quals hagué d'enfrontar-se alsensors per endolcir la píndola i dur-les a bon terme. Aquella febre per Williams fou recollida de bon començament pel testimoni periodístic de Manuel de Cala davant l'estrena d'*El zoo de cristal*, rebuda amb una intensitat i un recolliment traduïts en entusiàstics aplaudiments: el públic era conscient de l'excepcionalitat de l'esdeveniment.

En aquella atmosfera d'inquietud i repressió Williams aterrà com a element vivificador que durant una quinzena d'anys desvetllà l'interès i la posada en escena a la ciutat per part de companyies professionals com les de Pepita Serrador, Maria Asunción Sancho, Aurora Bautista, Arturo Fernández o la Companyia Lope de Vega (dirigida per José Tamayo). El punt àlgid simbòlic, ben destacat per Vilaró, fou *La rosa tatuada*, escrita en bona part pel dramaturg a Barcelona i estrenada el 3 d'abril de 1958 al Teatre Comèdia per la companyia de Pepita Serrador, actriu i directora propera a Williams. L'obra assolí un nombre aproximat al centenar de representacions i el 3 de juliol del mateix any comptà amb l'assistència del propi dramaturg. Dins d'aquest marc Vilaró registra com a casos singulars dues representacions en català, dignes de gran mèrit atesa la minorització que vivia l'escena en la llengua del país. *Figuretes de vidre*, traduïda i dirigida per Bonaventura Espinosa, s'escenificà el 7 de juny de 1956 al Teatre Bartrina de Reus, el text de la qual encetà la col·lecció "Quaderns de Teatre de l'A.D.B", tota una fita lligada a la importància de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Hauríem

d'esperar quinze anys més per tornar a veure Williams en català: *Auto de fe*, peça breu, representada el juny de 1971 a l'Orfeó de Sants de Barcelona, en un muntatge de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), dirigit per Josep Costa.

Deu anys després d'aquelles primeres estrenes èpiques, Williams entrava a la dècada dels seixanta amb tot el prestigi teatral i cinematogràfic i, tanmateix, l'evolució de l'escena europea aportava aires nous que acabarien relegant-lo de l'interès del públic i de la crítica; l'acarament al teatre d'avantguarda, fos al corrent absurdista d'un Beckett o Ionesco, fos al nou teatre èpic, decantà la balança cap a l'oblit. Així ho certificà un representant dels postulats brechtians a Catalunya com Ricard Salvat, que tot i reconèixer-li l'audàcia i l'agosarament en la qüestió sexual acaba objectant-ne l'evolució cap a clixés del star system burgès del seu país. Ja ens havia situat Vilaró prèviament els darrers anys de la producció de Williams, (1963-1982) com a *Stoned Age*, la lapidació pública de l'autor en mots del propi dramaturg; aquesta decadència es feu palesa en l'escena barcelonina després de 1966, on llevat de la representació esmentada d'*Auto de fe*, es veié condemnada a l'ostracisme i haurem d'esperar al postfranquisme per assistir-ne al rescat.

Estem, doncs, davant d'un llibre tan vàlid per l'originalitat del seu contingut (no sovintegen gaire els estudis sobre la recepció de dramaturgs contemporanis) com per l'amenitat que la seva riquesa d'enfocaments ens brinda. Sense renunciar en cap moment al rigor acadèmic, l'autor ens regala un retaule polifònic que esdevé un retrat viu de l'impacte de Williams en el clima moral de la postguerra, o per ser més exactes, de les diverses postguerres de cada país on fou representat: una simfonia de veus contraposades que mostra a l'esqueix l'impacte que suscità dins i fora de Catalunya, en el teatre i més enllà del teatre.

JORDI LLADÓ

CRAE. Universitat Autònoma de Barcelona.