MITES CLÀSSICS EN LA LITERATURA CATALANA MODERNA I CONTEMPORÀNIA

AULA CARLES RIBA

A cura de

JORDI MALÉ
EULÀLIA MIRALLES

Publicacions i Edicions

Barcelona, 2007

Sàtirs, faunes i nuditats a l'inici del noucents

Carles Garriga
Universitat de Barcelona

Als primers anys del segle xx s'estenia per Europa la moda de parlar dels grecs, dels seus mites i del seu art com a signe de cultura, o almenys d'una cultura que vestia d'elegància la voluntat de recrear el llenguatge poètic. No se'n parlava gaire, però: de fet, era més important donar per sabut que aquella tradició romàntica que tant s'hi havia entretingut –de Hölderlin a Verdaguer, com si diguéssim– s'hi havia entretingut amb massa paraules i explicant aquells mites amb una morositat poc escaient si les històries representa que ja són conegudes i si el que cal és evitar qualsevol aparença de didactisme explícit. Va creixent, en canvi, una poesia que es complaurà en l'expressió d'un jo poètic emanat de la pròpia tècnica literària, que s'entretindrà a explorar amb alguna perversitat les ambigüitats morals que es desprenen tant del mite com de la consciència que el seu record es crea des de la sofisticació cultural o que s'exhibirà fent-se monument en les glòries del passat.

Ja feia temps que la literatura catalana s'havia fixat com a programa l'accés a la modernitat. Malgrat algunes resistències, poc significatives en termes d'història de la literatura, l'absorció de les darreres tendències literàries havia deixat de ser casual o fruit de decisions individuals per passar a ser un senyal d'identitat de col·lectius que trobaven les corresponents tribunes de difusió en les prou nombroses publicacions i editorials que els acompanyaven.

La voluntat, doncs, hi era. També hi havia resultats, però amb algunes limitacions pròpies de l'estat de coses de l'època: en particular, un dèficit de cultura clàssica –és a dir, no de coneixement dels mites i de les grans obres, sinó d'una tradició educativa que n'hagués sabut fer alguna cosa a part de repetir maquinalment que aquelles obres eren un model etern– i el determinat per un estat de llengua que, a diferència d'altres llengües europees, no havia arribat encara al final del procés de normativització, ni gramatical ni literària. Això explica l'aire de tempteig que s'observa en moltes de les composicions literàries de l'època, on no sempre es discriminen adequadament els nivells del llenguatge ni és fàcil de veure quines ressonàncies verbals permeten enllaçar-les amb sèries de textos ja constituïdes. Potser en són excepció els poemes que imiten la cançó popular i, en un altre extrem, els de to himnic: eclesiàstic o, més modernament, d'un estil parnassià que vol recordar la dicció solemne associada amb la literatura clàssica; però l'àmplia gamma d'estils intermedis, amb els seus múltiples matisos i inflexions, és encara un terreny que no fructifica sense ensurts. Només hi havia, en aquest espai intermedi, el conreu pacífic

i mig endormiscat de la poesia meditativa, amorosa o moral, que, fatigada de segles, és, en el context que ens ocupa, de tradició romàntica, amb poques possibilitats de subsistir, sola, enmig de les complexitats intel·lectuals, morals i tècniques que estaven apareixent.

Si les noves tendències feien tendir la poesia a la brevetat, s'haurà de considerar normal que, en els textos de l'època, no hi hagi, en general, gaires mostres de mites pròpiament dits, que demanen un mínim de narració. Hi ha, això sí, al·lusions a algun moment del mite i, més sovint, la descripció d'una atmosfera de temps passats, que es posa en contrast amb el moment actual des d'òptiques diverses. Sorgeixen, per exemple, faunes i sàtirs que se situen lluny del nostre espai i del nostre temps, o que apareixen com a figures escultòriques en jardins i fontanes, en companyia de nimfes i altres imatges femenines per l'estil. Era una moda també arreu d'Europa.

I des del punt de vista de la llengua, s'estatuen[1] elegàncies amb proliferació d'opulències parnassianes vestides de cultismes amb esdrúixola, i alguns poetes –els més joves– també es complauen en la recerca del mot just i de l'epítet eloqüent. Guerau de Liost ho explicava així: «amb minuciosa cura he procurat ennoblir les paraules baixes, però redimibles encara, amb qualque epítet de civilíssima exigència»,[2] on «civilíssima exigència» significa que la civilitat ho exigeix i que la poesia que en resulta és una poesia exigent. El mot just serveix també per evocar a presència allò que designa, especialment si és una entitat singular: els noms propis o els comuns que, si són prou precisos, es podrien escriure amb majúscula. És en aquest poder evocador que pensava D'Annunzio quan poetitzava de les estrelles:

Le sette Guardie tramontan sul Tirreno.
Il buon piloto mira le chiare stelle
dei marinai, le dolci Gallinelle
sul collo al Toro, nell'ala pegasèa
Markab, in bocca al Cane Sirio ardente,
e su la spalla d'Orione Adhaèr,
e Vega e Arturo e Canòpo e la Perla[3]

i que Guerau de Liost reprèn a «Estel·lària», de *La montanya d'amethystes* (1908), només que substituint els noms cultes per altres de populars i tradicionals: «Trillons, Pilans, Cabretes, el Pobre i el Ric, Cambrilles, l'Estel de la Nit o el Dia, el Camí de Sant Jaume, els dos Carros, l'Estel del Nord». Suposo que aquests són exemples de «paraules baixes, però redimibles encara».

L'evocació a través dels noms amb els seus corresponents epítets precisos es fa explícita a un poema de *Verger de les galanies* (1911) que Carner va dedicar a Lluís Segalà, i que comença així:

1. J. Carner, «A Pal·las Atenea», *Les monjoies* (1912): «les boques diuen gracies i venustats serenes / i els cossos s'estatuen amb aires immortals». El verb «estatuar-se» és, si no m'erro, un *hápax* carnerià.

2. Guerau de Liost, «Notes preliminars a *La montanya d'amethystes*», *Empori* 16, 1908, p. 103-109. Trec la citació de J. Aulet, *Antologia de la poesia noucentista*. Barcelona, 1997, p. 19.

3. G. D'Annunzio, *Laudi II*, 21, p. 82-83 (cf. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze, 1948, 2a part, que ho interpreta de la manera ja dita).

Per unció d'amor i de tortura
que un invisible me posà talvolta
en el meu front d'infant quan jo dormia,
sento en el vent una paraula incerta;
y la nació perduda de les ombres
se decanta a les vores de ma via.
Elles s'acosten dolçament porugues,
demanant a mon vers que les retorni
un sol moment al viure de la terra.

No sé si s'ha de considerar que qui parla és Carner, o Segalà, Homer o Odisseu. Potser tots alhora; i com en el cas d'Odisseu, al final les ombres s'esvaeixen, tot i que aquí és pel conjur d'un bes de dona: «... el teu bes, oh dòna, / llur comiat endolorit ofega». Però entremig, han aparegut en «sublim corrua»

el fill de Tetis que petjà niçagues
amb el seu carro, com esclafa messes
la parella de bous en la batuda;
Venus daurada, nua com les roses;
Hector, el qui empunyava la crinera
del caball desbocat; Pal·las Augusta
llampeguejant amb la mirada grisa;
Agamenon, soplujador de races;
Helena, la de flonjes vestidures
per hont les aures de l'amor niaven,
Ayax, tothora cobejós de guerra,
girat el front, com bestia selvatgina,
els aqueus de la llarga cabellera,
y el negre Fum, devorador d'Il·lion.

Malgrat l'esplendor dels decasíl·labs estramps, el catàleg de noms d'aquests catorze versos acabaria sent prosaic –no és propi de Carner escriure d'aquesta manera– si no fos perquè tots els noms tenen el seu epítet just, i tots evoquen no solament els personatges corresponents sinó també els llocs homèrics que els esmenten: doncs, mites.

Però les ombres només retornen «un sol moment al viure de la terra», i només gràcies al vers; un vers que s'assimila a la presència de la dona «inconeguda de les ombres tímides», a la qual el poeta es dirigeix descrivint-ne l'acció: «y tu per terra has escampat les doctes / melodies serenes, y amb un riure / espaventares la gentil corrúa». En definitiva, la dona o Musa és la mateixa poesia que suscita la presència del mite antic i alhora en nega l'actualitat i la vigència. El mite, doncs, només viu transitòriament mentre la il·lusió poètica dura.

Altres poetes també descrivien, amb propòsits diversos, la fi de l'era dels mites i dels déus antics. Gabriel Alomar, amb un to entusiàstic d'humanisme ateu, cantava, a *La columna de foc* (1911), «La doma dels déus»; uns déus «hipopotàmics, lliscant els ventres farts»,

i els homes, victoriosos de les divines feres,
els déus empresonaven per les lacies crineres
o per les ales flonges, ineptes al volar;

entre'ls narius monstruosos passaven les anelles,
als colls de brau penjaven les humiliants esquelles
i cops de fuet brunzíen sobre'l sagrat bestiar.

Menys combatiu, Jeroni Zanné començava així la seva «Auba mig-eval»:[4] «L'Olimp sagrat trontolla. Cauen els déus retuts». Les nimfes i el món clàssic desapareixen i, amb un to quasi notarial, el poeta conclou:

un jorn novell comença. I escampa l'aire fresc
ressons del *Dies irae* per l'auba mig-eval.

Més interessant és la visió que en té Carner. Al *Primer llibre de sonets* (1905) n'hi ha un, «Solitud», que fa així:

Sota les contorsions de les branques fexugues
els Faunes han saltat, vescosos d'impuresa,
de les Ninfes cercant l'adorable bellesa
ab una obscenitat de bots y pampellugues.

Elles fugen, clamant ab els ulls, malestrugues,
y tremolen y es més divina llur nuesa;
l'herba clara s'ajèu d'infinita tristesa
y es contingut l'alè de les aures porugues.

Lluny, demunt d'una font serena y transparent
qui mulla les falgueres ab petits brins d'argent,
se veu un xich del blau llunyá de les altures.

En baixa una claror d'esglesia. Y, assegut,
un Faune desertor i en extasi perdut,
ab son dols floviol somía coses pures.

Se'm dispensarà, espero, de comentar les exquisitats del sonet, tan ben escrit i a la manera carneriana. Aquests faunes del primer quartet, «vescosos d'impuresa» no són només bèsties de l'antigor, sinó que encara perduren sota noves formes, si ens escoltem Guerau de Liost:

4. G. Zanné, *Imatges i melodies*. Barcelona, 1906.

Els faunes son el signe
del mascle etern, l'indòmit boc,
ab els llavis humits d'una bromera indigna
qui'ls regalima com retràctil moc

igual com «les nimfes somrosades / són l'etern femení, bell y caigut».[5] Als tercets, el sonet de Carner s'obre pas entre la vegetació i ens deixa veure el cel. La claror d'església que en baixa suggereix que és la claror d'una església que lluu com el blau del cel,[6] per efecte de la qual –de la claror i de l'església– el faune oblida l'obscenitat i «somía coses pures». I és que no hi ha com anar a missa per deixar d'empaitar nimfes.

Aquesta expressió que acabo d'escriure no seria sinó una poca-soltada si no fos apropiada per introduir-nos en un argument que plantés cara a aquelles idees tan devotes. Bé, l'argument el presenta Apel·les Mestres, amb el seu poema «El sátir vell», inclòs a *Poemas de terra*, de 1906.[7] «Al destimbarse el Cel de la Mitología», diu Apel·les Mestres, «aquells grans Déus d'Homer, de Fidias i d'Apeles [...] per sempre van fugir [...]; mes no van partir sols»;

A Apolo van seguir las Horas y las Musas;
á Venus els Amors y las Gracias gentils;
las Nimfas y Vestals á Diana cassadora;
els Sátirs y Bacants á Baco-Dïonís.

5. Guerau de Liost, «Pagana», dins *La montanya d'amethystes*. Barcelona, 1908. Estic convençut que l'efecte humorístic és, a diferència del sonet de Carner, del tot voluntari.

6. Comparem-ho, encara, amb el poema primerenc de Guerau de Liost, «Montserrat» de *Les petites coses* (dins Guerau de Liost, *Obra poètica completa*. Barcelona, 1948, p. 85-86:

quan rutilin de la posta els penyals de Montserrat
guaitarem de la muntanya el flameig petrificat.

El flameig de Catalunya qui se'n pugi fet anhel,
en els rius i les fontanes cercarem el blau del cel,
i per una finestreta resarem al nostre estel.

I en un sentit semblant, Eugeni d'Ors ja havia escrit el 1901 el poema «Música de Bach», on el cel net de núvols també deixa veure un edifici religiós; el poema acaba així (en l'edició de Jordi Castellanos, *Eugeni d'Ors. Papers anteriors al Glosari*. Barcelona, 1994, p. 10):

De sobte un raig de sol dispersa les boirines.
És un diumenge. –Sonen les campanes argentines.
És un dia serè. –Joia dominical!
I sobre del cel blau, de blavor resplendenta,
L'èter puríssim transparenta
La imatge d'una augusta Catedral.

7. Ignoro quants mesos van transcórrer entre la publicació del *Primer llibre de sonets* i *Poemas de terra*, i si algun dels dos poemes sobre els sàtirs s'havia donat a conèixer abans de la seva inclusió en els llibres respectius. Amb aquestes reserves, es pot pensar raonablement que Apel·les Mestres està polemitzant amb la manera com Carner va tractar el tema.

I continua vuit versos més anomenant figures i personatges que els acompanyaven en la fugida. I comença la segona secció del poema: «Sí, tothom va partir!... Tothom, fora un vell Sátir» que «entrá de nou al bosch, capbaix y macilent». «Y allá dintre ha viscut durant sigles i sigles», com s'explica al començament de la secció tercera. La secció quarta és una descripció més aviat truculenta dels efectes devastadors del pas del temps i de la vellúria en el cos del sàtir; per al que ara ens interessa, doncs, ens la podem estalviar. A la secció cinquena apareix un canvi:

Però quan vé l'estiu ab sas nits tan serenas,
quan cantan pels estanys las granotas en chor;
quan la lluna en son plè – ab llum esmortuhida,
però hermosa, no obstant, – banya el món silenciós;

quan tot sembla dormir; llavoras, el vell Sátir,
poch á poch, sens remor, surt del bosch com un taup,
y sigilosament, caminant de puntetas,
fins reprimint l'alè, devalla bora al mar.

Al passar, malgrat ell, pel devant de l'ermita,
ont la campana dorm sota la creu qu'extén
sos brassos rovellats, gira el cap el vell Sátir
murmurant… ell sab què.

Y avansant, avansant cautelós y ab misteri,
ab els punys sobre el cor, arriba pantejant
al temple enderrocat de Venus Citeréa
que petoneja el mar.

I és allà, al temple de Venus, que el sàtir «porta á son llavi aixut son caramell de canyas / y n'arrenca un acort dolcíssim y discret». I així,

A voltas, un viatger que de nit peregrina,
sentint de lluny, molt lluny, aquells accents divíns
– aquellas notas suaus, tan suaus y misteriosas, –
creu qu'es l'oreig que's plany entre el cimall dels pins.

Mes no es l'oreig qui's plany! Es ell, es el vell Sátir,
es el derrer fervent que plora pels Déus morts,
pel dogma destronat, pel culte de la Vida,
la Bellesa y l'Amor.

Seria una simplificació afirmar que aquestes diferents presentacions del tema són conseqüència de l'adscripció per part dels seus autors a diferents moviments o escoles poètics. És evident que Alomar se sentia còmode fent exhibició d'ateisme i que Carner, en canvi, ensenya un cristianisme que tot ho dulcifica; que Zanné pot arribar a sentir com

a equivalents els mites clàssics i els medievals –també wagnerians– perquè els uns i els altres són, per la seva llunyania exòtica, matèria poètica que es pot farcir d'elegàncies decoratives.[8] Quant a Apel·les Mestres, és possible que el menyspreu del sàtir per l'ermita sigui un senyal de la irritació del poeta, una irritació de la qual també deu ser una mostra la seva personal opció ortogràfica: aquests plurals en –a, quan ja no tocava; però al cap i a la fi, acaba cantant «la vida, la bellesa i l'amor», cosa que també es podria dir de Carner, tot i que és veritat que ho feia amb menys èmfasi i sense explicar-se tant. En tots els casos, tanmateix, hi ha coincidència a constatar, amb més o menys entusiasme, que l'època aquella ja és passada i que el mite antic és mort;[9] ni el poema d'Apel·les Mestres, que aparentment posa sota l'advocació del sàtir «la Vida, la Bellesa y l'Amor», no aconsegueix fer-ho d'una manera que soni sincera i, sobretot, ha de reconèixer, al capdavall, que el temps dels mites es presenta més com una al·lucinació que no com una possibilitat de recuperació (i això si no hi volem veure simplement un marrameu anticlerical vestit d'una forma de sentimentalisme passada de moda).

Dels poemes que conec, el que expressa més bé la distància insalvable entre el nostre temps i el no-temps del mite és el que Carner va dedicar «A Cibeles, dea de les serralades», de *Les monjoies* (1912). Hi narra un mite –inventat per ell– de caràcter quasi antropogònic, segons el qual els homes havien estat infantats en el si de Cibeles:

> Salut, oh Mare bàrbara, oh Dea primitiva
> que has infantat els homes en el teu jaç rebel
> ……
> Tu els arraulíes dintre ton sí d'immensa mare

Aquesta humanitat primitiva acaba abandonant aquelles serralades:

> Mes ai, que un jorn baixàvem cap a les valls obscures
> a ont les gorgues faden com ulls encisadós;
> debades quan fugíem dels grenys de les altures,
> et creies que jugàvem en escamot frisós.

Les «valls obscures» i les «gorgues», amb les seves «penombres de fullatge» i «aigües lentes», configuren un escenari que desafia alguns tòpics, perquè, quina mena d'alternativa és aquesta, entre la barbàrie de les serralades i les penombres i aigües lentes? Esperaríem que un dels dos termes estigués format d'elements d'un altre escenari que Carner va constituir mestrívolament: camps llaurats, feines humils, artesania... Aquí, en

8. La llunyania sovint es representa metonímicament a través de l'apel·lació a les ruïnes. Zanné fa precedir «El vell convent», d'*Assaigs estètics* (1905), un «vell convent / d'eures cobert i poesia», d'una citació de Puvis de Chavannes: «il y a quelque chose de plus beau encore qu'une belle chose: ce sont les ruines d'une belle chose»; també Apel·les Mestres «El sátir vell»: «amalgama informe / de frisos mutilats y basaments romputs / y metopas jayent en l'herba».

9. A «Estàtua sobre'l llac», de *Verger de les galanies* (1911), Carner descriu un Adonis moribund, i acaba el sonet així: «punyí les roses la ventada oyosa; / la porpra de ta sanc meravellosa / queya a petites fulles en la nit, // y anava fent un cercle cadascuna / y el cercle s'espayava en la llacuna / fins a les vores, hont hi jau l'Oblit», on la paraula clau és «oblit».

canvi, els homes han deixat «l'estatge» de Cibeles, que, tot i que és «lluminós», no deixa de pertànyer a un espai salvatge i bàrbar. Amb el descens des d'aquelles altures,

llur triomfal rudesa ja s'era fet esclava
d'eixa dolçor que migra les naturals virtuts:

els lleures solitaris, les penes somnioses,
les creacions més fines que el barroé sentit
de flautes invisibles, de veus misterioses,
del blanc vapor que munta pels aires de la nit!

I es d'aquell temps que amarga la fantasía vola
i es cada jorn el viure més breu i més avar.[10]

L'oposició és, doncs, entre natura i cultura,[11] però sorprenentment (?), la valoració positiva cau del costat de la natura. L'explicació es troba en el fet que Carner té molta cura de descriure la situació de l'home caigut amb uns termes que fan pensar en la literatura de tipus decadentista, sense mostrar cap de les imatges que li són més cares en els seus elogis de la vida civilitzada; però resta tanmateix el fet que el model absolut continua sent una natura incontaminada, fora del temps i de la vida que ens és familiar: «en tes muntanyes restes, / sense que mai avenci el temps dalt de tes cimes», «no sé si ta recança pren aires d'altivesa / o si t'has fet immòbil en un oblit de tot». La idea bàsica és, doncs, que en el fons hi ha una essència pura, pertanyent a un més enllà de temps remots. El poema suggereix que aquesta essència es pot recuperar per la pregària –de fet, la forma amb què el poeta parla a la dea és la de la petició i la súplica–, però seria a costa de no ser ja el que som; doncs, una cosa impossible o, més ben dit, impensable. I doncs, com es pot fer per recordar allò que ja no és? Si la nostra vida es descriu com una existència decaiguda –decadent–, entre penombres i «penes somnioses», es fa impossible el retorn en «èxtasi al sol i al dia clar».

El poema «El dia revolt», de *Bella terra, bella gent* (1918), és més explícit. Consisteix en una invocació al «dia revolt de sol i de pluja», on se celebra el vent que causa aquest dia canviant; hi surt també Cibeles:

10. Compareu-ho amb «A Hebe, dea de la jovenesa», de *Les monjoies* (1912):

un jorn vingueres al meu devora,
precipitada mon beire omplíes.
Jo'm creia, al ràpit vol de ta túnica,
que m'estimaves com als olímpics.

Mes no t'he vista sinó una volta.
I ja mon beire dins la poruga
destra, s'inclina cap a la terra.
I ella n'aixuga l'última gota.

11. «Jo sento que aquest fil / de vella sang ardida que corre per mes venes, / es torna cada dia més blanc i més subtil»; «les meravelles consumen nostra vida / i es gasten nostres hores en invisible pols».

Regolfa ta veu per dintre la serra
i sonen les baumes d'aquesta clamor:
– deixonda't, o cor de la terra,
que viuen i juguen encara, cadells de Cibeles, la Fúria i l'Amor.

Trasbalses la pau en ta via;
l'esclat de ta febre val tot un seguit de centúries;
[¿què hi fa si en una hora el consum?
i fins de la fossa n'aixeques follia
i esborres l'antiga rodera del seny i el costum.

La Fúria i l'Amor, cadells de Cibeles, són l'entusiasme i el punt de follia al qual cap poeta ni cap patriota no ha de renunciar. Però pertanyen a una altra dimensió: romàntica, en podríem dir, però també externa a la vida de pau en comunitat, civil i històrica.

El final del poema a Cibeles, de *Les monjoies* (1912), concorda bé amb els mateixos valors:

Mon ànima esperona de nou amb ta frisança,
massa temps ha que't venja mon llanguiment etern!
I com torrent que baixa cantant i avalotant-se
revingui en mes entranyes el teu udol matern.

Només gràcies a la idea de la maternitat es podria parlar d'alguna vinculació amb el model inabastable; i, en efecte, Carner s'hi refereix en cinc ocasions al llarg del poema: «Mare bàrbara», «mare», «Mare», «Mare bàrbara», «udol matern». Però la mateixa apel·lació a la maternitat en termes absoluts impedeix la seva aplicabilitat immediata a l'espai social; hi ha, això sí, un etern femení destinat a la maternitat, que funciona com a referent d'ordre, de continuïtat i de fidelitat, i exterior i idealment anterior al sistema de valors que es proposa.

Però sabem que Carner descrivia regularment l'existència en allò que té de social; i en aquests casos, darrere de la realitat sensible sempre hi ha un model més alt i més pur, si aquesta realitat, encara que caiguda, és amable. L'eloqüència carneriana ho va declarar prou a la «Camperola llatina», de *Verger de les galanies* (1911) que, sense ella saber-ho, ve «alada» i té una dea que vetlla la gràcia del seu gest:

Alada, vora el solc ets arribada,
y't decantes un xic a la claró
y mitg augusta, mitg espellifada
te corones ab l'or de la tardó.

Tens la cintura fina y abrivada,
y el sí d'una naixent promissió;
canta la teua boca, incendiada
com una rosa del Anacreó.

Y fas anar la teva grana en doyna
com sobirana que escampés almoyna
y't rius del pobre Gàlata ferest.

Y may sabràs que dins la terra amiga
jeu enterrada una deessa antiga
que vetlla per la gracia del teu gest.

Per això, i encara que sembli paradoxal, la connexió amb el model mític només és possible des d'un espai de civilització. Una civilització agrícola en la camperola, o artesana i política, com en un altre poema amb el qual, significativament, comença *Les monjoies* (1912); és dedicat «A Pal·las Atenea», i fa de complement a l'himne a Cibeles:

Aont la por no arriba ni la cridoria injusta
dins l'or sospès de l'èter, no's cansa ton esment,
o Dèa, qui regeixes amb ta senyal augusta,
la pau o l'abrivada del nostre pensament!

Ja ho sabem, que en el nostre món hi ha por i cridòria injusta, però també pot no haver-n'hi; i sempre Atena regeix la nostra vida. En aquestes condicions sí que és possible tant la pau com l'abrivada: el retrat que Carner fa de la dea, guerrera i pacífica, gloriosa i serena, és, des del punt de vista de la història de la religió grega, molt correcte, i això honora el poeta. Com a protectora de la ciutat, Atena, doncs, de la mateixa manera que mou guerra sap mostrar «les tasques piadoses / que per ser fetes volen silenci, fina llum». I

perxò, Dea invencible, dins ton sojorn d'Atenes,
en ta llaor, a l'ombra d'adelfes i parrals,
les boques diuen gracies i venustats serenes
i els cossos s'estatuen amb aires immortals;

fulgura un temple encara sobre'l timó i l'agrella,
omplenen les cigales de sol el crit ardit,
sos còdols suavitza la fresca fontanella
igual que l'ironía poleix un esperit,

i volten les abelles en amoroses tortes
i cerquen flors dormides entre la seca pols
per fé aquell or tan pàl·lit que, quan ja siguin mortes,
encara resplendeixi i encara sigui dolç.

Els arbres en renglera dins terra laborada
exalcen la caricia de ton oreig subtil;
les dònes t'ofereixen la trama aciençada
i branques d'olivera la majestat senil.

La primera estrofa retrata una vida civil i culta, pensant en el Liceu i l'Acadèmia; la segona un territori humanitzat, amb un temple que prefigura fantasies heideggerianes i amb l'artificiositat d'una font que aplana allò que tenen de cantellut les asprors naturals; la tercera la dolçor de la mel que fan les abelles, els animals més civilitzats i símbol d'una existència intel·ligent i organitzada; la quarta l'agricultura, l'artesania i el culte amb ofrenes a la divinitat. I si al «Dia revolt», de *Bella terra, bella gent* (1918), llegíem que «els cadells de Cibeles» «viuen i juguen *encara*», on l'«encara» serveix per al·ludir a uns estats de pensament que vénen d'orígens ancestrals, aquí, a la segona i a la tercera estrofa, l'adverbi assenyala no solament la permanència de l'objecte designat, sinó l'equivalència entre les meravelles del món d'ara i el símbol perenne del passat. Es tracta, doncs, de reconèixer el model ideal que hi ha darrere o més enllà de l'experiència, però partint d'aquesta experiència. D'altra banda, quan els cossos «s'estatuen» es fan iguals a Atena, que també és una imatge, perquè, fent-se per sempre més iguals a si mateixos, assumeixen en la seva figura allò que d'ells és etern.[12]

Hi havia dos espais en els quals es podia sentir la presència d'aquestes figures definitives: els jardins i la vida personal i social quan és –com deien– harmònica. En el cas dels jardins, l'entorn ja hi ajudava, i també la moda de fer-ne poesia. Entre els poemes que se situaven en jardins, n'hi ha un d'especialment interessant perquè n'explica el sentit tan bé que estalvia qualsevol comentari. És «Floralía. Simfonía elegíaca», inclòs a *La columna de foc* (1911), de Gabriel Alomar; en cito un fragment, que defineix els jardins:

Tots vosaltres sou formes de l'immensa
visió del temps passat; sou la mortalla
de les sagrades tradicions, qui dormen
com a lloses votives, baix les herbes

12. També s'estatuava Lord Chamberlain, en la descripció –que en alguns moments sembla anticipar els automatismes retòrics de Borges– d'Eugeni d'Ors al sonet «Lord Chamberlain», de 1905 (en l'edició de Jordi Castellanos, *Eugeni d'Ors. Papers anteriors al Glosari*. Barcelona, 1994, p. 20):

¿Cual incógnito hechizo de la rica Natura
vibración y reposo en tu cuerpo ha juntado?...
Ya para el monumento parece modelado,
maravilloso injerto de vida y escultura.

Como lengua de fuego, diríase fulgura,
–inspiración divina, señal de apostolado–
por cima la severa corrección del peinado,
el Espíritu Santo de Britania futura.

Noble Lord: cuando acaso se fatiga un instante
tu mirada de acero, glacial y penetrante
en la visión sin límites de tu sueño imperial,

inclinas la cabeza, sin que se altere,
y el desdén de tus ojos baja a ver cómo muere,
en curvas lujuriosas, la orquídea de tu ojal.

en ondulant catifa tremoloses.
……
……sou les penoses
obres d'art que fabrica la Natura
torturada pels homes; sou les falses
concepcions de la vida.
Malaltices
imitacions de la florida esplèndida
d'altres climes vitals, qu'el sol feconda;
aristocràcies decadents, marcides
en la teba quietut dels hivernacles;
refinaments puríssims, qui no's mesclen
de baixa utilitat, personifiquen
les belles d'altre temps desparegudes,
flors de la vida, qu'el mestral s'en porta.
I els esperits selectes hi voltegen
com a raig fugitiu, com ressonancia
de la propia canturia, melancòlica
divagació del propi esser, perduda
sobre lo contemplat, en el consorci
de la Natura am l'home; i departeixen
am la Natura amiga, en franciscanes
delectacions, fins que n'extreuen, pura
i am nova vida aletejant febrosa,
la musa familiar o la memoria
vivent de les llegendes extingides.

Dins del jardí, doncs, tot és ja fet, i si hi ha escultures, també són acabades. L'espai del jardí és inevitablement una imitació de la veritat natural i, en si, fals. D'aquesta concepció, que genera un rebuig inicial, es passa a la delectació una mica morbosa en els refinaments d'una cultura que ha volgut fer del jardí una metàfora d'un estat d'ànim i fins i tot un símbol del dolor contingut d'una civilització que es vol representada en uns esperits selectes que fingeixen exhibir amb una certa fatiga la imatge del dandi. Aquests esperits malenconiosos poden abraçar sense trasbalsos l'hàbit del franciscanisme; i la devoció amorosa a una natura dulcificada per la mansuetud escau a la nova vida d'estudi i a la recuperació purificada de la memòria del passat.

Resta però l'altre espai, el de fora del jardí. Com que la realitat encara no hi és evident com a figura, s'ha de fer que sigui objecte de representació. Aquí hi ha un primer problema, de mal solucionar, que té a veure amb la forma d'aquella representació i, en el fons, amb la moral i amb la veritat del procés.

Torres-Garcia, als seus *Diàlegs* (1915), exposa el que en podríem dir la doctrina oficial. Al *Diàleg XVII*, per exemple: «tradició nostra ha ser, doncs, tot lo que s'ajusti a la terra; no els homes ni llurs obres, quant aqueixes obres no harmonitzan amb la terra. [...] D'aquest mar tan blau, d'aquesta blanquíssima escuma, podría encara nèixer Afrodita [...]. Aquells deus de la Grecia, no vàren ser vana ficció del poeta, perque ells viuen

i viuràn eternament en aqueixa natura nostra! –Doncs jo, conseqüent amb lo que abans hi dit, hi fet de la méva llar temple dels deus, d'aquells deus de la divina Grecia; hi posat davant dels meus ulls, aquelles admirables obres d'artistes i filòsops, per a que'm dictin la mesura en l'art i en el viure; i ordenar la meva vida segons aqueixa mesura, fent que la meva obra sigui, amb la vida, una mateixa cosa; vivint en el camp, de cara lo etern, i olvidant, si això es possible, que ja no estèm en la Edat d'Or». Torres-Garcia, doncs, reconeix que l'era dels mites ja és passada, però l'espera recuperar a través de l'absorció en l'espai natural. A més, una mena d'instint inconscient, com el de la camperola llatina, condueix a l'harmonia amb allò etern, amb els déus presents, si més no idealment, en la vida d'ara. Hi ha aquí una passió radical, que sembla propugnar un classicisme ecològic o si més no paisatgístic.

Però poc després, al *Diàleg XX*, venien les rebaixes. Per fer front al risc que es pogués interpretar que les seves afirmacions preconitzaven una forma de neopaganisme, matisava: «al dir l'altre dia, que de la blanca escuma del nostre mar, podría encara nèixer Afrodita, sols volía dir, que l'esperit que la va crear, deu perdurar entre nosaltres, ja que la natura ho imposa. Perque Afrodita ja no ha de tornar. Tením altra, de viva, qu'es la nostra, que com aquella ama–el–somriure, més va abillada d'altra faisó. La veièm a cada punt en la gracia de les nostres dones en el camp i en la ciutat, i com aquella, ens encisa. Perque aquella i la nostra, són la mateixa; sols que aquesta ens pertany i l'altra nó. [...] No tením dret a ressucitar la mitología, ni tant sols aquelles formes. Però sí lo etern que hi ha en elles. Això ens pertany, perque ho tením. I això es lo universal a que aludía, que debèm cercar en les nostres coses». Ara s'entén més bé el que representa la camperola llatina: certament un instint inconscient, però al mateix temps indica la distància entre el present i el passat del mite. Ja no hi ha espai, doncs, perquè els «cadells de Cibeles» visquin i juguin en el món real. Per això, Torres-Garcia parla de ressuscitar l'etern, és a dir, de produir una imatge que, reconeguda com a pròpia, encaixi amb el model. Hi ha, en aquesta operació, quelcom d'inconsistent, perquè si el model és etern i universal no cal fer-lo reviure; i si no es pot ressuscitar ni la mitologia ni les formes del passat, tampoc no hi ha manera d'accedir al model. Però, deixant de banda els problemes lògics inherents a aquesta mena de projectes, el que es deixa veure amb claredat és el propòsit de representar i sobretot d'interpretar el present d'acord amb unes normes que, d'alguna manera, s'afirma que es corresponen amb les que, suposadament, practicaven els grecs. Es dóna per suposat, doncs, que també els grecs es lliuraven a la representació; però al mateix temps s'ha de reconèixer que ells, els grecs, tampoc no eren com nosaltres.

Coherentment, al *Diàleg XVIII* defensa que en les representacions artístiques s'abandoni el nu: «hem d'admetre tot lo contemporani, per dues raons: primera, perquè no podem dir que sigui nostra una imatge, si aquesta no ha entrat dins nostre a ésser una cosa viva; i segona, que no tenim dret a una imatge, tampoc, si aquesta no s'ha format directament al contacte de la realitat. Doncs bé, ens és familiar el nu? En el treball, en les festes, veiem els homes i les dones nues? Com voleu, doncs, que aqueixes imatges siguin vives, dins nostre –com podia passar en els grecs–, si no veiem un home o dona nus, més que excepcionalment?».

Em permeto deixar de banda el comentari sobre el fons de censura moral que hi ha darrere d'aquest argument. Pel que fa a la superfície, no menys important, es nega la viabilitat del nu no pas per raons morals sinó per manca d'hàbit i de correspondèn-

cia entre la percepció que en tindríem nosaltres i la que en tenien els grecs (per cert, els grecs no anaven despullats a la feina i a les festes). Sembla, per tant, que Torres-Garcia acaba per afirmar que cada cultura produeix les seves pròpies representacions; l'únic que cal és que l'efecte sobre l'espectador sigui el mateix en tots els casos. El problema, però, és que si representem els nostres contemporanis amb l'aspecte que ara tenen, es fa difícil reconèixer-hi una altra cosa. Per això, tot comptat i debatut, Torres-Garcia no s'estava de vestir els catalans amb túniques.

Però l'argument admet variants. Alomar, per exemple, reprenent a *La columna de foc* (1911) el tòpic horacià en versió rural, començava així el seu sonet «Odío les joies sobre la carn…»:

Me repugnen les joies, Caterina,
sobre ton còs magnífic de deesa.
Les joies, ressaltant en la nuesa,
taquen vilment la teva carn divina

on la naturalitat associada amb el nom «Caterina» contrasta amb el «còs magnífic de deesa». Aquí, la nuesa es vol exempta, i només així la naturalitat es pot unir amb la divinitat. La nuesa, per tant, val com a marca de classicitat.

Els cossos es poden estatuar vestint-los o despullant-los. Se'ls pot vestir de catalans –que acabaran amb túniques– o es pot proposar a una pubilla mallorquina, probablement ja nua, que es quedi sense joies: també això és clàssic.

Però també és habitual que hi hagi vestits i ornaments, i no pas per motius de moralitat. El «Croquis grec» –el títol ja suggereix que es tracta d'una representació–, d'*Assaigs estètics* (1905), de Jeroni Zanné, ens parla d'una hetera grega, sola al llit, no sabem si nua o vestida i enjoiada (més probablement això darrer):

Sola en son llit l'hetaira s desespera:
un himne safic que d'amor s'abrusa
ix de sos llavis com sensual fumera.
L'himne als traidors i als infidels acusa.

S'alça l'hetaira babejant bromera
i apar de l'odi la damnada musa,
Bellorofó vencent a la Quimera,
Perseu segant la testa de Medusa.

Un negre atletic de cabells crespats
entra a la cambra, i amb els dits suats
la rossa hetaira pels cabells aferra:

la rossa hetaira llença un crit d'horror,
d'espaume intens i de bestial amor
i el negre atletic la rebot per terra.

Guerau de Liost, per la seva banda, pot escriure un brevíssim poema que exhibeix un virtuosisme adequat al tema. És «El reial paó», de *La montanya d'amethystes* (1908): «Bell paó / radiant! / ets l'encant / del pastor. / Mostra, aurífic, / ton ventall, / jeroglífic / devessall. Per ta rara / petulància, / tens encara / l'elegància / que no sent / nostra gent». Aquí, «encara» ha de tenir un valor concessiu, com si es digués: «precisament perquè la teva petulància és rara, és a dir infreqüent i exquisida, encara que ningú no ho diria tens una elegància que es troba a faltar en la nostra gent, que encara no ha après a comprendre-la». La sofisticació i l'exhibicionisme poden ser senyal d'elegància; la prova que en dóna Guerau de Liost és precisament el seu poema, al seu torn una exhibició sofisticada de rimes, de ritmes i de cultismes al servei d'una proposta d'abast cultural.

La celebració de l'ornament, doncs, val com a celebració de l'elegància. Que es tracti d'una elegància clàssica dependrà, això sí, d'un acte de voluntat. Des del punt de vista de la moda, és clar, els vestits massa extremats es començaven a trobar antiquats. Per això, si ara al damunt de la nuesa es posava la túnica, poc abans es podia celebrar la nuesa a sota dels vestits i joies més acolorits.

Zanné, que deia les coses clares, parlava a *Assaigs estètics* (1905) a «L'ídola»; li deia, per exemple,

> ha perfumat ton cos la murta d'Afrodita,
> besant-lo suaument, com un flairós ruixat.
> De Pales l'aire august ton rostre ha consagrat,
> la joia dels plaers tos flancs porten escrita.

I acaba així:

> I avui ton cos no té l'antiga nuditat;
> coberta de brodats, de randes i de sedes,
> la musica estrafas que sona en les arbredes
> quan bufa la tardor son clam desesperat.
>
> Tos llavis són d'avui i com avui somriuen.
> Més sota tos diamants, tes perles i rubins,
> tes puntes i velluts, tes sedes i satins,
> els bells marbres de l'Hèlada reviuen.

Aquesta ídola és la germana gran i dolenta de la camperola llatina, però germana al capdavall.