

La poètica postcubista de Josep Maria Junoy

JORDI MAS I LÓPEZ

Introducció

El 19 de juny del 1919, Josep Maria Junoy, que durant uns anys havia estat un dels principals defensors del cubisme a Catalunya i un dels més il·lustres conreadors del cal·ligrama en llengua catalana, pronuncià a l'Ateneu Barcelonès una conferència en què denunciava els excessos a què havia arribat l'art d'avantguarda i preconitzava un viratge cap a postures més acostades al classicisme;¹ de fet, arribava a afirmar que de vegades la còpia de les obres clàssiques estava justificada. Això, i la nova religiositat que el crític i escriptor començà a mostrar en aquella època, creava un paral·lelisme evident entre la seva trajectòria i la d'autors francesos, com Cocteau i Max Jacob, que havien participat en els primers passos de l'avantguarda però se n'havien allunyat en produir-se la irrupció successiva del futurisme, el dadaisme i el surrealisme.

La conclusió de molts dels crítics i tertulians de l'època fou que Junoy estava disposat a apuntar-se a qualsevol moda que vingués de la capital francesa, i que no pagava la pena intentar treure l'entrellat de la seva trajectòria: Joan Sacs el titllà d'«inconstant»,² i Quim Borralleras, de «tastaolletes».³ Junoy va perdre bona part del prestigi que s'havia guanyat fins aleshores, i aquesta és l'opinió d'ell que ha predominat fins avui dia. A més, la seva activitat com a escriptor en llengua castellana durant l'última dècada de la seva vida, que coincidí amb la primera del franquisme, ha contribuït a reforçar aquest punt de vista, i, al capdavall, a sumir la seva producció literària en un oblit immerescut.

1. J.M. JUNOY, «Del present i l'esdevenidor de l'esperit català» dins *Conferències de combat*, Barcelona: Editorial Catalana, 1923, p. 9-27.

2. J. SACS, «Ritorniam all Antico», *El Dia*, núm. 376, 21-VII-1919, p. 4.

3. J. PLA, «Josep Maria Junoy, inestabilitat» dins *Homenots. Quarta sèrie*. Barcelona: Destino, 1975, p. 91.

Jaume Vallcorba, que féu una tasca inestimable per recuperar la figura i l'obra de Junoy en editar la seva *Obra poètica*, ha insistit diverses vegades en la coherència de la seva trajectòria, i ha dedicat un article específicament a defensar aquesta opinió.⁴ Un examen acurat dels haikus junoinians, escrits després de la ruptura amb l'avantguarda, posa també de manifest que entre la seva producció poètica cubista i la post-cubista hi ha, almenys, tantes continuïtats com ruptures.⁵

L'objectiu del present article és considerar fins a quin punt es pot parlar de continuïtat o de ruptura –de coherència o d'incoherència– en la trajectòria del Junoy anterior i posterior a la conferència de l'Ateneu, centrant-nos en l'àmbit de la seva producció poètica, que durant l'etapa cubista se serví fonamentalment de la forma del cal·ligrama i durant la següent emprà la de l'haiku. La diferència d'origen d'ambdues formes suggereix que entre totes dues etapes es produí un trencament amb el passat i l'inici d'una aventura nova de soca-rel. Caldrà examinar, però, si hi ha cap fil conductor que ens les permeti relacionar.

El conreu del cal·ligrama i la crisi del 1918

Un fet que explica que l'any 1912 Junoy rebés amb entusiasme el cubisme però que el 1919 renegué de l'art d'avantguarda és l'enorme diferència d'actitud que hi ha entre el cubisme i els moviments d'avantguarda que aparegueren després i l'acabaren desplaçant i provocant-ne la crisi. El cubisme es considera continuador d'una tradició clàssica que intenta reexpressar de manera innovadora; en canvi, els moviments posteriors aspiren a trencar amb la tradició, i fins i tot a destruir-la, per fer taula rasa i bastir un art de nova planta.⁶

Junoy celebrà el naixement del cubisme perquè s'adonà que proposava un art modern però alhora profundament respectuós amb el mediterranisme artístic que defensava. En donar-se a conèixer com a crític i articulista, el 1911, la seva figura i les seves idees estètiques cridaren l'atenció perquè xocaven frontalment amb el modernisme de la generació anterior. Junoy propugnava l'aparició d'una escola mediterrània⁷ no pas gaire diferent del noucentisme orsià –per bé que aquest nom sempre li desagradà–, els valors de la qual Vallcorba ha resumit així:

a) L'art ha de ser expressió d'idees interiors. Més que no pas dels sentits, ha de sorgir de la concepció i de la reflexió, tendint fortament a la idealitat.

4. J. VALLCORBA PLANA, «Sobre l'evolució ideològica de Josep Maria Junoy (1906-1939)», *Els Marges*, núm. 13, maig 1978, p. 33-44.

5. J. MAS LÓPEZ, *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: dues aproximacions a l'haiku*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004.

6. Vegeu aquesta qüestió exposada amb profunditat a J. VALLCORBA PLANA, «Pintors i poetes cubistes i futuristes. Una teoria de la primera avantguarda», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, núm. 49 (1985-1986) (*separata*).

7. J.M. JUNOY, «"La Ben Plantada" d'Eugenio d'Ors», *La Publicidad*, núm. 11.776, 13-I-1912), p. 2.

- b) En l'art ideal, sensacions i passions han d'estar supeditades a la intel·ligència, que les depurarà, aconseguint una íntima relació d'equilibri entre passió i raó, matèria i esperit, en equilibri que suposarà l'harmonia clàssica.
- c) L'arquitectura hi juga un paper essencial, i és a través de l'estructura com l'artista aconseguirà un ritme d'alta densitat espiritual. El ritme tendirà així a la serenitat.
- d) La preocupació de tot vertader artista haurà de ser la d'aconseguir l'essencialitat i no el detallisme anecdòtic.⁸

Així, el 1912, en publicar el volum *Arte & Artistas*, hi elogia, fent servir pràcticament aquests mateixos termes, autors noucentistes com Sunyer, Casanovas, Clarà i Torres-Garcia, juntament amb altres de cubistes com Picasso. Tant en els uns com en els altres troba l'equilibri necessari entre idees i sentiments, intel·ligència i sensacions, i línia –o volum– i color, i una continuació vàlida de la manera de fer de la tradició clàssica. La seva descripció de la contemplació de l'obra d'art cubista evidencia el punt de vista que en té: «Pero la inteligencia bien pronto suple al defecto de la viciada retina, y empezamos a comprender con una cadenciosa y rotunda lentitud las apariencias de lógica armonía y la especial euritmia del arquitectural conjunto. Y, del entendimiento, pasa otra vez la idea, convenientemente depurada, a los sentidos, y los ojos entonces reposan tranquilos y confiados en la pictórica geometría, y se experimenta una sensación de puro, tranquilo y sereno bienestar, operándose en el cuadro, como en un abanico al desplegar sus simétricos varillajes, una graciosa y lírica transformación.»⁹

Al mateix volum, la crítica a un autor com Joaquim Mir i a la pintura d'arrel impressionista es basa precisament en l'esforç que fan per plasmar les sensacions òptiques sense passar-les pel sedàs de la intel·ligència. Per a Junoy, aquesta actitud fotogràfica només serveix per crear obres que donen una visió inconscientment deformada de la realitat.¹⁰

Durant els anys de militància cubista, Junoy no defensa aquesta preeminència de les idees solament en el terreny artístic, sinó també en l'humà. Al número 67 de la revista *Iberia*, de juliol del 1916, «interpreta» –és a dir, tradueix al castellà a partir de la versió francesa– un fragment de William James on s'afirma que «la suprema determinación de un hombre dispuesto a dar su vida por una idea es admirable».¹¹ Llegida en el context de la Primera Guerra Mundial, aquesta sentència justifica la participació en el conflicte, del qual l'Estat espanyol es mantingué al marge. Junoy

8. J. VALLCORBA PLANA, *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*, Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p. 81-82.

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

10. *Ibidem*, p. 15-16.

11. J.M. JUNOY, *Obra poètica*, Barcelona: Quaderns Crema, 1984, p. 18.

fou un dels artistes que interpretaren la guerra com un enfrontament de la civilització mediterrània contra la barbàrie del nord d'Europa; la idea per la qual considera que hom hauria de donar la vida és la tradició mediterrània.

És en aquest context d'entusiasme pel cubisme que Junoy, com ja havien fet escriptors com Apollinaire, Max Jacob, Reverdy o Albert-Birot, començà a publicar textos pròpiament literaris, a més dels de crítica artística. Tot i que no s'havien sentit gaire còmodes amb la designació de *cubista* que s'aplicà a la seva producció,¹² aquests autors havien desenvolupat una consciència de grup prou forta, i trobaren en el cal·ligrama el vehicle ideal per a la mena de literatura que volien fer: una literatura d'aparença anticonvencional –eliminació freqüent dels signes de puntuació–, sense anècdotes ni imitació –eliminació ocasional de la sintaxi–, en què el sentiment se sotmet sempre a la intel·ligència, i que es concreta en obres senzilles, sintètiques i arquitecturades.

No costa gaire entendre que Junoy, que ja havia tingut tendència a poetitzar intensament els seus textos de crítica literària i havia iniciat la seva carrera de crític des del terreny del dibuix i les arts gràfiques, assagés la forma del cal·ligrama, i que ho fes, inicialment, aplicant-la a la crítica d'una obra pictòrica a «“Jongleurs” d'Hélène Grunhoff», la qual cosa suposà una novetat absoluta, posteriorment adoptada per Apollinaire. *Jongleurs* combina les dades objectives sobre l'obra amb les impressions que l'autor ha experimentat durant la seva contemplació; el conjunt d'evocacions que aquest conglomerat desperta queda reflectit, i objectivat, en el vessant pictòric del cal·ligrama. Tot i que el dinamisme i la intensitat de l'obra original hi són totalment presents, l'efecte final és de contemplació distanciada: *Jongleurs* és una mostra perfecta del tipus d'art clàssic i equilibrat que propugna Junoy.

El punt culminant de la trajectòria de l'autor com a cal·ligramista arribà amb l'«Oda a Guynemer», homenatge al jove aviador francès que morí en combat. Després de l'èxit assolit en aparèixer en català a la revista *Iberia* d'octubre del 1917, l'«Oda» es publicà en francès l'any següent, i Apollinaire la qualificà de «premier chef d'œuvre» de la forma del cal·ligrama en una postal que Junoy emprà com a prefaci del volum *Poemes i Cal·ligrames*.¹³ Per a un autor cubista, era difícil d'imaginar un honor més gran que aquest.

Tanmateix, al llarg dels darrers mesos del 1917 i de l'any següent es produïren un seguit d'esdeveniments que anaren minant la confiança de Junoy en la causa cubista. La primera, i fonamental, fou l'adveniment del cubofuturisme, una aliança contra natura entre el cubisme francès i el futurisme italià.

Tot i que les obres d'ambdós moviments podien acabar assemblant-se als ulls dels no iniciats, el cubisme i el futurisme partien de premisses gairebé oposades: el cubisme, que volia enllaçar amb l'art arcaic i clàssic, defensava l'essencialisme de

12. J. VALLCORBA PLANA, «Pintors i poetes cubistes i futuristes. Una teoria de la primera avantguarda», p. 65.

13. J.M. JUNOY, *Obra poètica*, p. 47.

l'obra artística i el seu caràcter no imitatiu; el futurisme volia trencar amb totes les tradicions artístiques precedents i es declarava partidari de l'anècdota i de la imitació. Però alguns autors cubistes, amb Albert-Birot i la seva revista *SIC* al capdavant, veieren en el futurisme un ingredient necessari per dinamitzar el cubisme, i molts se sentiren obligats a fer front comú amb el moviment italià a causa de la guerra que mantenien amb Alemanya. Junoy assajà aquesta via en cal·ligrames com «Eufòria» i «Estela angular», i fins i tot a l'«Oda a Guynemer» s'endevina un ús discret dels mots en llibertat marinettians. Tanmateix, el triomf gradual del futurisme, i la irrupció posterior del dadaisme i del surrealisme, el van fer desdir-se'n, escandalitzat davant unes produccions totalment alienes al que ell havia esperat de les avantguardes. Així, en pronunciar la conferència a l'Ateneu el 12 de juny del 1919, Junoy, que havia saludat el cubisme inicial com una manifestació de l'art clàssic, rebutjà el cubofuturisme –tot i que, en un esforç generalitzador, només parla de cubisme– com a manifestació artística d'arrel romàntica. Concretament, acusà el cubisme d'atemptar contra l'equilibri clàssic pel fet que donava una importància excessiva a les idees:

«I després dels negres, ve la geometria absurda i desbaratada i la mistificada adaptació de ridículs esotèrics sistemes. És el Cubisme que apareix [...]. A les imatges revoltades un jorn contra les idees, els arriba el seu torn. Les idees maten les imatges.»¹⁴

Aquesta expressió de reserva sobre la importància de les idees en boca d'algú que havia afirmat que era admirable donar la vida per una idea ja suggereix la profunditat de la crisi que experimentava, però encara l'agreuà més la mort de dues persones molt importants per a l'autor: Amàlia Cánovas, la seva primera esposa, i Guillaume Apollinaire. El text d'homenatge que publicà a *SIC* amb motiu de la mort d'Apollinaire reflecteix molt bé el punt d'arribada d'aquesta crisi ideològica:

«més son esperit intacte giravolta i giravoltarà molt de temps encara entre els homes accionistes de les veritats relatives
quant a la seva anima jo prec inquietíssim per que un angel
imprevist
en surti fiador davant de l'amo i senyor de la veritat absoluta
amen»¹⁵

En aquestes línies, Junoy afirma que Apollinaire és potser un déu, però solament un déu de veritats relatives. En realitat, l'homenatge es pot llegir com un *mea culpa* de l'autor, que havia considerat veritats absolutes, per les quals valia la pena morir, idees que en el fons no passaven de ser contingents. Junoy havia basat la seva trajectòria professional, i potser fins i tot la vital, en les idees artístiques que es trobaven a la base

14. J.M. JUNOY, «Del present i l'esdevenidor de l'esperit català», p. 20.

15. J.M. JUNOY, *Obra poètica*, p. 43.

del moviment cubista; la crisi de confiança en el cubisme, doncs, féu que el sòl se li esfondrés sota els peus, i que cerqués en la religió un punt de referència inamovible.

El primer pas de l'autor després d'aquesta crisi artística i vital fou trencar públicament amb l'art d'avantguarda i abandonar l'ús del cal·ligrama, forma cubista per antonomàsia. A partir d'aquest moment, Junoy situà la religió en el lloc central que fins aleshores havia ocupat l'art en la seva vida, i en la seva obra literària maldà per reflectir la contingència de la vida humana.

El retorn als ideals clàssics

Tanmateix, aquest trencament oficial amb el cubisme dóna pas a una ambigüitat estètica en la producció literària de Junoy. Els seus textos ja no es poden qualificar de cubistes, atès que l'autor defuig tant aquesta etiqueta com els trets formals identificatius del moviment, però, alhora, Manuel de Montoliu qualificà d'escriptura «cubista» les descripcions de paisatge d'*El gris i el cadmi*¹⁶ –moltes de les quals són el punt de partida dels poemes d'aquesta època–, i a la seva tesi de llicenciatura, Vallcorba assenyala la continuïtat entre els seus haikus i les composicions cubistes anteriors: «Aquest mínim esbós dels continguts i temes de l'haikú, amb una lleugera variació en la terminologia, la podríem aplicar a moltes de les obres que, de Junoy, hem vist com «cubistes». De fet, Junoy hauria volgut extreure de la realitat –més exactament de les obres pictòriques ressenyades– les seves essències, les seves sensacions, l'instant en dinamisme, amb una barreja d'objectivitat i subjectivitat, amb una àmplia especificitat, etc. [...] No vull dir amb tot plegat que allò que s'ha definit com escriptura cubista sigui exactament això que hem anomenat haikú, com tampoc no s'hi assembla el cal·ligrama. Volia només establir uns paral·lelismes que, per obvis, no em semblen agosarats, alhora que insistir en aquella continuïtat estructural que tant havia insinuat en l'obra de Junoy.»¹⁷

En el fons, el canvi de posició de Junoy no va ser tan radical com interpretà la majoria dels seus contemporanis. La seva declaració anticubista escandalitzà bona part dels lectors i els crítics catalans perquè identificaven Junoy amb el cubisme, i interpretaven que l'autor, en desdir-se'n, trencava amb tota la seva trajectòria anterior. Aquesta visió, però, no és prou acurada: Junoy, inicialment, havia saludat el cubisme com una manifestació moderna de l'esperit clàssic, i si hi havia col·laborat era perquè hi trobava recollits i actualitzats els principis de l'escola mediterrània que volia veure triomfar. El cubofuturisme, però, s'havia desviat dels camins que Junoy havia esperat veure recórrer al cubisme, i considerava que el futurisme, el dadaisme i el surrealisme eren pures aberracions. Davant d'aquesta situació, Junoy interpretà

16. M. de MONTOLIU, *Breviari crític II. 1925, 1926*, Barcelona: Biblioteca Balmes, 1929, p. 168-169.

17. J. VALLCORBA PLANA, «La poesia de Josep Maria Junoy: uns textos i algunes perspectives de lectura», Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1977, tesi de llicenciatura, p. 147-148.

que l'art d'avantguarda havia perdut el rumb i optà per allunyar-se'n i situar-se en una posició inequívocament lligada a postures clàssiques. És per això que a la conferència de l'Ateneu arribà a proposar, com a mesura provisional, la imitació, i la còpia i tot, dels models clàssics,¹⁸ la qual cosa donà peu als seus detractors a titllar-lo d'academicista i li guanyà l'antipatia de moltes persones del bàndol avantguardista. És, doncs, en la fidelitat a la tradició clàssica i als principis estètics a què hem fet al·lusió més amunt que hem de cercar les continuïtats entre l'etapa cubista de Junoy i la posterior.

L'actitud de l'autor en aquest moment és la d'intentar posar els peus a terra després que l'entusiasme pel cubisme –o el cubofuturisme– li hagi fet perdre el món de vista. En un text aparegut a *Troços* el novembre del 1917, comentava la trajectòria de Frank Burty, un amic seu que després de formar part del nucli inicial dels cubistes havia retornat a la figuració, en uns termes que es poden aplicar, de manera general, a ell mateix: «[...] Frank Burty [...] sacrificà a la deessa del moment. I en son honor dançà, ben o mal acompanyat, la farandola de l'escalpel... Mes vetaquí que arribat Frank Burty a una termometria de grafismes fora ja de radis, de sobte, es curva l'empresa trajectòria de la seva obra. Revolt exemplar! Un examen conscient. La reflexió dels resultats obtinguts. Un balanç de pèrdues i ganàncies. I una determinació. La natura esdevé per Frank Burty la realitat objectiva (cronomètricament) dels clàssics. La seva pintura, sense per això fer-se menys intel·ligent, reflexa amb simplicitat la dolça perifèria. Frank Burty es complau en fer-nos participar de la clara harmonia de les seves emocions, a la manera dels pastors virgilians, davant dels objectes naturals animats per jocs de l'ombra i de la llum servint un sàpid regust i un aroma bru de terra...»¹⁹

Junoy considerava que, en el cubisme, les idees havien assolit un pes massa gran en relació amb el món físic –amb les «imatges»–, i que això malmetia l'equilibri entre objectivitat i subjectivitat que ha de ser present en qualsevol obra clàssica. Burty havia trobat la solució en el retorn a la figuració, que li permetia connectar amb l'art clàssic gràcies a l'objectivitat que li proporciona la naturalesa; l'autor català la trobava en les descripcions de paisatges, incidents i persones conegudes de les proses d'*El gris i el cadmi*, d'una banda, i en el conreu de l'haiku, de l'altra.

Aquesta forma, tal com es conreava a França, garantia un mínim d'objectivitat al poema. L'obra que l'havia popularitzada al país veí, *Cent visions de guerre*, de Julien Vocance,²⁰ tenia un caràcter gairebé documental: l'autor hi descrivia la seva experiència al front francoalemany, on lluità i fou ferit, sense estalviar-ne els aspectes més crus o desagradables però sense introduir les moralitats i les expansions sentimentals de bona part de la producció sobre la guerra d'aquell moment. Vocance es limitava

18. J.M. JUNOY, «Del present i l'esdevenidor de l'esperit català», p. 25.

19. J.M. JUNOY, «La suma delicadesa d'un esperit», *Troços*, segona sèrie, núm. 3, 1-XI-1918, p. 2.

20. J. VOCANCE, «Cent visions de guerre», *La Grande Revue*, vol. 89, núm. 585, maig 1916, p. 424-435.

a constatar el que veia i prou, i aquesta objectivitat, donada per la forma i la tradició retòrica de l'haiku, augmentà la credibilitat documental de l'obra i cridà l'atenció sobre la forma importada d'un seguit d'autors que aspiraven a produir una literatura moderna, allunyada del didactisme i el subjectivisme vuitcentistes.

Vocance havia adaptat l'haiku d'una manera força laxa: no respectava les disset síl·labes preceptives, hi introduïa rimes ocasionals i hi exhibia una objectivitat que cridava molt l'atenció a la França del moment però que era menor que la de la tradició original. El tema mateix, el de la guerra, era desconegut en l'haiku japonès, però a pesar de les llibertats formals i de contingut que l'autor hi introduïa, l'ús de la forma era força fidel al seu esperit, i l'obra estimulà l'interès de molts lectors i autors de llengua francesa que hi veieren un «instrument d'analyse» que calia «mettre au point»²¹ per renovar la lírica francesa.

Junoy veia en aquesta objectivitat imposada un antídoto contra l'intel·lectualisme subjectiu del cubisme, perquè obligava, a l'igual de la figuració, a fixar-se en el món físic. L'haiku no admetia ni generalitzacions, ni abstraccions, ni digressions gratuïtes. Això no vol dir, però, que la subjectivitat en quedés exclosa. Ben al contrari, l'haiku conjugava la descripció física amb una subtil subjectivitat, tal com exigien els cànons clàssics: «Sous le détail noté perce l'intérêt qui le fit noter entre tant d'autres. Les trois touches décèlent l'intention qui les assemble. Inévitablement elles laissent poindre le sentiment frivole ou sérieux qui les anima, l'émotion grave ou fine qui fut celle d'un homme et d'un instant. En ce sens, un haïkaï est un état d'âme.»²²

Els poemes d'un Bashô o d'un Buson parteixen sempre d'una constatació extremament concreta, factual, fins al punt de desconcertar el lector, que disposa de molt poques pistes, o de cap, sobre com ha d'interpretar el poema. Tanmateix, d'aquesta constatació en sorgeix una profunda identificació del subjecte amb l'element o l'escena percebuts –en el cas de Bashô, aquesta identificació té sovint com a rerefons la il·luminació budista– que amara de subjectivitat el poema.

És aquest trajecte de l'objectivitat a la subjectivitat allò que interessava Junoy. L'haiku li permetia, tal com ja havia fet, per exemple, a «“Jongleurs”» d'Hélène Grunhoff» i en d'altres cal·ligrames i proses de l'època cubista, donar una doble visió simultània, objectiva i subjectiva, d'un mateix motiu en un sol text, amb l'avantatge afegit que la forma imposava un mínim de figuració, de descripció del món físic. Així, l'haiku, tot i la seva procedència exòtica, es manifestava com un vehicle útil i, fins i tot, com una garantia per salvaguardar el classicisme mediterrani.

Paral·lelament a l'adopció de l'haiku, Junoy començà a defensar postures catalanistes que, com les catòliques, li eren desconegudes fins aleshores. Això es contradeïa amb el fet que la majoria de poemes d'*Amour et Paysage*, que publicà al final del 1920 i constituï la seva principal aportació a la forma de l'haiku, fossin escrits en

21. J. PAULHAN [ed.], «Haï-kaï», *Nouvelle Revue Française*, vol. 15, núm. 84, setembre 1920, p. 330.

22. P.-L. COUCHOUD, *Sages et poètes d'Asie*, 3a ed., París: C. Lévy, [s. d.], p. 81.

francès, i, en el fons, amb la mateixa adopció de la forma, que havia nascut al Japó però que l'autor importava via París. Junoy hagué de justificar-ne el conreu diverses vegades –per exemple, a l'article «Orient? Occident?»–,²³ però, a parer seu, era possible aproximar-se a les produccions d'altres cultures sempre que no es perdés la referència de la tradició pròpia. Acceptava que l'haiku ocupés un paper perifèric a les literatures llatines, però no que n'hagués de ser bandejat.

Per a Junoy, en aquest moment, el catalanisme fa la mateixa funció que les «veritats absolutes» del catolicisme: li proporciona, com a artista i com a persona, un punt de referència inequívoc. La Catalunya que reivindica és la medieval, i el seu llegat, aliè als avatars de la modernitat, serveix d'antídoto contra la volubilitat de l'avantguarda parisenca. El pensament que fa és que si hom no perd de vista l'esperit clàssic que omplí de força els segles més gloriosos de la història catalana, és possible assajar noves formes d'expressió i acostar-se a formes exòtiques sense perill de perdre el rumb: «Una vegada proposada i acceptada sa determinació clàssica, res no podrà ja fer mal a l'esperit català. Ans al contrari, tot li farà bé. Amb aquesta garantia de fonaments establerta, és llavors que podem gronxar-nos amb tota delícia i *immunitat* de l'Orient a l'Occident, del Nord al Sud, de l'Antiguitat a la Modernitat extremes.»²⁴

A l'arrel d'aquesta actitud hi ha la identificació entre localisme i universalisme i l'oposició d'ambdós amb el cosmopolitisme: «car per a ésser veritablement universals –(universals, he dit, no cosmopolites, a la Picasso)– cal ésser abans, millor dit, cal ésser al mateix temps “locals”».²⁵ Un artista universal, com ara Sunyer, és aquell que malda per explorar les pròpies arrels en les seves obres, que esdevenen pertinents, i fins i tot didàctiques, perquè reflecteixen uns valors autèntics, humans. Un artista cosmopolita, en canvi, és el que vol ser acceptat arreu del món tant sí com no, i farà, en cada cas, allò que calgui per atreure l'atenció del públic. L'exemple que Junoy dóna d'«el cosmopolitisme bord i confussionari i la degenerada anarquia estètica» és Picasso, precisament el pintor que el 1912, en descobrir el cubisme, elogiava pel valor clàssic de la seva pintura.

Per tant, les idees catalanistes i localistes del pensament junoinià d'aquests anys apleixen la mateixa funció que la forma de l'haiku: fer tocar l'artista de peus a terra. Tot i l'origen forà del motlle i l'ús prioritari del francès, Junoy tenia molt clar que els seus poemes eren catalans i mediterranis, com ho demostra el fet que a la portada d'*Amour et Paysage* hi inclogués la precisió –molt probablement falsa–²⁶ «traduit du catalan», i que no fos fins a la postguerra, escrivint ja en castellà, que emprés el mot *haikai* al títol d'un dels seus reculls. Fins i tot, en comentar l'aparició

23. J.M. JUNOY, «Orient? Occident?», *Revista de Catalunya*, núm. 14, VIII-1925, p. 150-159.

24. J.M. JUNOY, «Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català», p. 23-24.

25. J.M. JUNOY, *El gran art local d'En Joaquim Sunyer*, Barcelona: Edicions Joan Merli, 1925, p. 4.

26. J. MAS LÓPEZ, *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: dues aproximacions a l'haiku*, p. 123-125.

d'*Amour et Paysage*, Millàs-Raurell, expressant una idea que ben probablement era del mateix Junoy, afirma que «els poemets d'En Junoy no tenen res que els faci semblants als Hai-Kaï».²⁷

Hi havia altres raons, però, per les quals Junoy veia en l'haiku un vehicle idoni per a la seva literatura. En primer lloc, l'haiku era conreat a França per una sèrie d'autors que feien literatura moderna i innovadora, però no pròpiament d'avantguarda –Molas parla dels «ambients més moderats i exotistes de l'Avantguarda francesa».²⁸ Era lògic que Junoy, que renegava oficialment de l'aventura cubista però que no volia renunciar a produir obres innovadores lligades a la tradició clàssica, se sentís temptat a utilitzar-lo. En l'haiku, hi veia un «punt dolç» en dos sentits: d'una banda, era una forma que equidistava de l'avantguarda i el classicisme –Tomàs Garcés emprà l'expressió «punt dolç» en aquest sentit en comentar *Poemes i Cal·ligrames*, fent referència, concretament, a «Arc-en-cel», el primer assaig amb l'haiku que publicà Junoy–;²⁹ de l'altra, trobava un equilibri perfecte entre objectivitat i subjectivitat –«Tot consisteix en trobar el punt dolç, resultant d'un feliç, alat contacte entre la veritat subjectiva i les veritats objectives».³⁰ En el fons, l'haiku li permetia continuar treballant amb un tipus d'escriptura molt similar a la que havia practicat fins aleshores, però sense haver-la de definir, explícitament, de cubista.

Un art del temps

Hi ha una altra característica de la forma de l'haiku que també féu que Junoy s'hi interessés, però que, a diferència de les que hem comentat fins ara, allunya la seva producció d'haikus de la de cal·ligrames: la qüestió del temps. El 31 de maig del 1920, Carles Riba envià a Junoy una postal que afirmava: «La història de la poesia catalana començarà amb aquell poeta que el primer hagi aplicat a la seva poesia les exigències d'*una art de l'espai*, més que d'*una art del temps*.» La carta, o postal, que motivà aquesta resposta de Riba no s'ha conservat, però no costa gaire d'imaginar-ne el contingut: que la història de la poesia catalana començaria amb aquell poeta que apliqués a la seva poesia les exigències d'«una art del temps». I és evident que la producció junoiniana d'aquests anys aspira a assentar la base d'aquesta poesia catalana que havia de néixer.

Cal tenir present que el cubisme pretenia crear obres no sotmeses al curs del temps. Tota impressió era passada pel sedàs de la intel·ligència i la sensibilitat de l'artista, i s'oferia a l'espectador en el context de l'obra d'art, sotmesa a unes lleis pròpies. Això feia que el ritme de l'obra no fos el de l'anècdota descrita,

27. J. MILLÀS-RAURELL, «Amour et Paysage», *La Revista*, núm. 131, 1-III-1921, p. 71.

28. J. MOLAS, «Pròleg», dins J. SALVAT-PAPASSEIT, *Poesies completes*, 8a ed., Barcelona: Ariel, 1997, p. 20.

29. T. GARCÉS, «La trajectòria del Junoy», *El Dia*, núm. 654, 10-VII-1920, p. 7.

30. J.M. JUNOY, «Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català», p. 24.

sinó el sorgit de l'estructura concebuda per l'artista i de la contemplació de l'espectador.

Tanmateix, als seus haikus, Junoy sí que s'esforça a reflectir el curs del temps extern, i en aquest sentit marquen una ruptura amb la producció anterior. De fet, *Amour et Paysage*, que consta de trenta haikus i té una estructura molt meditada, es pot llegir com una autografia en clau lírica de l'autor, des del seu casament amb Amàlia Cánovas i el descobriment entusiasta del cubisme fins a la mort de la seva esposa i el desengany artístic. Hi queda perfectament reflectida l'evolució de l'estat d'ànim de Junoy des del 1912 fins al 1918, així com el procés gradual de desorientació, de pèrdua de referències en el terreny artístic i humà, simbolitzat per la desaparició dels motius naturals dels primers poemes del recull. Els haikus inicials s'emmarquen en paratges naturals i en un moment de l'any concret, a les acaballes de l'estiu –aquesta estacionalitat és una de les característiques prescriptives de l'haiku japonès–, però a mesura que el llibre avança, els motius naturals deixen de ser reals i passen a ser només recordats o imaginats, i finalment desapareixen completament. Els escenaris deixen també de ser rurals i passen a ser urbans, significat l'allunyament de la terra i l'alienació de l'artista. I, al darrer poema, hi apareix una heura que s'abraça al cor en ruïnes del protagonista que pot ser entesa com un símbol tant de la segona esposa de l'autor, Josefa Ricart, com de la nova orientació que pren la seva carrera artística.

Als haikus d'*Amour et Paysage*, l'escriptura no és mai ingènua o sentimental, sinó molt treballada, però exposa fets de fons autobiogràfic, cosa que reflecteix la nova escala de valors de Junoy. Les «veritats absolutes», no contingents, són les catòliques; l'art és una «veritat relativa», i per tant el seu terreny és el de les coses efímeres. Les referències religioses són pràcticament absents del volum, però la fe catòlica és la base invisible sobre la qual Junoy basteix la seva obra a partir del 1919; per això el seu art insisteix a reflectir la caducitat i el pas del temps.

I cap forma més indicada per fer un art de l'efímer que l'haiku. No és solament que la inclusió d'un mot que situï el poema en un moment concret de l'any sigui obligatòria en la tradició original de l'haiku: és que aquesta forma s'ha emprat sempre per exposar petites anècdotes que adquireixen una especial pertinència per al subjecte poètic. La dicció de l'haiku se centra en els fets objectius, però –ja ho hem comentat– de l'incident exposat en sorgeix una subjectivitat que abraça tot el poema i arriba fins al lector. L'haiku, doncs, implica una doble temporalitat: la del contingut –la de l'anècdota descrita– i la de la lectura –el viatge que fa el lector dels fets als sentiments. Els bons haikus aconseguen que el lector s'identifiqui amb el subjecte poètic –que, idealment, coincideix amb l'autor, perquè la tradició lírica japonesa es construeix a partir d'aquesta correspondència–, de manera que aquesta doble temporalitat acaba per ser percebuda com una de sola: el lector té la sensació de viure l'experiència que el poema descriu.

S'entén, doncs, que Junoy se sentís atret per aquesta forma, que a més exigia una escriptura breu i sintètica, com sempre havia estat la seva. No obstant això, hi havia

un obstacle que havia de superar per conrear-la: una figura tan acostada al seu pensament estètic com Eugeni d'Ors n'havia parlat amb una reserva molt evident. A «Elogi del Coet», abans de comparar l'haiku amb els coets de la nit de sant Joan, Ors havia dit: «Benaventurat el Coet, perquè té dintre la mateixa canyeta-mare la seva Llei i la seva Vida. No mà extranya, no extrany precepte l'obliguen a un camí. Però son camí és tan regular com si fos ordenat per precepte rígid. Més regular encara que si fos ordenat per precepte rígid, que no podria pas esborrar les imperfeccions d'una continguda rebeldia. I és que la natura del Coet li és ritme. “Igual que en el Sonet. Mes jo no sabia comparar el Sonet, ab el seu ritme arquitectural i simètric, al Coet, tan *unilateral* (i tan poc *coix*, malgrat això)...”»³¹

La referència a l'haiku en aquesta glossa és puntual i festiva, però l'autor fa entreveure el seu punt de vista: sembla *com si* la trajectòria del coet –és a dir, de l'haiku– estigués ordenada per un precepte rígid, però, en realitat, el seu ritme és natural. Per tant, en l'haiku, és l'anècdota descrita el que determina el ritme del poema i amaga la *coixesa* de la forma; l'efecte que produeix no és artístic, sinó natural. Un autor com Ors, que propugnava un art «humanitzat»,³² nascut i ordenat en l'esperit de l'artista i no supeditat a la naturalesa, difícilment podia formular una acusació més greu vers una forma artística, i la seva censura queda expressada en la comparació desavantajosa amb el sonet, forma clàssica per excel·lència, de ritme degudament «arquitectural i simètric».

A l'hora de conrear l'haiku a Catalunya, Junoy no podia, simplement, deixar de banda la crítica plantejada per una figura de la importància d'Ors, sobretot perquè, tot i que aquesta crítica havia estat feta de passada, era força pertinent. És per això que sotmeté l'haiku a diversos experiments formals³³ abans de començar-ne a escriure de pròpiament dits –de tres versos–, i que tingué cura de donar a conèixer alguns d'aquests experiments a les pàgines del diari terrassenc *El Dia* abans de publicar *Amour et Paysage*.³⁴ Enric Balaguer ha afirmat que la intenció de Junoy, en aquests experiments, era d'occidentalitzar la forma.³⁵ Coincidim amb ell que la forma de l'haiku queda occidentalitzada en aquests poemes, però creiem que foren escrits amb un objectiu més específic: reflexionar sobre la qüestió de la temporalitat.

«Arc-en-cel», el primer d'aquests experiments, presenta una estructura de cinc versos en què el quart és repetició del segon, i el cinquè, del primer:

31. E. d'ORS, *Glossari 1906-1907*, Barcelona: Quaderns Crema, 1996, p. 164.

32. Vegeu, en relació amb aquest concepte, N. BILBENY, «Eugeni d'Ors: l'arbitrarisme», dins *La ciutat de l'esperit. Estètiques i ideologies en les literatures d'entreguerres*, Barcelona: Fundació “La Caixa”, 1991, p. 31-44.

33. Trobareu una relació d'aquests experiments a J. MOLAS [coord.], *Història de la literatura catalana, Vol IX*, Barcelona: Ariel, 1987, p. 341.

34. J. MAS LÓPEZ, «Els poemes de quatre i cinc versos de Josep Maria Junoy a *El Dia*: una reflexió sobre l'haikú», V Congrés Internacional de Traducció (Universitat Autònoma de Barcelona, 29-31 d'octubre 2001). CD-Rom.

35. E. BALAGUER, *Ressonàncies orientals. Budisme, taoisme i literatura*, València: Edicions 3 i 4, 1999, p. 75.

recobert de mon pijama a ratlles multicolors
lluminós en les tenebres de la nit
com un arc-en-cel
lluminós en les tenebres de la nit
recobert de mon pijama a ratlles multicolors.³⁶

Això crea un efecte d'ambigüitat que obliga el lector a considerar com cal interpretar les repeticions: com una acció posterior, diferenciada?; com la mateixa acció descrita a la inversa?; com un altre punt de vista sobre la mateixa acció?³⁷ Junoy no vol «ofegar el lliure examen» del lector, tal com afirma Garcés;³⁸ ben al contrari, el vol estimular i encaminar. L'«arc-en-cel» que ocupa el centre del poema és un motiu d'una gran riquesa –es relaciona amb les ratlles del pijama, però també evoca el món del somni, i, en darrera instància, les avantguardes artístiques– i, precisament, són els dos versos repetits del final el que obliga el lector a plantejar-se quina és la naturalesa de la imatge central. Si els dos primers versos corresponen a l'acte d'adormir-se, els dos darrers, tot i ser-ne una repetició literal, corresponen al de despertar-se? Quin és el sentiment subjacent en cadascuna d'aquestes accions? En quina mesura l'arc de sant Martí és real o és imaginat, i quines implicacions té, això?

En el fons, però, aquestes preguntes són secundàries, o, si es vol, són sobretot el camí que cal recórrer per desentrellar el significat del poema. «Arc-en-cel» –com també faran «La Cendrosa» i «Nit de lluna»,³⁹ poemes amb la mateixa estructura de cinc versos– comença amb un motiu objectiu, que és presentat líricament al vers central; aquesta transició de l'objectivitat a la subjectivitat caracteritza, com hem vist, la forma de l'haiku. Però Junoy fa via enrere i mena el lector de tornada al punt de vista objectiu, per recordar-li que no es pot quedar només amb la visió subjectiva de l'experiència poètica. El poema, així, queda polaritzat –els versos perifèrics són objectius, el central és subjectiu–, i el lector pot anar de l'un a l'altre per aprofundir-ne la lectura.

El poeta aconsegueix crear aquest efecte només amb la repetició de dos versos, i a *Cinq petits poèmes*, un cicle breu que publicà tot seguit a *El Dia*,⁴⁰ encara n'elimina una. L'efecte és una mica diferent:

barca joiosa lliscant pel cobalt
amb la vela inflada

36. J.M. JUNOY, *Obra poètica*, p. 55.

37. Vegeu un comentari en profunditat de l'estructura d'aquest poema i el seu significat a J. MAS LÓPEZ, *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: dues aproximacions a l'haiku*, p. 62-64 i 135-137.

38. T. GARCÉS, «La trajectòria del Junoy».

39. J.M. JUNOY, *Obra poètica*, p. 104-105.

40. *Ibidem*, p. 106-110.

com un pit
barca joiosa lliscant pel cobalt.⁴¹

En aquest poema, la subjectivitat és introduïda pels versos segon i tercer, i el resultat és que, encara que el quart vers sigui repetició literal del primer, tots dos són molt diferents: el darrer s'ha enriquit amb totes les ressonàncies sorgides de la «vela / inflada com un pit» –una evocació del viatge d'Ulisses per les aigües del Mediterrani. La repetició només serveix perquè el lector pari esment en aquest fenomen: Junoy li recorda que no es pot conformar amb una lectura ingènua, i que el temps de lectura és molt més llarg que el que es triga a pronunciar les síl·labes que l'integren. Fent que el poema es mossegui la cua, invita el lector a anar i venir de l'«enteniment» als «sentits» per gaudir i comprendre l'obra més profundament, tal com explicava a *Arte & Artistas* que calia fer davant d'una obra cubista.

Als haikus d'*Amour et Paysage*, Junoy se cenyeix a l'estructura de tres versos característica de l'haiku, però els lectors que coneixien «Arc-en-cel» i els poemes apareguts a *El Dia* sabien, sense la necessitat que hi hagués repeticions explícites de versos, com s'esperava que els llegissin: distanciadament i reflexiva, prestant atenció tant a les idees com als sentiments, tant als aspectes objectius com als subjectius. No ha de sorprendre, doncs, que tots els poemes d'*El Dia* passin a *Amour et Paysage*, reduïts a tres versos i amb alguna modificació de detall. Com a recordatori de les seves reflexions formals, Junoy disposa els poemes al capdamunt de les pàgines, deixant-hi a sota una gran superfície de blanc, molt més grossa que l'ocupada pel text, que el lector ha d'omplir amb la seva pròpia experiència lectora.

Un cop definida la concepció que té de la forma, Junoy hi treballa seguint els paràmetres de tota la seva obra lírica, cercant-hi sempre un equilibri clàssic. El primer poema d'*Amour et Paysage*, «Préface», deixa ben clars els camins que hi vol fressar:

hélas!
l'amour est un fou et faux paysage...
—quand même!⁴²

Amor i paisatge: subjectivitat i objectivitat, sentiments descrits tocant de peus a terra. *Amour et Pasyage* ressegueix, com hem dit, la trajectòria vital i artística de Junoy, però l'autor té molta cura d'objectivar cada sentiment evocat contraposant-lo a elements físics, ja siguin els d'un paisatge rural –al començament de l'obra, en la feliç etapa inicial–, els del retrat d'un objecte o d'una persona –en els poemes centrals, sobretot– o els d'un paisatge o un interior urbà –al tram final de l'obra. Per

41. *Ibidem*, p. 106.

42. *Ibidem*, p. 71.

intensos que siguin els sentiments descrits, l'autor no s'oblida mai d'organitzar les abundants notes cromàtiques –que introdueixen la sentimentalitat– per mitjà de línies i volums traçades des d'una distància clarificadora, tal com feien, pels volts del 1912, Sunyer, Casanovas, Clarà, Torres-Garcia i, fins i tot, un cubista com Pablo Picasso.

Conclusió

Hem vist, doncs, que, al capdavant, el tipus d'escriptura que Junoy practica fent ús de l'haiku en l'etapa postcubista no és essencialment diferent del que trobem als cal·ligrames cubistes. El gust per la presentació distanciada de les emocions, la brevetat, el sintetisme i l'estructura ben travada és present a totes dues menes de textos, que remetent la seva inspiració als models clàssics de la tradició mediterrània. És impossible, ens sembla, limitar-se a afirmar que els haikus es poden considerar poemes cubistes, o que no s'hi poden considerar, sense simplificar els termes de la qüestió.

En certa manera, Junoy fou víctima de la polarització del panorama artístic del moment, que el féu sentir obligat a trencar amb el cubisme quan se sentí incòmode davant les produccions d'alguns dels seus companys de files. I com que en aquella època s'havia d'estar o bé amb els uns o bé amb els altres, sentí la necessitat de trencar amb el cubisme de manera ben pública i notòria, esbombant el conflicte a quatre vents. Veient la seva trajectòria des de la perspectiva actual, crida l'atenció el fet que Junoy a penes modificà les seves idees estètiques al llarg dels anys, i els models i els principis que ja defensava quan es va donar a conèixer són els mateixos a què es remeté durant tota la vida. Al capdavant, la producció cubista per la qual és recordat ocupa només uns quants anys de la seva carrera. Fou l'art del seu temps el que evolucionà amb una rapidesa vertiginosa, i com que Junoy no volgué modificar les seves postures per adaptar-les al moment, en els pocs anys que durà la Gran Guerra féu l'efecte que passava de ser un dels estetes més moderns de Barcelona a ser un fòssil conservador.

La diferència principal entre els cal·ligrames cubistes i els haikus posteriors de Junoy és l'actitud que prenen davant de la qüestió del temps: mentre els cal·ligrames intenten transcendir-lo, els haikus volen deixar-ne constància i plasmar-ne els efectes. Aquesta diferència, si bé és important, no ho és prou per afirmar que l'escriptura que informa els poemes és essencialment diferent en tots dos casos. Atès que Junoy trencà explícitament amb el cubisme, ens estalviarem d'afirmar que els haikus són poemes cubistes, però sí que es pot afirmar que tant els haikus com els cal·ligrames es poden adscriure a l'escola mediterrània, i això implica un grau de continuïtat i de coherència molt gran.

El tractament diferent del temps que trobem als cal·ligrames i als haikus, doncs, revelen més l'evolució de l'autor com a persona –en relació amb les seves conviccions religioses, sobretot– que com a poeta, perquè, en el fons, Junoy continuà defensant els mateixos principis artístics de sempre, modificant, bàsicament, la terminologia que emprava.