
Sobre l'evolució ideològica de Josep Maria Junoy (1906-1939)

per *Jaume Vallcorba Plana*

I

Pocs autors ens han parlat de Josep Maria Junoy, i els pocs que ho han fet han accentuat la seva mobilitat, inquietud i versatilitat. Domènec Guansé ens afirma, per exemple, que «...tota novetat l'atreia per esnobisme»¹ —i ara se'm permetrà que obliidi voluntàriament el que s'amaga abans dels punts suspensius, per tal de tornar-hi més endavant i a un altre propòsit—, que «per esnobisme, doncs, s'allistà entusiàsticament i fugissera als moviments d'avantguarda, i fou aquí, no sense enginy, dels primers a escriure o traçar calligrames. Per esnobisme, també, sustentà la ideologia comunista quan aquesta ideologia semblava una pura utopia per als països d'Occident. Quan després de la primera guerra mundial —i com una de les seves conseqüències— una sèrie d'intellectuals francesos passà de l'escepticisme al catolicisme, engrescat amb aquesta espiritual aventura, esdevingué catòlic militant (...). A cada novetat, el cor se li rejoyenia, i li agradava tant d'encendre rodes de foc!»² Josep Pla, per la seva banda i encara que no fili tan prim, no s'allunyà gaire d'aquest parer des de l'«Homenot» intítulat precisament *Josep Maria Junoy: inestabilitat* quan diu que «quan vivia entre nosaltres, el tòpic sobre Junoy consistí a dir que era un inquiet. Altres proclamaren que era un snob. En un moment de morositat, produït potser per un atac de migranya, Quim Borralleres digué, un capvespre barceloní de tardor, davant meu, que era un tastaolletes. A mi, em produí permanentment la sensa-

1. Domènec GUANSÉ, *Abans d'ara* (Barcelona 1955), p. 165.

2. *Op. cit.*, ps. 165-166.

ció d'un home inestable, esquiú i fugisser».³ Això ho diu un amic seu, i s'agreja si encara en sentim parlar un altre, potser un dels millors, Pere Ynglada, quan diu per la veu de Carles Soldevila que «... la necessitat (...) de fer feina de rendiment l'indueïa a prendre un camí darrera l'altre».⁴ Després de tot això podem acabar conclouent que Junoy anà d'una banda a l'altra variant constantment els seus pressupòsits, temes i inquietuds. Per dir-ho amb en Borralleres, que va actuar com un tastaolletes.

Un cop d'ull a la seva producció, de tota manera, ens indica la poca profunditat d'aquestes afirmacions. Aquest cop d'ull ens mostra constants suficients com per poder dubtar raonablement d'aquesta variació o volubilitat incessant.

De bon antuvi, doncs, crec que ens podem aventurar sense gaire risc a dividir la seva obra en tres grans blocs d'acord amb aquelles constants observades i que els atorgarien coherència. El primer abastaria la seva producció —bàsicament no literària pel que fa referència a la creació— des dels orígens fins a 1916, data d'aparició de «Troços» i de les seves primeres collaboracions a «Iberia», «Revista Nova» o «La Veu de Catalunya» amb textos del caire dels del «Troços»; el segon el que es comprèn des d'aquest any fins al juny de 1919 en què llegeix la conferència *Del present i de l'esdevenidor de l'esperit català*⁵ a l'Ateneu Barcelonès o, al límit, fins a 1920, data d'aparició del darrer llibre «avantguardista» amb un aplec de textos anteriors i amb un epíleg prou interessant com per ocupar-nos-en amb més detall. El tercer bloc, finalment, abastaria l'obra feta entre el 1919 (o el 1920 si parlem de poesia) i el final de la seva vida, tant en l'etapa catalano-francesa com en la castellana.

En aquests tres moments sembla que Junoy intenta de proposar-nos punts de vista diferents. En el primer viatge a París —on hauria arribat el 1906— per treballar molt fugaçment a diferents establiments però sobretot per dibuixar. Aquest exercici el començaria a Barcelona, on hauria publicat al «Papitu» o al «Calendari del Cu-Cut», per dir dos noms, amb dibuixos en la línia del *modern style*. A París continua fent el mateix, i no sense un cert èxit, a les planes de «L'Indiscret» o de «Le Rire». En aquell temps, ja París i els seus mites començaran a ser tot el món de Junoy, el qual afirmaria, temps després, que «fora de París, fora de Montmartre, fora de la nostra rue Caulaincourt, no vèiem res, no estimàvem res, no creïem en res».⁶ Però Junoy, a més de dibuixar, comença a escriure. Escrivia textos de crítica artística i estètica per publicar a revistes, alhora que, després de la seva tornada a Barcelona i degut a la vinculació del senador Junoy, germanastre del nostre autor, amb el diari «La Publicidad», havia començat a dur una mena de direcció artística, juntament amb en Romà Jori i l'Ismael Smith, de l'edició de la nit d'aquest diari. És també a partir d'aquest diari que Junoy té l'oportunitat de muntar la seva primera revista localitzable (les desconegudíssimes «Sursum» i «Arlequin» haurien estat, segons un anònim articulista francès d'un no menys anònim retall de premsa aparegut entre els papers de l'arxiu Junoy, dues revistes anteriors fetes pel nostre autor). Aquesta revista, de la qual el primer número aparegué l'octubre de 1912 i en la qual Junoy havia de figurar com a director, va ser el «Correo de las Letras & de las Artes». Al «Correo», del qual van sortir molt pocs números (quatre exacta-

3. Josep PLA, *Homenots (Cinquena sèrie)* (Barcelona 1960), p. 129.

4. Pere YNGLADA, *Records i opinions de..., recollits per Carles Soldevila* (Barcelona 1959), p. 75.

5. Josep Maria JUNOY, *Conferències de Combat* (Barcelona 1923), ps. 11-27.

6. J. M. JUNOY, *El gran art local de Joaquim Sunyer* (Barcelona 1925), p. 10.

ment), en el segon dels quals (retornava al número u, amb una presentació diferent, i anotava «segona època») Junoy hi publicà, signades, unes *Notas & Pretextos*. La revista pretenia posar al corrent els seus lectors dels esdeveniments literàrio-artístics del moment. Junoy, de tota manera, anirà ampliant la seva activitat com a crític des de les pàgines dels diaris, i algunes d'aquestes crítiques haurien de formar part del seu primer llibre, *Arte & Artistas*, editat l'any 1912 per «L'Avenç». Junoy hi empra una crítica de tall subjectiu i suggeridor, vitalista, que li farà escriure, per exemple, que «*es la roca primordial de las teogonias y cosmogonias remotas, que mana la cristalina fuente, por do fluyen los eternos principios de las artes y de las ciencias*»,⁷ a propòsit d'Enric Casanovas, però que no deixarà mai d'estudiar l'obra des d'aquells punts —ni que siguin pocs— d'objectivitat que fan que un text sigui encara mínimament «crític». Es fa curiós de remarcar, també, l'espai que, signat per Junoy, es dedica a Eugeni d'Ors des de les pàgines del «Correo» amb una voluntat laudatòria.⁸ Crec també que és interessant de remarcar aquell «*por do fluyen los eternos principios de las artes y de las ciencias*» de la citació anterior sobre Casanovas, com també les columnes clàssiques que emmarquen la coberta del primer «Correo», al costat de l'elegància formal general de tota la publicació. Sembla com si Junoy s'adcrivís a la poètica inaugurada l'any sis amb el *Glosari*, tot i que els dibuixos anteriors semblen contradir-ho. De tota manera, és bastant simptomàtica la utilització dels mites del noucentisme, blasmant —bo i que ni sovint ni d'una forma excessivament virulenta— els reductes del modernisme centrats, l'any de redacció de *l'Arte & Artistas*, en el futurisme.

Però Junoy anirà flirtejant amb les dues tendències. Per una banda defensarà —encara que tampoc no siguin excessius l'entusiasme ni la insistència— l'estètica proposada per Eugeni d'Ors i la seva policia de l'esperit, i per l'altra durà aquella càrrega de subjectivisme modernista tan poc plaent a la nova estètica-ètica. Res més llunyà, en principi, de l'estètica modernista nostrada que les seves publicacions, i res és més directament remissiu al modernisme que els personatges que van lliscant per la prosa junoiniana. En un projecte de memòries que mai no publicà, les lectures que assenyala com a corresponents a aquesta època no s'allunyen gaire de les citacions a què feia referència: Baudelaire, Nietzsche, etc., són els autors que l'ocupen en aquest moment.⁹ El partit, de tota manera, no sembla encara pres.^{9 bis}

Poca cosa cal remarcar de Junoy des del darrer «Correo» del gener de 1913 fins la seva aparició a «Iberia», revista dels intel·lectuals aliadòfils durant la gran guerra, l'any 1916 amb un text que sospito el primer de la seva carrera literària com a creador, el poema apologètic en castellà *Envío*.¹⁰ El text va firmat *José Junoy*, signatura que canviarà aquest mateix any i a la mateixa revista, en canviar la llengua de creació de la castellana a la catalana. No abans, però, d'haver «interpretat», encara en castellà, un text de William James.¹¹

El canvi, l'actitud, em semblen remarcables. Junoy anirà subjectivitzant el

7. Josep M. JUNOY, *Arte y artistas* (Barcelona 1912), p. 60.

8. *Correo de las Letras & de las Artes*, segona sèrie, II (3-I-1913), ps. 18-21. La signatura J. J. [*José Junoy*] no figura al peu de l'article però sí a l'índex.

9. Manuscrit. Arxiu Junoy.

9 bis. De fet, ni Junoy ni altres avantguardistes (Joan Pérez-Jorba, per exemple) no blasmaran mai directament els noucentistes. Ben al contrari, els ressenyaran fins i tot positivament (vegeu «L'Instant», època de París, o les notes del núm. 1 de «Troços»).

10. «Iberia», II: 54 (15-IV-1916), p. 10.

11. «Iberia», II: 67 (15-VII-1916), p. 17.

tes», punts de lectura recomanats o «indicats» ja sia sobre una exposició de pintura o sobre qualsevol altre fet artístic o humà i que, més d'una vegada, hauran format part dels catàlegs de les exposicions (generalment a les Galeries Dalmau) dels artistes als quals tracta, més aviat a través d'alguna obra que de la seva totalitat. Uns textos, d'altra banda, que, pel seu tractament, es convertiran en poemes. Es fa curiós remarcar, en relació amb això, el cas del text *El Jean Cocteau d'Albert Gleizes*, un text que apareixerà primerament amb el títol de *Visites & Indicacions* i com a crítica estricta d'art a «La Veu de Catalunya» el 4 de desembre d'aquest mateix any i que, no gaire després, es reimprimirà als «Troços» com a poema, de la mateixa manera que tractarà posteriorment el X. *Nougués* des de les pàgines de «La Revista».

Moltes coses hauran canviat. D'entrada, Junoy rebutja per ironia el noucentisme;¹³ rebutja l'anàlisi sistemàtica i la barata pel suggeriment, la indicació i la síntesi. Es fa interessant de remarcar, per a aquesta qüestió, l'ordre de Junoy de destruir les existències d'*Arte & Artistas*, que en aquell moment eren de 782 exemplars sobre una edició total de 1.100.¹⁴ L'ordre s'acomplí, i sembla que Junoy vulgui renunciar a aquell text anterior i emprendre una nova etapa. Una nova etapa conformada bàsicament pel subjectivisme i que el farà cridar entusiasta i sense embuts a la professió de fe preliminar dels «Troços» convertit en revista *Vive la France!*, així com una voluntat decidida i postulant (voluntat que nosaltres sabem que no és totalment nova en ell) d'estar *à la page* i d'introduir a Catalunya els nous corrents de la literatura i de l'art europeus.

Subjectivitat extrema i barreja de gèneres; utilització de la plàstica (*Gygnemer* o *Pierre Ynglada*, p. ex.) o de la música (*Films* o la primera versió d'*Eufòria*) en conjunció amb el text; organització dels productes no ja solament pel seu contingut sinó també per la seva presentació i les seves interrelacions: la teorització de l'estri vehicular no ja com un continent asèptic —més o menys acurat— sinó com un valor en ell mateix, com un objecte denotador i conformant... No ens trobem gaire lluny d'aquell programa d'unificació de les arts proposat alguns decennis abans. No som gaire lluny de la *Gesammt Kunstwerk*, de les actituds d'un Apelles Mestres o d'aquell Nogueras Oller i el seu *Una Esse de Les Tenebroses*.¹⁵ És evident que, per més que s'hi encaparrí, Apollinaire no inventà —o per dir-ho amb els seus propis termes, «imaginà»— aquella *plastique poétique* a la qual fa referència a la carta-pròleg que encapçala els *Poemes i Calligrammes*, però també em sembla interessant d'avançar que és a partir d'Apollinaire que Junoy reprèn la tradició, i no pas a partir d'un Nogueras Oller, una dependència que ens farà sospitar unes determinades direccions i voluntats en la seva producció.

És aquesta raó unificadora, doncs, la que farà posar Junoy (com més inconscientment en molts altres productes d'altra gent), als «Troços»-llibre, una justificació de tiratge i editar-ne cinc en paper japó amb una lleugera variant tipogràfica en un poema —el *Jongleurs*— entre una edició i una altra. La justificació de tiratge, com la mateixa terminologia d'«arts gràfiques», fa referència, evidentment, a aquella voluntat a la qual abans al·ludia, i l'edició en paper japó és, en principi, més propi de la litografia o l'aiguafort que de l'edició d'un llibre en el sentit tradicional del terme.

Gràfics i text en conjunció; edició-objecte; introducció i conreu a Catalunya

13. Oposició per burla. *Vid.* el text X. *Nougués*.

14. Carta-liquidació de L'Avenç a Junoy. Arxiu Junoy.

15. Rafael NOGUERAS OLLER, *Les Tenebroses* (Barcelona 1905), p. 59.

dels corrents avantguardistes europeus (futurisme, cubisme, calligrafia...) i, també, voluntat explícita d'inclusió dels seus productes a Europa —i ara cal llegir França. Per això «Troços» «se ven a París» (la revista), rep col·laboracions dels avantguardistes europeus i conté publicitat francesa.

No cal ser, ara ja, gaire sagaç com per identificar entre tots aquests trets les mitologies, mitomanies i iconologies del que s'ha anomenat tradicionalment modernisme. Antiburgès i bel·licista, el terme «avantguarda» no s'allunya gaire del terme «avenç», terme aquest, que ens rememora el més genuí esperit modernista.

Junoy, doncs, cada vegada més, haurà anat afirmant el seu modernisme, un modernisme que caldrà distingir —ni que sigui a nivell teòric— del d'un altre modernista-avantguardista, Joan Salvat-Papasseit. Si bé en els dos casos hi ha una coincidència en la utilització d'unes determinades constants pròpies del modernisme, aquesta coincidència només es fa notar, en part, en les respectives obres de creació —i penso, és clar, en els llibres de Salvat considerats tradicionalment avantguardistes com, ara, només en aquesta segona etapa esbossada dins la producció de Josep Maria Junoy. En efecte, Junoy —i insisteixo en l'etapa objecte del present apartat— mai no féu postulats de l'estil dels proposats per Salvat a *Humo de fábrica* o a les *Glosas de un socialista*; ni tan sols les menys ardides d'uns *Mots propis*. Junoy no postularà principis de regeneració social. Això, com veurem, ho tindrà reservat per temps a venir.

En aquesta època, doncs, Junoy rarament teoritzarà. El que s'ha dit a propòsit de la regeneració social és aplicable també a la postulació artística, com no ho faci d'una manera excessivament vaga i per actuació. En realitat, a Junoy no li calia teoritzar, atès que havia de seguir les teoritzacions proposades des de París i, més concretament, el que se'n podria dir la teorització de l'avantguarda «transcendent», d'aquella que Jacques Vaché, l'humorista, hauria de definir parlant d'Apollinaire: «*rafistolier du romantisme avec du fil télégraphique et de ne pas savoir les dynamos*».¹⁶

El fet real i remarcable, de tota manera, és aquesta postulació modernista. Una postulació que, d'altra banda, li va ser reconeguda per prou articulistes, tant catalans com castellans. Com a exemple, potser valdria la pena de pensar en el títol de l'article que, a propòsit del nostre autor, Díez-Canedo publicà a «El Sol» de Madrid, *Modernidad*,¹⁷ o de reproduir paràgrafs d'un altre article, firmat aquest per Mario Aguilar, escrit quan Junoy ja havia canviat substancialment els seus postulats de principi: «*Junoy hizo su pequeña escuela, y aún hoy, cuando predica el retorno al clasicismo, sus discípulos siguen afectos a la unión sagrada de las letras y las artes, ejercitando ese cubismo que es la cópula de las letras con el dibujo, que es también un nuevo simbolismo, donde las imágenes se sustituyen por gráficos representativos y evocadores*».¹⁸

Una postulació modernista que, com als seus predecessors, induí Junoy a imitar França i els nous corrents literaris parisencs. La dependència de París havia de ser tan forta que Junoy no treballà mai els «mots en llibertat» postulats per Marinetti des d'Itàlia, tot i el manifest que, encarregat pel futurista italià, escriví Apollinaire.¹⁹ Junoy es restringí a conrear gèneres estrictament francesos, no en l'origen, potser, però sí en l'ús. Més encara: de l'avantguarda,

16. Al *Pròleg* de Philippe ANDOIN a BRETON, SOUPAULT, *Les champs magnétiques* (París 1971), p. 11.

17. E. Díez-CANEDO, *Modernidad*, «El Sol» (24-III-1918).

18. Mario AGUILAR, «El Figaro» (març de 1920). Arxiu Junoy.

19. Guillaume APOLLINAIRE, *L'Antitradizione Futurista*, «Lacerba», I: 18 (15-IX-1913), ps. 202-203.

Junoy, com Apollinaire, es decantarà pels gèneres més «tradicionals» i menys de ruptura (recordem Vaché). Sí que emprà música futurista per alguns dels seus textos (els ja citats *Films* i la primera versió d'*Eufòria*), però els lligams amb el futurisme són sempre superficials, i al llibre que tanca aquesta etapa, *Poemes i Calligrames*, ha desaparegut bon rastre del futurisme, ja sia pel canvi de «vers» en el cas d'*Eufòria*, ja per l'eliminació completa del poema en *Films*. La necrològica a Boccioni, *Estela*, no sé fins a quin punt pot servir d'exemple per al contrari, puix que Boccioni, tot i haver signat el manifest dels pintors futuristes, i haver treballat en aquest sentit, també havia conreat la pintura «clàssica», com en el cas del retrat de Busoni.²⁰

Abans del llibre, però, havia ja llegit una conferència inequívoca, *Del present i l'esdevenidor de l'esperit català, especialment aplicat a les lletres i a les arts*. I fins i tot abans, al darrer número dels «Troços» que dirigí, el número 3 de la segona època, ja hauria publicat *La suma delicadesa d'un esperit*, dedicat a Frank Burty i lloant el seu nou classicisme. El mateix abandonó de «Troços» que, a partir d'ara, dirigirà J. V. Foix, ja ens hauria de fer sospitar alguna cosa. De fet, però, no formula clarament el canvi fins la conferència esmentada, on, cert que «la missió filosòfica i estètica ocupa un lloc d'honor indiscutible, constituïnt, malgrat la seva inutilitat i fragilitat aparents, una de les formes més durables i representatives d'un poble i d'una raça: la que en la història de les nacions les marca al foc de l'alba o als focs del capvespre»,²¹ cert també del contacte amb Europa que inaugurarà, després de la foscuria, les acaballes del segle XIX, «contacte que fins avui dura, encara, apassionadament»,²² presentant que Catalunya «recobrarà sa llibertat i imposarà el seu esperit en oposició amb Europa. Com podreu [podrem] suposar es tracta d'una oposició estratègica i d'ordre provisional, d'una oposició provisional, però capitalíssima».²³

Del que es tracta, doncs, és de dir adéu a Europa com a nord; un adéu de moment, però, en definitiva, un allunyament d'aquella «veritable fúria d'assimilació» de la qual parlà Joaquim Folguera. A Junoy li interessarà, ara sí, la regeneració espiritual de Catalunya, la creació d'un art transcendent i nacional. Transcendent en oposició al merament efímer, i sap també —o ho intueix— que el vagareig pels «ismes» només pot ser fugisser, en la mesura en què un «isme» en desplaça un altre amb una velocitat sorprenent. Unes paraules de Junoy que encapçalen una antologia de Joan Salvat-Papasseit, paraules que hauria demanat en Salvat, puix que tots dos «havien lluitat a les mateixes trinxeres», són prou clares en aquest sentit.²⁴ «En S. P. ha sacrificat —sacrifica encara— a la desena musa absurda de la novetat per la novetat. És la part —al meu entendre— cadaqua de la seva obra. El que més probabilitats té, en canvi, de restar definitiu és, precisament, allò que fou per ell concebut i executat no direm contra l'època però sí sense la coacció de l'època. Deixem, doncs, de banda (...) el lastre anec-

20. Encara que aquest text pertanyi més als «Troços», per exemple, que a *Poemes i calligrames*, pel fet que em sembla una lectura de la pintura (autoretrat?) *Matèria* (1912) d'aquest pintor. Es fa curiós que sigui un dels pocs textos del primer «Troços» que mantingui, i potser és degut a la raó apuntada a sobre. El cas de *C²H²*, futurista en el tema, tampoc no serveix d'argument, atès que, si bé el tema ho és, el tractament no s'acosta gens al que li haurien donat els italians i fins s'hi contradiu.

21. J. M. JUNOY, *Conferències de Combat*, p. 14.

22. *Op. cit.*, p. 14.

23. *Op. cit.*, p. 15.

24. Carta Salvat-Papasseit a Junoy, datada: 20-VII-1923. Arxiu Junoy.

dòtic avantguardista (...) i destriem-ne el que l'obra conté d'inmarcible categoria poètica, això és: la seva part clàssica i perdurable.»²⁵

Aquesta crec que és la clau del canvi: l'avantguardisme és efímer o anecdòtic; la inmarcescible categoria poètica és la seva part clàssica i perdurable. Junoy intenta la creació —i, ara sí, en fa proselitisme— d'una literatura i un art sòlids i perdurables com a bagatge cultural d'un poble. Convençut, ja ho hem vist, que és el clàssic justament el que perdura, postularà el classicisme. Un classicisme que no serà tampoc, i cal no oblidar-ho, la rèplica d'uns models anteriors («El famós Partenon...»), com tampoc un capteniment esquiu. Caldrà estudiar quines són les constants dins l'art no corcat pel temps, i aquestes constants hauran de ser les que conformin el nou art. Constants de classicisme que haurem d'anar a buscar no dins tradicions alienes sinó dins la pròpia, la greco-llatina. Això, d'entrada, ens pot fer pensar en un retorn del nostre autor al període anterior a l'avantguarda, decantant-se ara cap al costat rebutjat. És de gran utilitat, però, constatar les coincidències profundes que, a alguns nivells, manifesten els textos teòrics del nostre autor a l'etapa present i els d'un regeneracionista com Jaume Brossa, tan citat i estimat per Junoy.

No crec que sigui arriscat comparar *L'esperit universalista* de Jaume Brossa²⁶ amb la conferència clau per entendre el canvi sofert per Junoy, *Del present i... ja citada*. Sembla que, quan Junoy la llegeix, ja s'ha assolit el concepte de Nació. Quins són, però, els trets constitutius d'una nacionalitat?: «El factor Raça (...) el factor Territori (...) el factor Història (...) i el factor Llengua»,²⁷ factors que no són, no cal dir-ho, nous de formulació, però que apareixen, al costat d'una sorprenent repetició: «la veritable finalitat, la justificació, la glòria del nostre nacionalisme no queden pas reduïdes merament a una afirmació exclusivista. Som nacionalistes per internacionalisme. Cal ésser el més del seu país possible, és la millor manera, per no dir l'única, d'ésser el més eficaçment universal»,²⁸ quan ja hem sentit dir que «la tendència de la Catalunya radical està ben definida: futurisme, universalisme, humanisme»²⁹ i, evidentment, no hem de considerar el terme «futurisme» amb el contingut semàntic que li donem a partir de Marinetti. Junoy postula, doncs, en contra de l'avantguarda, en la mesura en què l'avantguarda propugna una espècie d'internacional artística.

De tota manera, caldrà anar a buscar l'arrel d'aquestes formulacions nacionalistes, a part de Brossa, a França. No estava gaire errat Guansé quan buscava a França el punt de referència permanent del nostre autor. La major part de la responsabilitat, la tingué un personatge que influencià enormement la intel·lectualitat catalana de l'època, el senyor Charles Maurras i la seva Action Française. Per a qui ho pugui dubtar, ni que sigui només en el cas de Junoy (i d'exemples com aquest, més o menys directes, se'n poden trobar a les pàgines dels lletraferits del moment), transcriu: «Jo dec molt a Charles Maurras. Ell em va fer adonar, en uns moments de confusió i de dubte, de dues o tres coses ordenadores essencials. Ell va indicar-me una ruta.»³⁰ Aquesta ruta, si continuem llegint Junoy en altres moments, no seria exactament la política —afir-

25. J. M. JUNOY, *Pròleg* a J. SALVAT-PAPASSEIT, *Poesies* (Barcelona 1923).

26. Dins J. BROSSA, *Regeneracionisme i modernisme* (Barcelona 1969).

27. J. M. JUNOY, *Conferències de Combat*, p. 13.

28. *Op. cit.*, p. 13.

29. J. BROSSA, *op. cit.*, p. 56.

30. *Al marge de la política i de l'estètica de Charles Maurras*, «Revista de Catalunya», IV (1926), p. 270.

mació de la qual es pot dubtar amb prou motius, i de seguida veurem per què—sinó en la influència de l'home de lletres classicitzant. I si dubtava de l'afirmació anterior, entre altres coses, és per l'asseveració junoiniana següent: «Maurras ha arribat a la política per l'estètica.»³¹ Si Junoy arribà sempre als llocs per l'estètica; si Maurras arribà a la política per l'estètica i si l'estètica de Junoy era coincident amb la de Maurras, el sillogisme s'acaba sol. De fet, això ara importa poc. L'important era de remarcar els dos pols —un més imantat que l'altre— de referència. I el més imantat ho estava, necessàriament, per la moda: «S'ha iniciat ara arreu una forta i selecta reacció classicitzant (...). A la França veïna, majorment —on sempre hi ha hagut un valuós germen tradicional classicista— hom hi constata un estat intel·lectual propici a la represa d'un nou humanisme —no confondre amb humanitarisme— a la refluoració d'una nova època clàssica»,³² diu Junoy a Tarragona reveladorament.

Bé, doncs, Junoy s'haurà anat allunyant progressivament del que fins ara hem anomenat avantguarda. Si, com assenyalava Guansé, havia estat comunista, ara abraça les normes de la més estricta ortodòxia catòlica, molt possiblement també per mimetisme. L'epíleg a aquest moment avantguardista el donarà el llibre *Poemes i Calligrames* (observeu la desaparició del persistentíssim nexa d'unió &), editat pels Salvat-Papasseit, que tindrà significativament com a cloenda una traducció d'un poema de Malherbe, amb un vers final que ens ensenya ja, en la literatura i la vida, la seva nova posició: «Car sols hi ha Déu que és permanent.»

L'intent de permanència i l'escepticisme davant la novetat, a nivell teòric, el catolicisme, caracteritzaran aquesta tercera etapa en l'evolució espiritual del nostre autor. Abans havia estat, al costat de Dalmau, un dels únics catalans citats a la llista *Quelques Présidents et Présidentes* del moviment Dada, tal com figura al número 6 del «Bulletin Dada».³³ Ara n'acabarà apostatant amb mots com els següents: «Quan a l'erupció dels "Dada" i dels "Neo-Dada" stendhailitzants, què volen de més cínicament, de més desesperadament malthusiana? Cap època no havia passat per una vergonya estèticament fisiològica parella. "Dada" serà la marca infamant d'un vergonyós període d'art despotencialitzat.»³⁴

I és curiós que, si quan va militar a l'avantguarda no es va dedicar a fer textos teòrics, ara s'hi dedicarà. Influït, doncs, per Maurras,^{34 bis} intentarà que el seu credo classicitzant arrelhi dins les actituds artístiques i culturals catalanes. En altres paraules, pretindrà de conformar Catalunya a partir de l'estètica. És la creença en la possibilitat de redempció social a través de la literatura i l'art (aquella missió filosòfica i estètica que ha fet la seva aparició unes ratlles abans). Una actitud que, en el camp cultural, li vindrà rodada per la deserció d'Eugeni d'Ors com a postulador de normatives i policia de l'esperit. Sabem que Junoy continuà les notes orsianes, amb un altre nom de capçalera, però amb una presentació excessivament similar, a «La Veu de Catalunya», i també sabem que va blasmar l'Ors des de la conferència *El singular aruspex de Castelló d'Empúries*, conferència que, també reveladorament, s'encapçala amb una citació de Char-

31. *Op. cit.*, p. 272.

32. *Els clàssics grecs i llatins nostrats*, dins *Conferències de Combat*, p. 49.

33. «Bulletin Dada» [Zürich], núm. 6 (1920), darrera pàgina.

34. A *Una conferència d'en Josep Maria Junoy a l'Ateneu sobre «La crisi de l'art actual»*, «Gasetta de les Arts», III: 45 (15-III-1926), p. 3.

34 bis. Es faria interessant d'analitzar fins a quin punt l'adopció de Maurras com a pol d'orientació no és deguda també a l'interès de connectar, per part de Junoy, amb la intel·lectualitat «oficial» de l'època.

les Maurras. Junoy voldrà agafar el tramvia del qual haurà baixat l'Eugeni d'Ors i adoptarà una actitud combativa. No en va les seves conferències principals —o per dir-ho amb ell, cabdals— s'apleguen en volum amb el títol de *Conferències de Combat*. Un combat que pretén de ser essencialment moral. Així, per exemple, la joventut tindrà uns drets i uns deures, i la conferència *Els drets i els deures de la joventut*, llegida a l'Ateneu l'any 1923 i publicada després en opuscle, s'encarregarà d'especificar-los. El punt essencial és la necessitat de mestratge: «La joventut necessita un mestratge (...). Val més, mil vegades, perdre's fecondament amb un mestre, que no pas perdre's eixorcament, amb si mateix», dirà amb un cert regust apostòlic.³⁵ Admetre el mestratge és, evidentment, admetre la tradició, i postular-lo significa donar rellevança i operativitat a aquesta tradició. Un cop solucionat el problema amb la joventut, s'adreça a la societat il·lustrada des d'una altra conferència, *Crear un públic*,³⁶ afirmant la necessitat de la postulació de les bases de la bellesa i de la lletgesa, així com del seu acatament per escriptors i públic. Immutable, aquesta bellesa i aquesta lletgesa l'hauran de conèixer les intel·ligències creadores, alhora que hauran de difondre-la en les persones sensibles dins la societat: el «públic». Caldrà diferenciar el «públic» de la «massa»: mentre la segona estarà vençuda per l'orgull, la matèria, l'error i la lletgesa, la primera estarà animada per la idea del bé i de la bellesa, unint-se intel·ligència i públic pel pensament clàssic i el sentiment cristià. Del que es tractarà és de mantenir l'«esperit» de la raça catalana, que podrà posar Catalunya en relació amb altres cultures, amb la «intel·ligència contemporània». Quin és aquest esperit?: l'occidental, l'europeu, el mediterrani i el català.³⁷ És a dir, allò que Maragall trobà a la ruralia i que les teories genètico-antropològiques del XIX identificaren com el «geni» de la raça, ara serà el «públic», en comunió amb la intel·ligència, els qui l'hauran de mantenir i reinformar. Caldrà fer-ho sense «cap claudicació ni cap descens (...)». Però tampoc sense cap excentricitat volguda, cap extravagància premeditada, cap hostil partit-pres professional en contra del públic».³⁸ D'aquest manteniment dependrà la cotització en el camp de la borsa cultural internacional dels nostres valors i les nostres accions.

Junoy, pel que fa als seus postulats, cada vegada aguditzà i radicalitzà més les seves creences, fins a l'extrem de militar gairebé en el calvinisme i el total maurrassianisme. D'alguna manera, però, només percebrem en el corpus de la seva creació literària una lleu modificació en els contorns, alhora que l'abandó total de les formes clàssicament avantguardistes. És a dir, no farà més *collages* ni escriurà més en forma cubista. De tota manera, però, el seu discurs continuarà essent totalment subjectiu, fins al punt d'emprar, gairebé amb exclusivitat, una forma d'importació japonesa, apologia de la subjectivitat, que havia fet furor entre els simbolistes, l'*haikú*. I es fa curiós que faci servir una forma japonesa quan ha estat postulant la separació de les cultures i la negació, per entendre'ns, de les influències. Ell mateix, conscient d'aquesta contradicció intentarà salvar-la, més malament que bé, amb explicacions metafísiques. «A l'art oriental —dirà— l'home no és el centre de la composició. L'ànima hi és escampada arreu. A l'art clàssic, Poussin, hi volia que a les columnes, a part la proporció, fossin una certa manera d'ésser un home (...). Orient? Occident? (...).

35. *Els drets i els deures de la joventut* (Barcelona 1924).

36. *Crear un públic* (Barcelona 1925).

37. *Crear un públic*, p. 8.

38. *Op. cit.*, p. 11.

La nostra resposta és: Catalunya!»³⁹ D'acord. Però en aquesta defensa una mica pueril es pot llegir el següent: Junoy adaptà Maurras. Però adaptà Maurras per París. A París es fan *haikús*; Junoy fa *haikús*, i no es planteja la contradicció. Si se la planteja, només pot donar respostes com les que hem llegit just abans. Que París continua existint per a Junoy, ens ho mostra, a tot nivell, un llibre com *El gris i el cadmi*, propi d'aquesta etapa. El llibre és ple de poemes en prosa, però el delatador és la coberta: el gravat al boix d'Enric-Cristòfor Ricart ens mostra, units, la lira clàssica, el paisatge català i la Torre Eiffel. Això si no tenim en compte, per a un altres propòsits, com ja assenyala Manuel de Montoliu en un dels seus *Breviaris crítics*, que el llibre és fortament «pictòric». Fa tot l'efecte, en realitat, que les programacions anaven molt més enllà que les realitzacions artístiques. De tota manera, però, Junoy, abans d'adoptar definitivament l'*haikú*, i això passava l'any 1920, intenta transformar-lo en un poema simètric, i ho fa per la repetició de dos dels versos d'una forma més o menys simètrica, com l'*Arc-en-Cel* dels *Poemes i Calligrames*,^{39 bis} en un intent per occidentalitzar-lo; però rebutja aquest sistema agafant, aquest mateix 1920, la forma japonesa clàssica, si prescindim de la mesura sillàbica de 5, 7 i 5 síl·labes per vers, que ell certament conegué, alhora que la utilització gradual de mites i personatges de la cultura occidental dins els poemes. En realitat, des de «La Nova Revista», també inclosa en aquesta tercera època i que farà a imatge i semblança de la «Nouvelle Revue Française», fins als *haikús* escrits en francès —és segur que aquell «traduït del catalan» del llibre *Amour et Paysage* no era sinó un pretext—, res no em pot fer pensar que aquella separació radical i cabdalíssima que propugnava a la conferència que m'he decidit de prendre com a postulació teòrica del canvi s'hagi realment efectuat. Més encara: que l'actitud que conforma l'avantguardisme, i vull deixar clar que parlo d'una part de l'actitud i tampoc no parlo dels resultats, hagi desaparegut del tot.

Això ens ha de dur, necessàriament, a altres consideracions. La primera, la de posar en dubte, en el camp de la realització literària, canvis realment substancials en Junoy. En iniciar aquestes notes, he omès voluntàriament en el text de Guansé, els mots que precedien l'afirmació. Retornem-hi: «D'una brunesa intensa, ben clenxinat, ulls lluents, vestit impecable, era el més elegant i, personalment, el més distingit dels escriptors catalans de la seva època. I tot en ell, idees, sentiments, gustos, obeïa al mateix tarannà refinat d'elegància i distinció. *Classicista per temperament i potser per comoditat*, tota novetat l'atreïa per esnobisme.»⁴⁰ Subratllo el «classicista per temperament». «Classicisme [ens afirmarà Riba] no vol dir precisament una restricció de termes, sinó una particular relació entre obra i artista.»⁴¹ «Classicisme [ens dirà Junoy] no és una tècnica: és un estat d'esperit.»⁴² Estat d'esperit o relació entre obra i artista, és evident que, en el cas de Junoy, aquesta relació és el filtre del dandi. Pla, Ynglada, Guansé, etc., han remarcat insistentment l'acusat dandisme del nostre autor, la seva elegància innata, així com l'interès, en Junoy, de posar la mateixa cura en els vestits que en la tipografia. Podem encara jugar una estona als sil·logismes i veure que, si la vehiculació de l'obra és complement d'aquesta mateixa obra,

39. *Orient? Occident?*, «Revista de Catalunya», III: 14 (agost 1925), ps. 157-158.

39 bis. Vegeu «El Dia» [Terrassa], III: 650 (3-vii-1920), p. 9.

40. Domènec GUANSÉ, *Abans d'ara*, p. 165. El subratllat és meu.

41. A «El Dia» [Terrassa], I: 174 (11-xi-1918), p. 4.

42. C. RIBA, *Pròleg a E. A. POE, Els assassinats del carrer Morgue* (Barcelona, s/d.), p. 7.

i si Junoy va posar la mateixa cura en el vestit que en la vehiculació de les seves paraules, i si en el vestit va ser permanentment dandi, no cal ser tampoc excessivament maldestre per adonar-se que hi ha una constant conformadora en l'obra junoiana, una constant que és l'altra cara de la moneda de la bohèmia: la malaltia del bon gust; la creença en l'existència del gust en abstracte. Una mica més enllà, la moda. No qualsevol, certament: la dictada pels àrbitres a l'ús.

Això no nega tampoc aquella diferenciació en etapes de la qual he estat parlant tanta estona. La variació en els postulats és evident, però m'entesto a descobrir, darrera la variació dels arguments, uns temes centrals que conformen tota la seva personalitat com a literat i home de cultura: la voluntat d'elegància; l'intent de concordança de les produccions culturals catalanes amb les de les diferents cultures europees al llarg dels seus moments —i bàsicament amb la francesa—; el rebuig de l'excés i el gust per la concisió, garantia de la perdurabilitat que assegurarà la solidesa de la nostra cultura. Perquè, fins i tot en els moments més intensament «avantguardistes», haurà volgut mantenir sempre el punt o la ratlla de separació amb la gratuïtat i l'extrem.

Bona prova d'aquesta persistència és, també, l'aparició tenaç i la repetició incessant de motius i títols, el retorn constant a temes ja tractats, com si el seu món fos un cercle on les idees anessin girant i retornessin altre cop a l'escena. L'estil s'aguditza o es suavitza, però sempre seran uns temes que lliscaran, a través de les ulleres de l'autor, cap a la sensibilitat del lector. Unes constants que atorguen coherència, unitat i sentit.

JAUME VALLCORBA PLANA