

NOTES PER A L'ESTUDI DEL LENGUATGE FIGURAT EN ELS
POETES VALENCIANS (DE LA RENAIXENÇA A LA II REPUBLICA)

Ricard Blasco

1.—Començaré citant un poema de Vicent Andrés Estellés, que potser recordeu. És aquell que diu:

Seguia el vol dels coloms, al crepuscle,
la nitidesa d'un cel absolut.
Dels horts pujava l'olor de la brossa;
més lluny, al riu, unes veus d'uns infants.
Hi havia amants rebolcant-se pels marges.
Mire els coloms en el cel net —intacte.
I et pense el coll, com et pense les natges,
dures i breus, petulants, agressives.
A la terrassa, t'obrires la brusa
i vacil.laren, incerts dos coloms
(la imatge és dòcil i era a la mà...)
T'he estimat molt i no sé res de tu.
T'estime molt.

(OC*, II, 159).

Es tracta —no caldria dir-ho— d'un clar paradigma de poema líric, on, amb un mínim de mots disposats segons un art imperceptible, se'ns participen les sensacions fugents d'un instant singular, a fi de suscitar en nosaltres una emoció paral.lela a la sentida pel poeta.

Però no és per divagar sobre la naturalesa imprecisa del lirisme que he volgut citar aqueix poema, sinó a causa d'un dels seus versos, l'onzè concretament, que conté —cas infreqüent en aquesta classe de textos— una reflexió de l'autor que pot valdre com a petita lliçó de poètica. En els dos versos precedents el poeta s'ha servit d'una imatge d'allò més tradicional —la que representa els pits femenins com a coloms— i, tantost que se n'adona, rectifica. Ho fa suspenent el discurs, prenent distància —li basta el simple signe gràfic del parèntesi—; conscient d'haver emprat un estereotip, fa l'ullet al lector, li demana perdó i al.lega per justificar-se la presència dels

(*) Vid. «Clau bibliogràfica», d'aquest estudi a les pàgs. 73 i 74.

coloms reals: «la imatge és dòcil i era a la mà...». Podríem demanar-nos si, realment, calia la disculpa, però al meu entendre tal pregunta no aniria enlloc. A poc que reflexionem, haurem d'admetre la legitimitat de l'incís, la seua coherència.

Qualsevol lector de poesia dels nostres dies ha pogut comprovar —encara que no estiga iniciat en les tècniques poètiques— com quan trobem en un poema contemporani una apel·lació figurativa de les considerades arcaïques es produeix un refredament susceptible d'interrompe el contacte desitjat per l'autor. Aquella figura fa nosa, dissona, la llegim amb contrarietat. Ens havem avesat a les innovacions translàtiques i exigim del poeta que constantment renove la seua imatgeria; o, si més no, que refuse el bagatge figuratiu rebut dels avantpassats i que recerque un de més peculiar o original. La presència en un poema d'un recurs tròpic ja rovellat per l'ús evapora aquella mena de màgia que hem convingut en atribuir a la poesia. Estellés no ignora l'existència de tan subtil sedàs psicològic i és per això que, en advertir la seua falta, se n'excusa i restableix ràpidament la connexió perduda. Nogensmenys, ho fa amb un punt de ironia, com si volgués restituir a la imatge proscrieta la puresa prístina. És un acte de contricció que denota un dens solatge culte.

En suport d'això que vinc de dir parem ara esment en allò que s'esdevé quan els lectors moderns llegim poetes no contemporanis. Si hi trobem símls del tipus *pits = coloms* reaccionem de manera distinta a la provocada per la mateixa imatge en un text actual. No s'hi produeix cap desconexió entre poeta i lector perquè estem fent una lectura anacrònica o, si preferiu, històrica. Hem introduït en el plaer de llegir un ingredient culturalista que ens fa païble qualsevol imatge oxidada i que alhora ens permet d'assimilar altres elements del pretèrit poètic, com poden ser la temàtica, el vocabulari o l'elocució, allunyats també de la nostra sensibilitat. Idèntic component culturalista condiciona el treball del poeta d'avui, puix se sap hereu d'una tradició que ha intentat —almenys en els darrers cent cinquanta anys— explorar la capacitat expressiva de la imatge, tot cabal el cabdal figuratiu general.

És tot això el què ha empès l'Estellés a fer-nos l'ullet. Això, i encara més. Ja he apuntat la possibilitat d'una reserva en la seua autocrítica, ajornant per a més endavant el reivindicar la noblesa intemporal del trop *pits = coloms*. El poema transcrit data de les darreries de la dècada dels cinquanta. Al decenni següent Estellés escriu un nou poema on, oblidant-se deliberadament d'aquell escrípol anterior, no dubta en fer servir la mateixa associació figurada, ara sense demanar excuses: «sota la brusa duus dos nius o dos ocells o pits deliciosos que pugnen per sortir» (OC, II, 122). Per què? Ha decidit incorporar la imatge tradicional a posta o no n'ha trobat d'altra més convincent per reemplaçar-la? Qui podria dir-ho?... Tots dos

passatges indiquen, tanmateix, una actitud oberta i receptiva davant el fenomen tròpic, i és això el què ens interessa, puix no és gaire corrent.

2.—Escrúpols com el d'Estellés, resolts de faisó tan heteròclita, eren impensables entre els poetes valencians del tombant del Vuit-cents. Tancats feia temps en una estètica floralesca de reduïdes proporcions, impermeables a les experiències renovadores del Parnàs i del Simbolisme, no es plantejaven aquestes «qüestions d'ofici» (per dir-ho d'alguna manera). Tampoc els seus lectors s'hi interessaven, gens ni mica. I per altra banda, imitar o copiar no era nefand aleshores.

A tall d'exemple, fixem-nos en la feliç associació *barraca = gavina*, encunyada en 1883 per Teodor Llorente, tan recordada encara avui:

Com la gavina de la mar blavosa
que en la tranquil·la platja fa son niu,
com lo nevat colom que el vol reposa
de l'arbre verd en lo brancatge ombriu;
blanca, polida, somrisent, bledana,
casal d'humils virtuts i honrats amors;
l'alegre barraqueta valenciana
s'amaga entre les flors.

(PVC, 156)

Comparem aquesta famosa estrofa amb una altra prou més oblidada, escrita tretze anys després per Josep Maria Puig i Torralva:

Molt prop de nostra platja lo Cabanyal reposa
i semblen ses barraques gavines de la mar,
que al vore aquella terra tan esplendent i hermosa,
aprés de sa volada llunyana i fatigosa,
tal paradís pengueren un jorn per descansar.

(LLiC, 88)

Al meu parer, el calc és palés, gairebé simètric, i ben cru pel que fa a l'afinitat *barraca = gavina*. No pot parlar-se de mera coincidència en el profit de l'heretatge comú, com en el cas de *pits = coloms*, recurs comparatiu ja explotat pels poetes àrabs. Ans s'ha de parlar d'apropiació franca i planera, sense titubeig, de la troballa d'altri. Un expoli, un plagi, com diríem ara.

En els nostres dies, l'acusació de plagiar invalidaria un poeta. Cent anys enrere, però, pel que sabem, no l'inhabilitava. No en tinc notícies de cap desqualificació per tal motiu en el Vuit-cents valencià. Tot apunta, per contra, a creure que quan un poeta descobria una ressemblança —tampoc no hi abunden, els descobriments— no la considerava patrimoni exclusiu i la deixava a disposició dels col·legues. De fet, comparances del tipus de la llo-

rentina circulaven entre els poetes de la Renaixença valenciana ben abans que Llorente encunyàs la seua. Concretament, l'associació *barraca* = *colom* apareix en 1880 en un text de Fèlix Pizcueta, bé que referida a una alqueria, que «pareix entre los arbres un niu de colometes» (LLdO, 37). Deixes de Pizcueta i de Llorente —que amb indulgència podrien estimar-se prèsteets, però que, estrictament, són requises, ben descarades tocant als adjectius— es troben en una poesia de Josep Maria Latorre premiada el 1889:

Com niu de colometes perdut en lo boscatge,
coberta per la palla, oculta en lo brancatge,
la blanca barraqueta, polida i somrisent,
obri a la matinada la fulla de sa porta.

(LLdO, 140)

Iniciàvem aquestes notes amb el vol incert dels colons sorpresos per l'Estellés en la sina femenina, imatge sancionada pels clàssics. Curiosament, és imatge que no apareix en la poesia valenciana de la Renaixença, potser perquè tot i ser amatòria no és una poesia eròtica. La sinada és tabú per a la majoria d'aquests poetes, bé que transgredit pel seu cap de colla. En una composició potser escrita devers 1860 Llorente evocava nostàlgic la pubertat perduda:

A l'alenar, dibuixaven
sos pits los naixents contorns,
com les onades primeres
que en la mar l'oratge mou.

(PVC, 135)

I, en una altra de l'etapa senil (1904), la contemplació de les empaperadores de taronges li suscitava una imatge —«dòcil», com diu Estellés— que, tanmateix, no fou imitada pels epígons:

És la taronja, embolicada i presa
en lo paper subtil, blanc com la neu,
com lo pit virginal d'una princesa
que baix l'holanda transparent es veu.

(PVC, 423)

El colom, no cal dir-ho, és el símbol de la pau i ocupa en la iconografia cristiana un lloc privilegiat com a figura de l'Esperit Sant; en poesia, representa la puresa, tant com el lliri. Si l'aliança *pits* = *coloms* estava vedada als poetes vuitcentistes a conseqüència de les convencions sexuals, res no els impedia d'equiparar els coloms a altres subjectes. La barraca —«casal d'humils virtuts i honrats amors» per a Llorente— i la casa pairal —«niu de virtuts cristianes, de benhaurança i pau» per a Puig i Torralva (LLiC,

11)— en reclamaven el símbol i tots dos poetes l'aplicaren a dretcient, sense amoïnar-se per la coincidència. No coincidien també en la resta dels qualificatius?...

El colom és present, així mateix, en altres temes de la Renaixença no tan pairalistes. Sé d'un cas que ve a tall si volem il·lustrar com fou d'habitual manllevar els encerts d'altri. El fet que el colom manque de bufeta de la fel el fa especialment apte per a significar adés la candidesa, adés la castedat, adés la incontaminació, adés la virginitat. Francesc Barber i Bas ho descobrí quan cantà en 1899 la llauradora valenciana:

Tu, en la breu infantesa, fent de ton pit ja gala,
demostres que en afectes tendres ningú t'igualava,
i que, com la coloma, ton cor no guarda fel.
(FdE, 180)

Vuit anys després Ramon Andrés Cabrelles no vacilà en emparar-se de la troballa de Barber quan hagué de lloar Josefina Llorente, Regina dels Jocs Florals:

Que eres coloma sens fel,
capoll a mig esclatar,
nevada bresca de mel,
angelet baixat del cel
on tornaràs a pujar.
(VV, 74)

Manlleus tan poc escrupolosos no eren flor d'un dia en la Renaixença valenciana, ans constituïen moneda corrent. N'hem vist algunes mostres. Potser convindrà ara fer una ràpida lectura cronològica de poemes per acabar de persuadir-nos.

3.—El llenguatge figurat dels nostres poetes de la Renaixença fou, com s'ha pogut observar, d'índole primària. Imatges tradicionals, construïdes per comparació, basades en la similitud formal, o de color o de qualitat, dels termes que s'hi relacionen. Articulades segons fòrmules consuetudinàries —«com», «semblen», etc.—, amb exclusió de la metàfora i renúncia a la possibilitat de l'el·lipsi. És tan excepcional aquest recurs estilístic que després de molt llegir només l'he trobat una vegada, quan Josep Maria de la Torre substituïx «gra de raïm» per «perles», i encara, atés que ho fa en data molt tardana (1902), cal demanar-se si no obrà influït per modes exòtiques, que la resta dels seus companys desaprovaven:

quan ja les vinyes no guarden perles,
tornen les xiques vers a la llar

(SF, 83)

Aquests poetes, quan volien embellir el poema amb figuracions, recorrien a les analogies immediates que els hi oferia el marc on situaven la composició. (Això fa més insòlit el trop *raïm-perles*, impropï de la verema). Josep Aguirre Matiol, en «La musa de vora mar» (1883), fou fidel a l'ambient argumental quan comparava:

Els teus llavis fan enveja
a eixos rastres de coral
i les teues dents són perles
que ton somriure agraciat
amosta per a vergonya
de les perles naturals.

(LLdO, 60).

La majoria dels poetes, emperò, cantaven muses hortolanes —el paradigma de la beutat valenciana fou llavors la llauradora— i van haver de permutar el coral i les perles, elements marins, per altres específics del món camperol; hi cercaven les «imatges dòcils» —tornem a la definició d'Estellés—, és a dir fàcils. Associaren, doncs, *llavis-clavells* (o altres flors) i *ulls-estels*, potser les equiparacions més repetides. La primera donà peu a una derivació lògica, que podem llegir en un cantar de Josep Maria Puig i Torralva (1883):

Volguera fer de tos llavis
un polit i roig clavell,
i jo tornar-me'n abella
i anar a xuclar en ells.

(LLiC, 95).

O que podem trobar també en aquests versos de Víctor Iranzo del mateix any:

La que per llavis té clavells i bresques
d'on ixen les paraules ensucrades

(FdE, 143).

Contemporàniament, Teodor Llorente féu servir idèntica analogia:

Veig púdica donzella,
¡figura d'amor ver!,
que ab candorós mig riure,
obri els llavis de mel.

(PVC, 98).

En data que no he pogut determinar —no gaire llunyana, però— Francesc Badenes i Dalmau se l'apropiava:

I jovencelles fadrines
d'hermosures peegrines
i llavi dolç com la mel
(CRi, 17).

La repregué Josep Bodria en un cantar de 1889 amb clara ressonància de Puig i Torralva:

És ta boca mel d'abelles,
i tos llavis dolça bresca;
de boca i llavis tan dolços
qui poguera ser la vespa.
(CT, 87).

I la repetiria encara, en 1891, Francesc Barber i Bas, junt a d'altres:

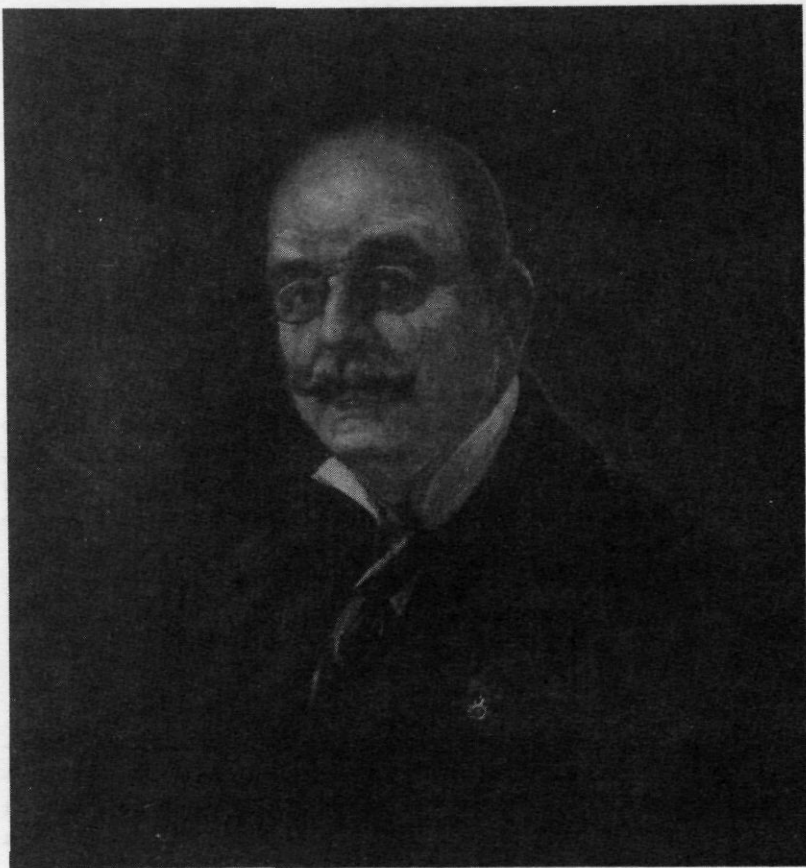
Tenen sos llavis mel i ambrosia,
perfum sa boca, son front poesia,
foc ses parpelles, or sos cabells
(LLdO, 111).

Tocant a la comparació *ulls-astres*, possiblement fos Iranzo un dels primers en posar-la en ús, en 1883: «i duu en sos ulls estels de llum divina» (FdE, 144). Llegirem més avant nous esments del símil. Ara, m'interesa anotar la substitució d'*estel* bé per *perles* bé per *foc*, en un procés sublimador desvinculat de l'ambient argumental. No puc precisar la data —versemblantment pròxima— en la què Bodria escriví:

Com dos perles brilladores
relluïxen los seus ulls
(LLR, 26).

Llorente preferí relacionar *foc* amb *ulls* quan emfatitzà la bellesa de la llauradora en 1883: «la que el foc de l'Aràbia duu en los ulls» (PVC, 158). Atribuir a la valenciana una estirp preclara esdevingué aviat un tòpic: Bonet Alcantarilla anomenà «Sultana» la Regina dels Jocs de 1888; Josep Maria de la Torre (1894) fou més hiperbòlic:

Jo vull cantar-te, oh dona valenciana,
regal de propis i d'estrany plaer:



José Aguirre y Maitol

matrona grega, emperadriu romana,
hurí del moro, verge del guerrer.
(FdE, 153).

Fa poc hem vist que Bodria emparellava *perles* als *ulls*. En el sentit més habitual de l'associació —*dents*=*perles*, com l'aplicava Aguirre Matiol— la retrobem en Badenes:

que entre dos llavis de rosa
amostra unes blanques dents,
que són les perles més blanques
que mai han lluit joiells.
(CRi, 125).

Més inusitada és la comparança *dents*=*arròs*; tant, que només l'he llegida en una estrofa de Barber i Bas (1889). A desgrat d'incloure un castellanisme flagrant —«cimbrear» en comptes de «vimejar» o «vinclar»— és una mena de compendi de les equivalències llavors més habituals:

Tes galtes pudoroses semblen fresques roselles;
ton cos suau se cimbreja com mata de forment;
formen tos llavis dolços les fraures més vermelles;
tos peus petits, tancar-se poden en dues poncelles,
i un gra d'arròs blanquíssim pot ser cascuna dent.
(CLLVa).

La insistència en les imatges convencionals, intercanviades recíprocament, dóna un aire monòton fins i tot a poetes que malden per allunyar-se del model florallesc i esbossen una certa pretensió lírica, com Carles Llinàs (1892):

En la claror de les aubades belles
voré ton front, que cerquen cabells rulls,
i tos llavis vermells en les poncelles
i en los estels tos ulls.
(LLdO, 122).

Tampoc Leopold Trénor i Palavicino (1893) no podia eludir el tribut al convencionalisme:

Què sents, que ta boqueta,
com a clavell que esclata, se somriu?

.....
Era eixerida com l'assutzena,
sos ulls, estreles en clara nit:

neu en les galtes porta la nena,
foc en lo pit.

(P, 15, 17).

Si, de vegades, els referents comparatius poden semblar-nos distints, no ho són tant: *galtes = pomes* o *galtes = roselles* pertanyen a les famílies que hem vist fins ara, tot i que a un Barber i Bas potser li pareixerien evasions de la monotonia general:

Blanca i garrida com les colomes
que juguetejen allà en les llomes,
d'ulls que reflecten glòria i amor;
galtes rosades com fresques pomes,
ple el cor d'essències, lo pit d'aromes,
és la promesa del trobador.

(LLdO, 111).

Així mateix, *rostre = roses* i *llavis = roses* —que ja ens han aparegut alguna vegada— són simples variants de les associacions que coneixem, i formades segons idèntic patró. Les aplicava Bonet Alcantarilla en 1894:

Hi havia una donzella tan hermosa
que formaven son rostre roses fines
ab l'ardenta mirada que amor troba
quan la flama del cor per los ulls crema.

(LLdO, 187).

Les imitava Rafael Sanchis Arcís en 1895:

Sempre que vull roses fines
me costen molt de buscar,
en recordar els teus llavis
i posar-me a comparar.

(FdE, 40).

Eren repetides en 1896 per Badenes i Dalmau, que alhora les acompanyava d'una més rebregada:

Pareixen roselles
ses galtes vermelles;
sos ulls, estreletes brillants de la nit.

(CRi, 64).

Les reiterava Bodria en 1898, unides a d'altres aparentment menys usuals:

Sos llavis pareixen
dos tendres capolls

de rosa, que es baden
als besos del sol:
ses galtes, roselles;
de nacre son front,
guarnit per cascades
de rulls cabells d'or.

(FuS, 51).

i aquest mateix poeta hi revenia encara, l'any següent:

De roselles de l'horta
se fa la tinta vermella;
tos llavis són dos roselles
de tinta més permanenta.

(FuS, 51).

4.—En la cruïlla del nou segle, la poesia valenciana estava tan saturada d'aquest llenguatge figurat que hom podia donar per esgotada la imaginació dels poetes, que, per altra banda, mai no fou excessiva. La saturació era conseqüència inevitable de la tediosa uniformitat floral. Reduïts a cantar «en triples acordes / la Fe, la Pàtria i l'Amor» —com, encara en 1902, recomanava Llorente als «insignes trobadors» (PVC, 150)—, tal limitació temàtica els forçava a repetir-ne les imatges. Una recerca de novetats figuratives només podia produir-se com a resultat de perquirir nous assumptes o, si més no, matisacions noves; val dir, suscitant un canvi de retòrica. Però els poetes valencians de la Renaixença s'hi trobaven a lloure, i no els calia el consell llorentí per continuar insistint en l'estereotipada trilogia. Hi contribuïa, endemés, la seua condició de mediocres concursants de certamen, no gens vocacionals i d'escasses lectures. Sota l'indiscutit mestratge de Llorente, d'un gust expressament conservador, cap rotació d'estil era possible. Estaven condemnats a plagiar-se i a reiterar-se. O, dit altrament, a enrancir-se i fossilitzar-se.

La petrificació de la poesia valenciana de la Renaixença causa un cert estupor quan comparem el seu curs amb el seguit per les veïnes literatures romàniques. En la cinquantena d'anys que van dels primers Jocs Florals a la mort de Llorente (1859-1911), els poetes francesos acompliren una intensíssima evolució que capgirà el sentit de la poesia universal. El Parnàs, els Decadents i el Simbolisme van ser els revulsius. Llorente ho sabia. No era un profà. Les seues traduccions demostren que estava al corrent. Emperò, el seu temperament propendia al tardo-romanticisme, i a les penes s'hi deixà influir pels més encartonats dels parnassians. Condemnà Baudelaire i Verlaine en nom de la moral més que de l'art, i ignorà Rimbaud i Mallarmé. Atés el seu prestigi de pilot inconcús, els seus deixebles —perfectament

ignars pel que fa a la nova estètica— acceptaren l'anatema com a dogma i s'hi reclogueren en l'esterilitat de versificacions de curta volada, sovint identificades amb el pintoresquisme i el folklore; un subgènere descriptiu per al qual no calien massa fantasies figuratives.

Nogensmenys, el llenguatge figurat estava sofrint arreu enorme mudança. Baudelaire havia proclamat en 1857: «les parfums, les couleurs et les sons se répondent», obrint així un vast horitzó de possibilitats analògiques, tant afins com contràries, que Rimbaud expressaria en el cèlebre sonet de les vocals de 1870. En la dècada següent s'hi desclosà el Simbolisme, que en 1892, sota la forma de Modernisme, arraià en certs cenacles de Madrid —amb l'arribada de Rubén Darío— i Barcelona —amb la revista «L'Avenç»—, per bé que pel moment ningú no sentí la remor a València.

No és la sordesa dels epígons llorentins allò que més pot sobtar-nos, sinó la del seu mestre, traductor del «Faust» de Goethe en 1882. «Alles Vergängliche ist nur ein Geichnis», sentenciava el geni de Weimar, però el nostre Llorente no copsà l'íntima relació que existia entre l'apoteigma goethià i els versos baudelerians: «L'homme y passe à travers de forêts de symboles / qui l'observent avec des regards familiers». (També se li havien esmunyit les insinuacions i les evanescències de Heine; ni les transmeté en les seues versions, ni les assimilà en les creacions pròpies). Els francesos sabien, com Goethe, que «tot allò transitori és un símbol» i la simbolització —nova manera d'encarar-se amb el món— marcaria la poesia; també la valenciana, malgrat Llorente, però ja amb considerable retard.

La duana llorentina fou inflexible, impeding la penetració dels nous corrents estètics. N'he parlat en un altre lloc. Afegiré ara que els llorentinistes no varen ser menys rigorosos duaners que el seu patriarca. Ho prova el fet que l'any del traspàs de Llorent, i en el prefaci del «Llibret de records» de Bodria —a qui Eduard J. Verger encasella en la «generació alfonsina»—, un poeta setze anys més jove, Badenes Dalmau —de la «generació de la Regència», segons el mateix crític— s'hi declarava contrari a «les estrofes de forma estrambòtica i d'una metrificació rebuscada i ridícula» que tot just despuntaven. Confessió d'immobilitat estètica, proferida precisament quan la poesia valenciana, per impuls del jovent, girava amb tímidesa cap a nous rums. (Remarquem la paradoxa: Badenes és autor de «La hetaira» —1911?—; incidí, per tant, en un tema típic dels «poètes maudits» i del Modernisme!...).

5.—La florada d'un nou estil en la poesia valenciana no sembla haver-se donat —i, encara, incipientment— abans de 1909. La maduració fou més lenta i no quallà fins la dècada següent. En què consistia la novetat? Afectà per igual els temes, el lèxic i la dicció, però sobretot l'actitud del poeta davant del món sensible. Això, ho veieren immediatament els propis protago-

nistes i vindrà a tomb, per tant, que els hi donem la paraula, en comptes d'enxarxar-nos en disquisicions inútils.

Un jove testimoni de la girada estilística, Francesc Almela i Vives, prologà —en 1919, quan només tenia setze anys— un llibre de Josep Maria Bayarri, considerat ja aleshores un dels capdavanters del canvi, i explicava que quan aquest començà a versejar «tot aquell que volia ser poeta es veia obligat a triar entre les momificacions vuitcentistes i les “audàcies” de la poesia introduïda en la lírica castellana per Rubén Darío, però nostre amic harmonitzà els dos extrems, unint-los amb un pregon sentit de l'esperit valencià». El dictamen il·lustra sobre la dualitat d'influències sentida per Bayarri i els seus companys de promoció. Almela, posat a destriar les notes que sonaven en els versos de Bayarri, enumerava: «Les magnífiques irradiacions del sol, les eflorències polícromes de l'horta estival, les flautoses veus de les nits blaves, l'harmonia d'una vela blanca sobre un pom d'atzur, els trasbalsaments anímics; els deliquis directes amb potències superiors, el lleu corrosiu de les facultats humanals...», i el llarg catàleg era, així mateix, vàlid per a la resta dels poetes de la primera tongada renovadora. Finalment, el jove prologuista definia el nou rumb de la poesia valenciana: «I ara la lírica juvençana ens dóna una troballa espiritual buscada en les literatures de l'antiguitat clàssica del Mediterrani i absent de les manifestacions produïdes en les esferes intel·lectuals d'ençà del Renaixement» (Eva, XI-XIII).

Encara hi havia més notes que conflüïen en el nou estil, i que Almela no consignà. Especialment interessant és la tendència a l'intimisme, a la interiorització de la matèria poètica, tendència no gaire manifestada en la poesia anterior. Heus ací com Francesc Caballero i Muñoz, en presentar l'edició pòstuma dels versos del seu amic Pasqual Asins —iniciat a la poesia poc més tard que els capdavanters del canvi—, hi definia la idiosincràsia: «Ànima lírica, amic del to menor, de la tenuïtat, gustador de la paraula en allò que té d'essencialment musical, no es troben en les seues composicions temes profunds, conceptes greus, sinó motius delicats, plens d'aromades i subtils al·lusions» (Po, 7). Tenim, doncs, que en la girada estilística de començaments del segle XX hi hagué dos pols d'atracció, un de més impetuós i un altre de més serè, bé que igualment incitadors. Cadascun generà una retòrica distinta, i per tant un diferent sistema de representacions.

Abans d'endinsar-nos en l'examen del llenguatge tropològic —que és l'objectiu de les meues notes— potser serà avinent, atès que els lectors d'avui no estan massa familiaritzats amb els poetes dels quals parlem, oferir-ne una breu antologia, triada no per la qualitat intrínseca de les mostres sinó pel seu valor emblemàtic. Són, al meu parer, símbols absoluts de les diverses direccions que prenien els poetes a l'inici del Nou-cents.

He escollit quatre sonets perquè aquest motle formal, poc comú durant la Renaixença, fou revitalitzat en l'etapa posterior i en certa manera esde-

vingué així mateix símbol de modernitat. Indicava Almela que l'antiguitat greco-llatina enlluernà per algun temps els joves poetes. Tal fascinació pot exemplificar-la aquest sonet de Jacint Maria Bayarri a l'escultor d'Elèuteres, peça farcida d'adjectius llavors inusitats —un dels senyals del canvi— bé que també d'algún castellanisme inevitable:

El bloc de marbre jau en la cantera
baix la gran fl merada del sol àtic;
dels bells jardins de Grècia ve l'erràtic
zèfir tot en perfums de primavera.

El bloc està oferent en una espera
de prometença i en un llau estàtic,
esperant el cisell que, poemàtic,
ferixca sa blancor que reverbera.

El contempla Miró amb un mutisme
tot interrogació a l'estés abisme
i en clou els ulls oberts a l'aventura...

Després, en el taller, del bloc blanquíssim,
baix les mans de Miró, majestuosíssim,
Hèrcules va mostrant sa textura!

(LlaL, 15).

Un altre motiu inspirador fou el sensualisme impressionista, cromàtic, fragant i una mica misteriós, grat a Josep Maria Mustieles:

Mireu la rosa gran, blanca i hermosa:
sos pètals semblen seda de primor;
oloreu son perfum ubriagador;
vegèu com de tan bvella és vanitosa.

És l'esplèndida dama que, enjoiada,
hem vist passar airosa, somrisenta,
i que rebia la mirada ardenta
ditxosa de saber-se desitjada.

Que, tal volta, arribant després a casa,
a soles ella ja, quan fosc se faça,
alegre sempre i sempre somrient,

la porta del jardí obrirà lleument.
I en el silenci místic de la nit
ressonarà un petó llarg, infinit.

(BR, 140).

Un altre, constituït per la reflexió sentimental que contraposa l'esperança al pessimisme —però que pot opugnar inversament, com farà D. Martínez Ferrando— i que reclama esbair qualche adherència sobrera, apareix en Francesc Caballero i Muñoz:

Un punt front a la Vida m'he aturat
pres al cor d'un fatal esglaiament:
la rialla en els llavis he trencat
i m'he reconcentrat íntimament.

He mirat el confí i en l'horitzó
estés al terme ignot de mon camí
se dibuixava una interrogació
com un símbol fidel de mon destí.

Llavors se me n'entrava la inquietud
del pervindre, cap a la pau del cor
que estava com un llac en mansuetud...

I, per lliurar-me del mortal acor,
m'he vist a mi mateix en joventut,
i he continuat ma via sense por.

(JE, 5).

La combinació de les impressions sensorials amb l'emotivitat, i la recerca de fresques metàfores que puguen expressar l'estat anímic resultant, surt en Pasqual Asins:

La lluna, groga i desfallida,
s'ha reposat al mig del cel,
com una jove amorosida
que somniara en son anhel.

Al seu entorn van les estrelles
enigmàticament dansant,
com per la prada les ovelles
soles i manses pasturant.

Com un magnífic encenser
ple de perfums, el magnolier
ha tremolat embaumador.

I jo en est'hora de misteri
he vibrat tot com un psalteri
en salms gloriosos a l'amor.
(Me, 24-25).



Francesc Caballero i Muñoz (València, 1894)

La distància entre aquests sonets —escrits entre 1913 i 1916— i la poesia de Llorente i els seus epígons és, no cal dir-ho, enorme. Hi batega el ferm desig de recuèperar un lirisme evaporat pels abusos dels antecessors, la inquietud unànime d'estrenar temes, actituds i vocabulari.

Dels quatre sonets, el darrer palesa més la renovació d'imatges que no pas els altres, però això és un mer atzar, puix ni Bayarri, ni Mustieles ni Caballero, van deixar d'explorar noves possibilitats figuratives, com hem de veure d'ací a poc. Asins estableix les associacions *lluna = donzella / estrelles = ovelles* per obtenir un doble efecte de serenitat i de sortilleria propi de la nit i de l'ocasió, i arribar, a través del símil *magnolier = encenser*, a l'eclosió final que descobreix la vehemència suscitada per l'instant. Són associacions de caire sinestèsic, un mitjà expressiu assajat també pels seus companys, i al qual tornaré a referir-me més endavant. La sinestèsia, depuració del símbol, arribava a la poesia valenciana per contagi de lectures estrangeres que avui resulten difícils d'identificar. Almela esmentava Rubén Darío; Mustieles parafrasejava Pierre Louys, Henri Charles Read, Jules Tellier... La primera lectura pública de Verlaine feta a València, segons sabem, és de 1920. Quan, deu anys més tard, els poetes de què ara tractem citaven altres autors ho feien des de la perspectiva d'una obra ja quallada, i no és possible dir si varen llegir-los quan estaven encetant-la.

M'hauria agradat poder oferir també textos que ens ampliassen el ventall de símbols afillats en aquella primera etapa renovadora, però raons d'espai ho desaconsellen. La sublimació femenina, característica del moment, tingué en Mustieles múltiple però idèntica representació, amb noms concrets: «Liliana», «Mimosa», «Dama Lívia»... Caballero preferr aglutinar substantiu genèric + adjectiu: «dona-violeta», «dona-il·lusió»... Altre aspecte no reflectit en nostra breu antologia és el de la invenció lèxica; hi destacà Bayarri, sens dubte el més pròdig creador de neologismes: «omnisublim», «magnifical», «igniscenta», «simfonitzar», «glorial»... per mencionar només els que posà en curs en els dos primers llibres. L'adjectivació sorprenent —o, si més no, infreqüent—, escollida tant per a precisar millor la idea lírica com per a donar vigoria al vers, és comuna a tot el grup; ho podem comprovar en les pàgines següents. La renovació fou obra de joventut. Tingué l'empenta i les vacil·lacions juvenívoles, però nasqué ja irradiant influències. Quan publiquen les obres primícies, Bayarri té 29 anys; Mustieles, 26; Caballero, 21; Asins, 20; més o menys els mateixos que els seus companys encara no esmentats. Tots començaren a escriure i publicar en revistes ben abans.

6.—Recordem ara l'observació de Paul Valéry formulada en 1924: «El llenguatge conté recursos emotius barrejats amb les possibilitats pràctiques i de significat directe. L'obligació, el treball i la funció del poeta és posar en evidència i en acció aquestes potències de moviment i d'encís; excitants de la vida afectiva i de la sensibilitat intel·lectual que s'hi confonen amb els signes i els mitjans de comunicació de la vida superficial i ordinària». No és un pensament original —Mallarmé l'expressà anteriorment—, però escau al nostre propòsit. En la Renaixença, a còpia de repeticions i mimetisme, s'havia oblidat de quina manera el poeta s'ha de servir de la llengua. Els innovadors del Nou-cents ho van redescobrir aviat.

El llenguatge figurat d'aquells joves poetes valencians fou encara, inicialment, tributari del sistema tradicional, però les seues imatges varen ser una mica més complexes, més elaborades. Certament, tenien per base analogies formals, qualitatives, cromàtiques o sonores, si bé ja apuntaven les intel·lectuals estrictes. No aconseguien prescindir-ne dels convencionalismes consagrats per la consuetud —«com», «semblen», etc.—, per bé que no defugien aventurar-se en comparances juxtaposades, o en explorar els contrastos. La imatge esdevingué sovint metàfora, metallenguatge, i, sobretot, sinestèsia, que fou la novetat més cridanera. Tot això, sense perdre de vista que la matisació, el suggeriment, el ritme, la depuració, inclús la ironia, contribuïen a rehabilitar el poder encisador i únic de la paraula lírica. Podríem descriure el procés dient que ells començaren a obrir portes que conduïrien a altres portes que altres al seu torn obririen, ventilant, en definitiva, l'atmosfera resclosida que s'hi respirava a la fi de la Renaixença.

Per a confirmar-ho, serà prou d'aturar-se una mica en les imatges que havien de semblar més trencadores als seus contemporanis, viciats pels models floralescos. Prenguem una de Daniel Martínez Ferrando, del 1911, comparança singular on és dramatitzada l'animació de la Naturalesa:

La séquia és una serp que va ferida
i que, bruta de sang, perdent la vida,
serpenteja i se fica mar endins.

(LCI, 20).

o bé prenguem aquesta altra de Jacint Maria Mustieles, del 1913, potser una de les primeres vegades en què s'hi intenta una aproximació sinestèsica:

Jo veig en el gesmil un galant vell
que sona amb el flabiol dolces cançons
i parla, ardent i sàtir, de passions
a nimfes de daurat i solt cabell.

(BR, 144).

En totes dues s'hi prescindeix del mètode comparatiu habitual (el «com» o el «sembla» deixen pas a l'«és»), per a realitzar una transferència d'atributs, propis d'elements animals o humans, als naturals o florals. És el que fa Francesc Caballero i Muñoz el 1915, quan, unint dos plans figuratius, transforma una imatge en metàfora —procediment fins aleshores inèdit, entre nosaltres— i aconsegueix transmetre amb nitidesa un sentiment del paisatge ben distint de l'expressat durant el Vuit-cents:

Arran de les onades cristal·lines
revola una bandada de gavines
que torna més suau lo blau intens.

Quan en l'aigua s'ajoquen, bé diria
que assistixc a la rara epifania
d'uns lliris d'aigua sobre un llac immens.
(CLL, 111).

Els tres poetes han comprés que els fenòmens del món físic tenen un doble sentit, aquell que es pot percebre per mitjà de les facultats físiques de l'individu —qualsevol individu— i un altre, només copsable per les facultats intel·lectuals o espirituals, que sols la poesia revela. El llenguatge que anomenem figurat és l'únic intermediari de la revelació, i la figura —o el símbol— l'única manera de comunicar l'inexpresable. La conversió *gavina* = *lliri*, com abans *séquia* = *serp* i *gesmil* = *galant*, són recursos més o menys explícits de la família de les sinestèsies, que el Simbolisme, com he recordat en altre lloc, potencià al màxim i que, com veiem, els joves poetes valencians del Nou-cents assimilaren aviat.

El llenguatge figuratiu, tan adotzenat durant la Renaixença, resplendia ara amb irisacions novelles o que, si més no, ho semblaven per l'ús exquisit que en feien els poetes joves. L'originalitat creativa fou més valorada que abans o, almenys, més acuradament recercada. Així, Asins podia repetir dins un mateix llibre l'analogia *estrelles* = *ovelles*, però miraria de fer-ho afaïçonant-la altrament:

Per la prada florida del cel blau
fa pastura el ramat humil d'ovelles;
la pastora romàntica les guarda
i amb mot càlid les crida per estrelles.
(Me, 28).

La metaforització del sintagma «pastora romàntica» (= «lluna»), d'índole perifràsica, introduïa una notable variant en el sistema tropològic del poeta. També Martínez Ferrando havia curat de no repetir-se el 1915 quan evocà l'aurora amb una imatge beguda en els grans clàssics:

Un màgic refilar d'ocells en l'horta
saluda el primer raig del sol naixent,
i un cavall d'or i flames resplendent
l'últim estel entre les crins s'emporta.
(VMN, 16).

o quan, amb una altra de caient místic, cantà l'ocàs:

El pare de la llum i del color,
per les blaves muntanyes de Ponent,
qual una hòstia de foc, va lentament
amagant-se, nibat d'un cercle d'or.
(VMN, 20).

Si en la primera de les dues estrofes la metàfora *cavall d'or = aurora* convivia amb la presència directa del «sol naixent», en la segona l'astre era omés per la perífrasi «el pare de la llum i del color» i alhora metaforitzat («hòstia de foc»).

De vegades, la depuració tròpica podia ser absoluta, com en els versos de 1916 de Miquel Duran de València:

Horta, desperta, que ja el món fa via,
i en el triomfal carro del dia
ve l'Amador
(H&P, 51).

on trobem condensada en un simple mot metafòric (*Amador = sol*) la idea complexa de la fecundació de la Naturalesa. Altres vegades, l'astre, eludit, fou ensems metaforitzat i feminitzat, com féu Asins el mateix any:

I de lluny, de la ignota llunyania,
de l'altar en incendi —l'horitzó—,
va sortir una fada desflorant
una pluja de roses en mon front.
(Me, 29).

I aquí hi ha, d'un costat, el sentit màgic-místic de l'instant auroral (*horitzó/altar incendiari = sol*) i, d'altra banda, la lirificació d'aqueix instant per la perífrasi *pluja de roses = alba*.

Això no obstant, no sempre la figuració fou tan elaborada. Sense abandonar el tema de l'aurora, tenim, per exemple, que Mustieles, el 1913, procedia segons l'ús tradicional («com», «sembla»...) quan construïa una imatge de les considerades primàries:

Mentres, muntaria el sol per la plana,
semblant, formidable, una poma d'or,
(BR, 78).

Martínez Ferrando, el 1916, concertava la correspondència *so/color* recorrent a una sinestèsia: «vibra el clarí de l'auba en l'alqueria» (ViH, 15). El mateix any, Asins, referint-se al capvespre, optava per un recurs d'igual estirp —desplaçar al firmament una acció humana— quan escrivia: «El sol ocult cull l'estrofa / incendiada de sos cants» (Me, 24). Més tard, el 1919, Caballero reprenia literalment el sentit de la imatge, girant-la tanmateix per donar-li aparença de nova: «De nit en l'esplèndid jardí de l'estelada [...] / l'ànima estrelles collirà» (CLL, 32). Caballero, fecund explorador de sinestèsies —hi tornaré, més avall—, reeixí a transmetre, sense ajudar-se d'aquest trop i amb gran puresa, la sensació d'èxtasi solar:

Els àtoms de llum, palpiten
vius, en l'atmosfera aurífica,
i el blau del cel, intensíssim,
amb la verdor dels camps rima.
(CLL, 74).

Ens acaba de sortir al pas l'adjectiu «aurífic». Verdaguer l'havia pres ja al «Canigó», però ara, reintroduït de la mà de Gabriel Alomar —«La columna de foc», 1911—, esdevindria tòpic del Modernisme. Un Bayarri, per exemple, n'abusaria sovint. Altres adjectivacions característiques de l'escola apareixen en versos de Caballero que són així mateix sinestèsies:

El cel empal·lidia
amb suavitats *ambreïnes* de malalta
(CLL, 45).

Adjectius que són alhora neologismes s'hi troben en Bayarri el 1919; «I el seu verb és *celístic* en sa excelsa inspiració» (Vic, 2), i aviat són manllevats per autors més joves. Ho farà el 1920 Francesc Puig Espert en un apartat que, a més a més, té la particularitat d'incloure un cultisme que denota la passió pel món clàssic:

Clou mon pit una *epèntesi* de *celístics* petons
que vibren com efluvis de sonores cançons
(LJo, 39).

És un apartat que ben bé podria servir de model de construcció «modernista».

7.—Paral·lelament a la introducció d'aquestes novetats estilístiques, els poetes valencians de les primeries del Nou-cents maldaren per depurar els estereotips heretats de la Renaixença. Potser cap altre més necessitat de revisió que el de la barraca. Havia arrelat tant el símil llorentí *barraca = gavina* que resultava difícil esquivar-lo. Miquel Durán no s'hi resistí, bé que intentà una aproximació alternativa:

De l'horta immensa sobre el verd immens,
albes i belles sota el cel brillant,
són les barraques com gavines blanques
o com barques de vela sobre el mar.

(H&P, 56).

Martínez Ferrando defugí la referència explícita de la palmípeda, substituïnt-la per un genèric:

i les barraques sempre blanques
com blancs ocells, que entre les branques
feren son niu,
per a amagar-se en el estiu...

(ViH, 66).

Caballero proposà associacions figuratives més novel·les:

Anem-se'n ja, Estimada!; l'alqueria
que ens ofereix d'amor plàcid estatge,
serà —estel en la fosca celistia—,
una càndida nota de blancura
entre el tarongerar d'obscur fullatge.

(CLL, 26).

i si bé replegà de Durán el símil *barraca = vaixell* ho féu avançant endemés un de collita pròpia:

com la neu
blanca i pulcra, una barraca,
al lluny semblava un vaixell
amb la blanca vela estesa
al mig d'aquell mar immens
de verdor.

(CLL, 52).

Bayarri, pel seu compte, amb major èmfasi, encavalcà diverses comparances, en una estrofa que, si per la cadència volia emparentar-se amb la factura modernista, seguia en l'adjectivació els models de la Renaixença:

Baix el zafir esplèndid que en nostre cel destella,
en la immensa esmeragda, com santa meravella,
de l'horta valenciana, que és glòria de fulgor;
com sobirana ofrena de casta Primavera,
es mostra al sol gloriosa, sacra com la Senyera,
la barraca auriolada com un calze d'amor.

(EVA, 49).

Si ara girem els ulls a aquelles imatges «dòcils» del Vui-cents, que examinàvem planes enrere, podem observar com els poetes del començament del nostre segle tampoc no les refusaven, per bé que també van procurar posar-hi notes peculiars, especialment una sensualitat més refinada i pregonna. Al capdavant, eren poetes prou més eròtics que els seus predecessors. M'hi referiré a les associacions *galtes = roses* i *llavis = clavells* o els seus derivats; deixaré de banda, per no amoïnar el lector, altres grups menys significatius. Podem començar esmentant uns versos de Mustieles, on les dues famílies s'hi relacionen:

les teues fines galtes, on roses han florit,
la boca petiteta —lo fruit més exquisit.

(BR, 95).

o altres de Miquel Duran, concebuts seguint el patró tradicional:

I ella en les galtes sent florir les roses
i en els ulls espurneja l'esperança.

(H&P, 23).

Caballero i Muñoz tampoc no abandona el camí fressat quan exalta la llauradora, però cura d'afinar la imatge, com pot advertir-se en aquesta estrofa que al primer vers presenta, de més a més, una perífrasi d'«ulls»:

Son bell rostre que animen dos gemmes orientals
té la color que donen els besos sensuals
del sol, i a cada galta, incitadora i bella,
la rojor sanitosa d'una fresca rosella.

(CLL, 42).

Els poetes de la Renaixença, com vam veure, amplificaven el símil *llavis = clavells* substituïnt el segon element per qualsevol altra flor, o bé feien servir la derivació lògica *llavis = bresca*, però reservaven als *ulls* la ressemblança amb *foc*. Puig Espert s'hi ajustà al darrer model: quant al derivat, hi introduí una atractiva variant:

El Cuento del Omelette



El poema de Rosa Maria

JACINTO M. MUSTIELES

ROBERTO SOLER

Numero 105 : Precio 10 centims

Caricatura de Jacint Maria Mustieles (1887-1948)

Si avui tens en ta faç dos llumeneres
que calen foc arreu on l'ull se posa,
quan en ta boca hauràs licor d'alosa
a beure acudiran aus matineres.

(Ho, 61).

Ara bé, els poetes del Nou-cents, que no tenien el concepte florallesc de l'amor honest, ans s'hi sentien atrets per la voluptuositat carnal, cantaren la correspondència *llavis = foc* a tots els efectes, alhora que donaven a l'associació *llavis = flor* una joiosa intensitat. Qui més reeixí fou Mustieles, cantor de la «dama de llavis de foc» (BR, 85), mestre en la suggestió eròtica:

Liliana, jo no cante els vostres llavis,
com dos brases de foc, perquè somriuen
tan bellament com roses que s'entreobren,
ni, un tant grossos i càlids, per hermosos...

(BR, 29).

i que, tot insistint en el patró consagrat, sabia reverdir-lo:

Al mirar-me, tos llavis dolçament somreïen
com els pètals flairosos d'un clavell, que s'obrien:
els pètals on posava petons enamorats
omplint-ne d'ells ta boca, amb mos ulls encisats...

(BR, 114).

Al costat de les «audàcies» de Mustieles un vers com «la flama viva que tos llavis tanca!», de Bayarri (LlaL, 6), pot empal·lidir, sobretot si preferim les gosadies i oblidem la condensada vehemència que hi exhala. La tensió carn/esperit inspirà sovint les composicions «modernistes». Puc citar els versos de Puig Espert:

he pogut entreveure l'amor en la pietat
de la luxúria santa del cor que m'haveu dat

(LJo, 40).

perquè contrasten amb l'estrofa de Mustieles, però em sembla més escaient esmentar-ne una de Caballero. Servint-se del símil vuitcentista *llavis = rosella*, convenientment rejoinit, expressa amb remarcable sobrietat el dualisme:

Ame el lliri cast que s'esbadella,
tot mística blancor;
també l'ensagnada rosella
com una boca fresca de donzella
quan l'ha besat l'Amor.

(CLL, 14).

8.—I els coloms?...

Hem arribat a un punt que el lector, recordant com començàvem aquestes notes, pot preguntar-nos: i els coloms? És que no entren per res en el catàleg de figuracions de la joventut poètica de 1909?...

He vist volar ben pocs, de coloms, quan he llegit aquests llibres. Una vegada, he sentit batre les ales del candor quan Bayarri —reminiscència de Barber i Bas o de Cabrelles— atribueix a «la meravelladora i casta clavarie-sa» la condició de «coloma sense fel» (SalV, 43). Més sovint, signifiquen el deler o la il.lusió. Directament, en Bayarri: «Revolen les colomes de l'ensomni / dins nostre pit, mentres est' hora aplega!» (EVA, 78), o en Puig Espert: «D'ençà que, oh dama aimada!, vens a ser, / de mos somnis eterns, coloma blanca» (EsC, 27). Caballero, ple d'ímpetu juvenívola, fa del colúmbid símbol de la poesia, en una de ses més encertades composicions primerenques:

Adéu, colomes blanques, ingènues i amoroses,
que de mon cor se'n féreu el vostre colomar!
Hui en clara epifania vos veig totes joïoses
com esteneu les ales d'ermini per volar.

Vinguéreu tots els dies, del sentiment esclaves,
igual en jorns de festa com de tribulació,
i era per a mon ànima, allà en les hores blaves,
un delit de l'empiri vostra contemplació.

De tant com vos estime, simbòliques colomes,
tenia-vos recloses, no vistes de ningú;
mes ara bateu ales i feu que vostres plomes
les bese el sol magnífic que enmig l'esfera lluu.

Adéu, colomes blanques!... I tu, amic que amb mi et quedas,
si ton ull en volada cap a ta host les veu,
sigues propici i deixa-les fer niu en tes arbredes,
en gràcia a sa feblesa, per sa blancor de neu...

(JE, 31).

Però l'associació *pits* = *coloms*, que ha descabdellat aquestes nostres notes, sens dubte malgirbades, no és gaire freqüent. La sinada no és cap tabú per a la colla de poetes que estem llegint i, tanmateix, la gamma d'imatges que la representen pertany a altres famílies, generalment florals o fruitals, si bé les hi ha de marines. Mustieles en combina totes dues:

En vostre pit, altiu de juvenesa,
que bellament escauen tantes roses!
En vostre pit altiu, rialles d'escuma,
són un esclat de goig amb què us celebren.
I us he dit que em semblaven tan polides
brotant del vostre si... I heu rist, confosa...

I a l'aixecar el pit roden, pausades,
unes fulles despreses, argentades.

(BR, 30).

per bé que, quan imita «Berenice» de Pierre Louys, no rebutja un estereotip, potser calcat de l'original:

Nua de peus i braços, mostra els pits igualment
com dos pomes rosades.

(BR, 73).

Puig Espert centra en l'analogia *sina = flors* un madrigal del seu primer llibre:

La rosa i l'englantina s'enllaçaren
cert jorn en el teu pit, regina hermosa,
i a un temps les belles flors es preguntaren:
qual de nosaltres dos és més flairosa?

Com no veren les flors aquelles, que
la flaire les donava ton alé?

(EsC, 23).

Ja en època més tardana, la que podríem anomenar «post-modernista» —que es confon amb els rebrols de l'avantguarda—, els poetes estableixen comparances marines/astrals una mica més complexes. Com fa Frederic Minyana:

Surt de ta escuma, estreleta del Sud.
La teua carn és llum, tal com voldré
que siga el si de ma promesa...

(TaLLVa, núm. 8, 6).

O fruitals/marines, com la de Bernat Ortin Benedito, davant d'una banyista:

Per les fraures del pit se li escorrien
els brillants que, a mans plenes, va ofrenar,
amb versallesca galania, l'aigua
verda, morada i negra de la mar.

(LaPVa30, 89).

Emperò, és Miquel Duran de València qui, en els inicis del moviment modernista, empra —probablement, de propòsit— la imatge més tòpica, acolorida per un adjectiu tòpic:

El teu somni és tot pau i serenor,
i les colomes de ton pit turgent
palpiten dolça i reposadament
al ritme dels sospirs que ixen del cor.

(H&P, 24).

Duran no torna a repetir-la, ni tampoc els seus companys s'hi senten temptats.

9.—Abans d'acabar les presents notes he de referir-me, de nou, a les sinestèsies. Planes enrere he afirmat que foren l'aportació més innovadora del període, considerada estrident per alguns dels poetes anteriors. És possible que quan Badenes Dalmau censurava per «estrambòtica», «rebuscada» i «ridícula» la nova poesia ho feia tenint en compte, principalment, aquesta classe d'associacions translàtícs.

La sinestèsia és un mètode d'assimilació figurativa de la realitat oculta de les coses; pot comportar diversos graus de transposició dels significats i permet obtenir efectes llampants en el poema. Les afinitats recíproques i els contrastos mutus en són la base. Les sinestèsies, circumscrites inicialment a l'anomenada «audició acolorida» o «sinòpsia» (associació entre un so i un color), desfermaren aviat una gamma de possibilitats combinatòries: visuals, auditives, olfactivas, tàctils, gustatives o intel·lectives. En la poesia castellana, l'acoblament d'adjectius de Rubén Darío («sonoro diamante», «furias escarlatas y rojos destinos», etc.) prové de les colpidores copulacions imprevistes dels simbolistes francesos (pensem en el «ventre de mercure», la «poitrine d'aluminium», etc. de Lautréamont) i de llurs troballes sinestèsiques, que obriren el camí a les ruptures lògiques, i així mateix a les transferències d'atributs, tan intensivament explotades pels modernistes i, més avant, pels avantguardistes. Si Rimbaud diu: «l'étoile a pleuré rose au coeur de tes oreilles» està adjudicant a l'estel la facultat humana de lorar i al plor una qualitat cromàtica. En la poesia catalana, quan Gue-rau de Liost escriu: pels àngels broden / el cel d'estrelles» (An L, 51) aplica el mateix procediment sinestèsic de Rimbaud. Molts poetes d'avui verseggen sinestèsies sense adonar-se'n.

En el curs d'aquestes notes ens han sortit ja algunes realitzacions sinestèsiques dels poetes valencians del 1909. Cal advertir que la majoria són fruit espontani i casual. Dubte que, almenys en els llibres de la primera hora, hi hagués una voluntat deliberada de crear-les. És cert que en trobem de ben agudes en Miquel Duran:

Al bes suau de la lluna argentada
s'han clos els parpres del florit balcó.
(H&P, 44).

però no sé si tan clara cessió de propietats humanes a coses inanimades (el *balcó* = un *ull*), o la doble transferència que observem en aquesta estrofa:

Passà el temps: les oronetes
retornaren tots els anys
i tallaven amb les ales
l'espill fràgil del cel blau.
(CanV, 17).

on veiem atribuïda al firmament la qualitat d'un objecte (*cel* = *espill*) i a l'au la característica d'un atuell (*ales* = *coltells*), són prou per acreditar l'autor de sinestèsista convençut. Recordem que, en una polèmica memorable, Duran s'hi mostraria detractor acèrrim de l'avantguardisme, encara i que, com venim de notar, en fou herald precoç.

Les sinestèsies són igualment esporàdiques en l'obra de Daniel Martínez Ferrando; si hi trobem de ben pures no podem descartar que tenen un origen anàleg al de les imatges consagrades per l'ús —la similitud formal—: «tranquil.lament, les palmeres / engrunsen llurs cabelleres» (VMN, 27), «i les palmeres / inclinen mansament llurs cabelleres» (ViH, 112). Altres vegades són de fonament menys analògic. Les cordes de la guitarra

amb una queixa ofegada,
se trencaren i ara semblen
braços estirats d'aranya...
(LCI, 23).

Humanització al·legòrica que repetirà en un llibre posterior:

Maleïdes les guitarres!
M'ofeguen les seues cordes
i m'ofeguen sens tocar-me,
com si foren mans de ferro,
al meu coll ben agarrades,
que allargant la meua angúnia
lentament me l'apretaren.
(VMN, 11).

Llegim en Jacint Maria Mustieles una interessantíssima combinació de sinestèsia i hipòstasi:

Una mà d'alabastre als ferros se prenia
—la mà com una aranya de blancor de follia—;
(BR, 96).

Al primer vers, el substantiu «alabastre» actua com adjectiu i dona pas a la sinestèsia del segon, on la funció qualificativa és encomanada al substantiu «folia». Tots dos casos constitueixen hipòstasi, però mentre aquell sols té categoria d'imatge, «blancor de folia» la té de sinestèsia inclosa dins d'una altra sinestèsia. Això, òbviament, acreix la reverberació del vers.

El més conscient de l'expressivitat de la sinestèsia, i també el més constant en aprofitar-se'n, fou Caballero i Muñoz, arribat a l'estadi poètic en la segona hora de la renovació. Dotat d'un esperit molt agut, emprà aquest recurs figuratiu per a rejuvenir la matèria lírica, i n'extragué subtils correspondències:

Des la blavor fastuosa
del cel, anegat de llum,
la rosa del sol, gloriosa,
llença un torrent de perfum.
(CLL, 39).

Enriquí les permutacions d'atributs adjudicant propietats de l'ésser a la volta celeste:

Jo seré llaurador, i cada dia,
al desvetllar-se la rient albada
com tímida parpella
que se desclou somniosa
(CLL, 27).

i encara anà més enllà, puix hi acumulà la transferència suplementària de propietats de la flor a la persona:

el cel claríssim
era un somris innocent
en la boca humida i fresca,
aponcellada, d'un nen
(CLL, 50).

A conseqüència de l'intercanvi d'atributs surt la temptació de devaluar la sublimitat sideral; naturalment, amb un bri d'ironia:

Uns nuvolets blancs vogaven
per lo cel d'un blanc intens,
com flocs de llana estovada
de l'evangèlic Anyell...
(CLL, 52).

L'humor té molt a fer en la devaluació:

el sol amb sos rulls de seda
com un patge versallesc
(CLL, 50).

per bé que no sempre una actitud juganera implica jocositat; una de les més
afortunades sinestèsies de Caballero ho palesa:

Al cel, ja, algun estel
treia son ull de plata.
(CLL, 46).

El lector s'haurà adonat, ben segur, que la comparança de Caballero *albada = parpella* és germana de la de Duran *balcó = ull = parpre*. No fou gaire freqüent que aquests poetes s'hi copiassen; tenien el pudor del palgi. Nogensmenys, de vegades certs contagis van ser inevitables, potser perquè determinades figuracions suraven en l'ambient. En el breu pòrtic de Santiago Rusiñol al primer llibre de Martínez Ferrando (1911) hi llegim que, «en el camí de la vida», el xiprer «és un dit demanant el silenci» (LCI, IX). Qui podria dir que era un pensament original?... Ara bé, sembla força possible que Caballero, havent llegit el pòrtic, s'aproprià de la idea i la incorporà, ja com a patrimoni personal, a una encertada sinestèsia:

la lluna puja, gloriosa,
per sobre el dit d'un xiprer
(CLL, 76).

10.—Si creiem en l'existència d'una «revolució modernista» de la poesia valenciana ens equivocarem de tot en tot. Comptat i debatut —i els exemples adduïtsa bé ho proven— pel que fa al llenguatge figurat les innovacions van conviure amb l'herència tradicional. Podem, sí, parlar d'una «obertura» fecunda en possibilitats. No totes exploradaes fins l'exhauriment, bé que sí amb profit. La principal conquesta fou restituir el to líric, perdut en el marasme del jocfloralisme. Seguida d'una altra no menys important: la consagració de la varietat. No es podia progressar en totes dues direccions sense disposar d'instruments figuratius adients. Correspongué a la promoció posterior, la «generació de 1930» —molts dels seus membres, però, havien començat a escriure gairebé deu anys abans, en la plenitud del «modernisme»—, desenvolupar la tropologia inaugurada el 1909 i ho van fer extensament. Aleshores les sinestèsies, però també les metàfores, les perífrasis, els símbols, les metàbasi, els paral·lelismes, les anàfores... assoliren



Vicent Andrés Estellés (València, 1924)

el zenit. Seguir el curs de tan transcendental progrés demana un espai que no tenim; havem esmerçat de sobres el que se'ns ha assignat. Nogensmenys, i per acabar, esmentaré una sinestèsia de Vicent Andrés Estellés, puix que vaig començar amb ell; una bella sinestèsia:

tota la mar a mamelletes tota
jo no podia resistir
tota la mar a mamelletes ràpides
(Ant, 26).

Un paradigma de concentració i d'economia expressiva. El poeta té clar que el lector desxifra fàcilment el símbol bàsic (*ones = pits*). No debades escriu des de la consciència de saber-se l'hereu de mig segle de renovacions figuratives. La mateixa consciència que li feia excursar-se quan li venia a la mà la dòcil imatge dels coloms.

Clau bibliogràfica

- AnL = Guerau de Liost: «Antologia lírica», Barcelona, 1937.
Ant = V. A. Estellés: «Antibes», Barcelona, 1976.
BR = Josep M.^a Mustieles: «Breviari romàntic», València, 1913.
CanV = Miquel Duran de València: «Cançons valencianes», Barcelona, 1929.
CLL = Francesc Caballero i Muñoz: «Camins de llum», València, 1919.
CLIVa = Francesc Barber i Bas: «Cant a la llauradora valenciana», València, 1889.
CRi = Francesc Badenes Dalmáu: «Cants de la Ribera», València, 1911.
CT = Autors varis: «Cants de la terra», València, 1899.
EsC = Francesc Puig Espert: «Esberles del cor», València, 1914.
Eva = Josep M.^a Bayarri: «Esta és València», València, 1919.
FdE = Autors varis: «Flors d'enguany», València, 1897.
FuS = Josep Bodria: «Fulles seques», València, 1900.
H&P = M. Duran de València: «Himnes & Poemes», Barcelona, 1916.
Ho = F. Puig Espert: «Hortolanes», València, 1967.
JE = F. Caballero i Muñoz: «Jardí espiritual», València, 1915.
LaPV30 = Autors varis: «La poesia valenciana en 1930», València, 1930.
LCI = Daniel Martínez Ferrando: «La cançó de l'isolat», València, 1911.
LJo = F. Puig Espert: «Les jornades», València, 1920.

LlaL = J. M.^a Bayarri: «Llaus lírics», València, 1915.
LLdO = Autors varis: «Llibre d'or desl Jocs florals», València, 1895.
LLiC = Josep M.^a Puig i Torralva: «Lliris i cards», València, 1889.
LLR = J. Bodria: «Llibret de records», València, 1911.
Me = Pasqual Asins: «Melodies», València, 1916.
OC = V. A. Estellés: «Obra completa», València, 1972-1982.
P = Leopold Trénor: «Poesies», València, 1915.
Po = P. Asins: «Poesies», València, 1949.
PVC = Teodor Llorente: «Poesia valenciana completa», València, 1983.
SalV = J. M.^a Bayarri: «Senyera al vent», dins el vol. «Obra poètica. De la terra», València, s. a. [195?].
TaLLVa = «Taula de lletres valencianes», València, 1927-1930.
Vic = J. M.^a Bayarri: «Vicentines», València, 1919.
ViH = D. Martínez Ferrando: «Visions de l'horta», Barcelona, 1916.
VMN = D. Martínez Ferrando: «Vora la mar del Nord», València, 1915.
VV = Ramon Andrés Cabrelles: «Versos vells», València, 1935.