Maragall, Carner, Riba: fundació i reformulació de la poesia catalana moderna

Jordi Marrugat (Barcelona)

Summary: Joan Maragall was the main reference of the two great models of Catalan poetry that followed him, Josep Carner and Carles Riba, who insisted on the expression «postmaragallian poets» to refer to modern Catalan poets. This is because Maragall tackled with full awareness for the first time in Catalan language all the issues that characterized modern Western poetry. This article systematizes these issues and shows how Maragall addressed and resolved them. It then analyzes how this promoted him the main reference of Carner and Riba in a double direction: they took up all the problems he established, but they contradicted all the solutions he proposed. As a conclusion, the answers given by Carner and Riba to the poetic questions raised by Maragall are systematized, thus showing the opposition between their poetics.
Keywords: modern poetry, Catalan poetry, Joan Maragall, Josep Carner, Carles Riba

Received: 28-05-2021 · Accepted: 11-08-2021

Al llarg del desenvolupament de la seva obra poètica, crítica i de traducció, Joan Maragall (1860-1911) va anar plantejant una sèrie de qüestions que són a la base de tota poesia occidental moderna (Balaguer, 2010: 10-11). Finalment, les codificà en dos famosos discursos, «Elogi de la Paraula» (1903) i «Elogi de la Poesia» (1909), que són les primeres formulacions catalanes sistemàtiques de tots els problemes a què s'ha d'encarar el gènere poètic per encaixar en el món modern. Els grans autors que van prendre el relleu de Maragall per a les generacions posteriors, Josep Carner (1884-1970) i Carles Riba (1893-1959), ho detectaren a la perfecció, però construïren una posició literària molt diferent de l'establerta pel seu predecessor i que resolia aquells mateixos problemes seguint altres direccions, sovint netament contraposades a les maragallianes. És per això que Maragall es va convertir en un referent ineludible, gairebé en una obsessió, per Carner i per Riba: s'enfrontaven als mateixos problemes que aquell tot sol havia

CC BY NC ND

estat capaç de plantejar, però que, des del punt de vista d'aquests, havia resolt de manera equivocada. Maragall era alhora el gran fundador i un model equivocat que calia contradir.

1 Maragall, fundador

Però quines eren aquestes idees fonamentals a tota poesia moderna que Maragall va plantejar i Carner i Riba van resoldre per camins diferents? Constitueixen l'anomenada «teoria de la paraula viva» i poden sistematitzar-se així a partir de la lectura dels esmentats discursos i de les estretes relacions que mantenen amb l'obra poètica maragalliana –o àdhuc amb les seves traduccions, especialment amb *Enric d'Ofterdingen* de Novalis, obra en què Maragall trobà el plantejament romàntic inicial de totes aquestes idees.

1) L'«Elogi de la Paraula» comença descrivint la paraula com a unió de matèria i esperit, cos i idea, terra i cel: té unes qualitats físiques capaces de despertar-ne d'incorpòries que posen la humanitat en contacte amb el més enllà. Maragall planteja així la doble relació lingüística entre significant i significat i entre paraula i cosa designada; per tant, en darrer terme, el convencionalisme del llenguatge humà i del poètic (Quintana, 1993: 76-81). Més endavant resol aquesta qüestió defensant que la paraula poètica no depèn de les convencions, sinó que, gràcies al contingut emocional que hi aboca el poeta –amb la musicalitat, la recontextualització, la relació entre sons i entre significats, etc.–, deixa de ser arbitrària i retorna el llenguatge humà a l'essència original que el posava en contacte directe amb la creació divina. És allò que Maragall intentà representar a «Les muntanyes» d'*Enllà*, en què el jo poètic, en beure l'aigua de la font, coneix «els secrets / de la terra misteriosa», veu la realitat d'una manera completament renovada i esdevé «l'ànima» parlant de la natura (Maragall, 1998: 627-629). De manera que els ritmes de la seva llengua són els de la creació divina i ens hi posen en contacte vencent-ne tots els convencionalismes.
2) Tot això és possible perquè la paraula és la creació divina per excel·lència que, al seu torn, d'acord amb la Bíblia, va crear el món. Tota paraula és, doncs, «llum d'inspiració» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 164). L'ús quotidià que en fem, però, no només ha esdevingut convencional, sinó que, a més, és exclusivament utilitari i enfosquit, de manera que la rebaixa. Maragall estableix així l'oposició fonamental de la poesia moderna entre llengua quotidiana –habitual, contingent, grisa, útil– i llenguatge poètic –excepcional, essencial, lluminós i al marge de nocions

utilitàries. Els termes en què ho fa són ben característics de la manera que serà rebutjada per Carner i Riba: la paraula poètica, «inspirada», «vertadera», «viva», brolla com una flor; mentre que la paraula quotidiana, «sense inspiració, sense ritme, sense llum, sense música» és com una planta sense flors; la paraula poètica sorgeix per «inspiració sagrada», mentre que, sovint, fins i tot els poetes intenten construir entorn d'aquesta per «raó vanitosa», allargant innecessàriament els seus poemes i duent-los així a l'àmbit contrari. No obstant això, Maragall imagina una utopia futura, un regne dels poetes en què quedarà cancel·lada aquesta oposició perquè els homes viurem un retorn a l'origen diví de la llengua: «tots parlarem mitj cantant ab veu sortida de la terra de cadascú» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 168). Entretant, el llenguatge més vinculat al sentiment lliure i a la terra és el més pròxim a aquesta utopia: el llenguatge dels enamorats, dels pastors i dels mariners, dels quals han d'aprendre els poetes.

3) La «paraula vertadera» és en boca d'aquests personatges perquè va sempre lligada a la terra, que la crea i de la qual brolla com una flor per ésser-ne bellesa i consciència. Per això Maragall defensa que en aquesta utopia futura no hi haurà una llengua comuna, normada, amb les seves convencions i estandarditzada, sinó una variació infinita: «Tots parlarem mitj cantant ab veu sortida de la terra de cadascú, menyspreuant l'artifici de llengües convencionals y cadascú s'entendrà no més ab qui s'hagi d'entendre; però quan parli del fons de l'ànima ab amor, se farà entendre de tots aquells que en encantament d'amor l'escoltin» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 168). El llenguatge poètic, per tant, és sempre individual, local i específic, no pot sotmetre's mai a cap mena de norma, convenció o estàndard. Això no impedeix la comunicació, sinó al contrari, en facilita una de veritablement autèntica. Perquè aquesta no es produeix mai a través de les paraules, sinó per sobre d'aquestes, que queden convertides en mers vehicles formals de continguts emocionals, espirituals i universals, que no són aquells que inclouen les definicions dels diccionaris, sinó els que evoca cada ús particular d'una paraula. Aquesta, doncs, pot voler dir coses molt diferents en funció de l'emotivitat que vehiculi, tal com passa amb la cançó del comte Arnau en el poema maragallià, que sense canviar cap paraula[1] vol dir coses completament diferents si la canten les veus de la terra en un moment

1 «—La cançó vella i la nova / no es desassemblen d'un bri: / solament, segons se canta, / fa esgarrifar o fa enternir» (Maragall, 1998: 689).

d'exaltació –incitació a una actitud rebel–, les mateixes veus en un moment de penediment –condemna–, Elvira –alleujament– o la noia innocent i pura –redempció (Marfany, 1990: 159).

4) Maragall, doncs, construeix tot el seu sistema teòric sobre una base dualista que contraposa idea i físic, ànima i cos, esperit i matèria, paraula vertadera i parlar comú. Es tracta del reflex d'una dualitat fonamental de la cultura moderna en la qual desemboca finalment «Elogi de la Paraula». Maragall hi retreu que l'Ateneu Barcelonès en què està presentant totes aquestes idees és el lloc més adequat per sostenir-les, ja que es tracta d'un indret al qual la gent acut deixant de banda la seva vida exterior,

> cadascú deslliurant-se de lo massa concret y material del seu ofici pera dur-ne aquí la flor espiritual y cercar-hi la d'altres jardins. Que en altres llochs tractaran entre ells de medicina'ls metges y de lleys els advocats y de llurs fórmules y aplicacions els politècnics, y de llur treball els qui remouen fecundament la terra o fan rodar els enginys de la producció y n'escampen la riquesa. Mes aquí'l comerciant cerca a voltes la paraula del poeta, y l'artista escolta a l'enginyer, y el metge's delecta en literaries lectures, y l'advocat y l'agricultor y tots uns ab altres se troben y s'entenen en la regió serena de la paraula, sens altre fi que enriquir-se l'esperit ab el camí d'ella, sens altra trascendencia que'l goig fecund d'aquesta obra mútuament creadora.
>
> En aquesta regió, doncs, la paraula hi pot vibrar ben plena perquè's mou a tots els vents de l'esperit; hi pot brollar ben pura perquè naix altament per damunt de tots els interessos de lo contingent. Aquí podem parlar ja ab quelcom d'aquell encantament ab què parlen els enamorats y els poetes y el poble ignocent y tots els qui senten la bella palpitació del verb en el fons de la creació: que parlen poch y en plenitut y puresa; y això transportar-ho a tots els modos en què aquí la paraula's manifesta. (Maragall, dins: Quintana, 1993: 172-173)

L'Ateneu és el reducte de la paraula, per contrast amb el món exterior. En efecte, es tracta de l'oposició entre poesia i societat industrial. A fora de l'Ateneu, imperen tots els condicionants d'aquesta, els quals fan impossible la paraula veritable, la llum, la poesia: utilitarisme, materialisme, divisió del treball, alienació, etc. En canvi, quan hom entra a l'Ateneu, deixa a fora tots aquests condicionants i pot donar-se a la bellesa, l'art i la poesia pures, essencials, lliures. Maragall està defensant la construcció d'un àmbit autònom per a la poesia en la societat industrial, la qüestió més definidora de la poesia moderna. S'hi estén a «Elogi de la Poesia. V» en definir la poesia com «l'art de la paraula» sorgit de l'«espontaneïtat» per oposició a la «voluntat»; del «desinterès» per oposició a qualsevol qüestió –moral, ètica, material– que interfereixi en «la puresa de la vostra emoció artística»; de la «sinceritat» envers les

paraules brollades espontàniament, ja que no poden ser modificades, sota perill de caure fora de l'àmbit autònom al qual pertanyen i esdevenir així impures (Quintana, 1993: 278-284). Maragall sembla tan conscient que la poesia moderna consisteix en això, que arribà a desmarcar-se de la idea wagneriana d'art total tan en voga durant el Modernisme. A mesura que avançava l'escriptura d'«El comte Arnau» es va anar desvinculant del projecte inicial de fer-ne un drama musical amb Felip Pedrell, que faria impur, menys autònom, el seu poema (Casals, dins: Maragall, 1998: 671-678). Confirma aquesta interpretació de l'allunyament del projecte amb Pedrell l'assaig «Del teatre», que Maragall publicà conjuntament amb «Elogi de la Poesia» (Quintana, 1993: 179 i 284-285). Hi rebat les interpretacions que troben en aquest la sublimació sintètica de totes les arts oposant-hi la idea que «el teatre és l'art abans de les arts, nucli primitiu d'on elles, elevant-se, comencen a divergir [...] per conquistar cada una, en sa llibertat, son propi regne en les altures» (Maragall, 1981a: 679), és a dir, la plena autonomia que Maragall desitjava per a «El comte Arnau».

5) És a partir d'aquesta contraposició entre poesia autònoma i societat industrial que Maragall pot construir la seva idea de redempció per la poesia, exposada poc abans a «Elogi de la Paraula», desenvolupada àmpliament a «Elogi de la Poesia» i fonamental a «El comte Arnau» (Marfany, 1990: 157-172; Castellanos, 2013: 225-229). Hi dedica les seccions III i IV d'«Elogi de la Poesia», on defineix l'emoció estètica com aquella pura i autònoma, que «ha trascendit, no a oració, ni a reflexió, ni a curiositat, ni a industria, ni a pietat; sinó tan solament a un *afany d'expressió* sens altre interès que l'expressió en sí» (Maragall, dins Quintana, 1993: 361). No té cap objectiu, interès ni intenció fora dels d'ésser, és a dir, expressar-se, adquirir una forma. Per això en neix «l'art, la bellesa passada a travers de l'home, humanada: l'expressió humana de la forma natural» (Maragall, dins Quintana, 1993: 361). Aquesta «forma artística» és una creació humana essencialment rítmica que es correspon a la «forma natural» com a creació divina essencialment rítmica. Per tant, revela el ritme de la creació, cosa que fa ascendir l'home cap a Déu. En això consisteix «la virtut redemptora de l'art»: dirigeix envers el món una mirada que l'extreu de les subjeccions imposades per la condició humana (passions) o la societat industrial (interessos) i aleshores sentim les coses «dintre del ritme universal revelador de l'esforç diví, del llur principi y fi divins, ens resten pures, sagrades, redimides en nosaltres, y per nosaltres als demés, de tot temor o baix apetit» (Maragall, dins Quintana, 1993: 361).

6) Els poetes, doncs, en tant que connectats amb la creació divina per la paraula viva i redemptors de la realitat en l'art, esdevenen «uns apòstols inflamats en llum divina, que avancem pera aclarir les tenebres ab el foch en què som consumits» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 171). El poeta és l'individu guia, il·luminador i redemptor de la humanitat sencera, tal com estableix la tercera part d'«El comte Arnau», concebuda ja contra les nocions noucentistes de l'acció col·lectiva (Marfany, 1990: 172-185; Castellanos, 2013: 229-231). També ho desenvolupa «Elogi de la Poesia» amb una imatge que farà fortuna a mans de Riba: «llavors el poeta és creador en la justa mesura d'home entre homes que's van passant la divina antorxa, avivant-ne cada un ab el propi alè la flama» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 171). Aquest poeta és una mena de sacerdot que demana a l'Ateneu: «fem-li, doncs, aquí un temple, a la paraula, que ab la seva misteriosa força creadora a tot trascendirà. Adorem al verb ab l'anhel de l'imperi de la seva llum, y aquesta adoració tota sola tindrà prou força pera transformar el món, pera crear el món segons el verb» (Maragall, dins Quintana, 1993: 175). La tasca del poeta és clarament presentada com la superior de totes les que pot dur a terme l'home en la societat moderna: «Bé serà més això que fer política, bé serà més que conrear aquesta o aquella ciència, bé serà més que procurar riquesa o exteriors justícies socials» (Maragall, dins Quintana, 1993: 175). Es tracta encara de la rèmora defensiva dels discursos poètics i artístics moderns (Wordsworth, Shelley, Gautier, Baudelaire, Rusiñol) contra la marginació a què sotmeté els seus àmbits la societat industrial en donar primacia a la ideologia del progrés, als discursos utilitaristes i cientistes i al valor mercantil dels productes –prioritzant així una fabricació en sèrie rebutjada per l'art. I és que la poesia moderna va construir el seu àmbit autònom de manera indestriable a aquest plantejament del lloc que havia d'ocupar enfront de les altres àrees modernes del saber i l'acció social.

7) L'autonomia de l'àmbit poètic construïda mitjançant el desinterès per qualsevol qüestió aliena, fa que allò que defineixi el gènere en la modernitat sigui la forma.[2] Només una formalització concreta és poesia, és a dir, paraula vertadera capaç de comunicar emocionalment: «en ella no hi ha cap distinció de fondo y forma: poesía no és més que la for-

2 «Mes no us hi abandoneu [a l'emoció] si no la sentiu ben purament artística; y ho coneixerèu pel desinterès que us porti tota altra cosa que no sia la forma» (Maragall, «Elogi de la Poesia. V», dins Quintana, 1993: 362).

ma, el vers; no està en lo que's diu, sinó en com se diu: en ella no precedeix la idea a la paraula, sinó que aquesta aporta la idea; el *concepte vé pel ritme*» (Maragall, dins Quintana, 1993: 370). Maragall està plantejant una qüestió essencial de la poesia moderna que formulà E. A. Poe i, a través del simbolisme, condicionà per sempre més el gènere. I és que si aquest és autònom, què és allò que l'hi fa? Què és específic, definidor, essencial de la poesia si n'extraiem la moral, el missatge o la narració? Els recursos formals específics. D'això Maragall en conclou que «els poetes no solen dir res de nou, mes llurs idees brillen ab la llum de la forma ab que venen, y això es lo nou llavors, la llum de la paraula que viu en el ritme universal» (Maragall, dins Quintana, 1993: 370). La qüestió és rellevant perquè, a més, comporta una visió moderna de les relacions entre poeta i tradició que Maragall conclou que ha de ser d'«imitació», per tal com això fa possible la continuïtat renovada del ritme etern de la creació («Elogi de la Poesia», IX, X i XI).

8) La qüestió de la forma poètica deriva també en el plantejament de la distinció entre prosa i poesia, fonamental en tots els discursos poètics moderns per la necessitat que tenen de definir el seu àmbit específic. Maragall (dins Quintana, 1993: 371) és taxatiu: «res que puga dirse en prosa ha de dirse en vers». I resol la qüestió de manera ràpida per la via de la inspiració, que és un estat que no dona peu a la prosa.
9) Finalment, amb l'estructura general dels seus llibres de poemes, Maragall posa sobre la taula una altra qüestió fonamental de la poesia moderna. Tant el títol com el pròleg a *Les disperses* fan referència al fet que l'autor hi recollia els poemes «que no havent escaigut a la mena d'unitat que m'ha plagut donar a mes col·leccions anteriors i que desitjo per la futura, han restat deslligades i disperses» (Maragall, 1998: 417). Manifestava així que el llibre de poemes modern no és un simple recull, sinó un llibre amb autonomia i, per tant, unitat i sentit global. Tots els poemaris de Maragall tenen una unitat estructural molt clara i, precisament quan un no la tenia perquè es tractava d'un encàrrec, l'autor va voler manifestar la consciència que tenia d'aquest problema.

Tals són les qüestions fonamentals que es plantejava qualsevol poeta modern per tal de ser-ho; és a dir, per tal de trobar un encaix de la seva tasca en les societats industrials. Maragall les va articular totes. I Carner i Riba van seguir-lo per acceptar-les, reformular-les i respondre-hi de manera diferent.

2 Maragall, Carner

Joan Maragall és un referent constantment al·ludit, de manera explícita o implícita, al llarg de tota l'obra de Josep Carner. De fet, la teoria de la paraula viva és el fonament contradit de les idees carnerianes sobre la creació, que acabà anomenant teoria de l'ham poètic (Carner, 1970; Gustà, 1987: 185-187; Carner, 2015: 109-133; Marrugat, 2020: 526-527).

Ja els primers posicionaments de Carner en el món de la poesia foren nítidament antimaragallians. El grup de la revista *Catalunya*, amb ell al capdavant, dugué a terme una selecció de la tradició i establí una poètica culturalista obertament enfrontades a l'espontaneisme al qual donaven cobertura les teories maragallianes (Aulet, 1992: 125-216). Participà així de l'anomenada batalla del sonet. Aquesta forma poètica era presa com a pedra de toc de les posicions espontaneistes defensores de la inspiració, que la rebutjaven pel que requeria d'artifici, preparació i correcció; i de les posicions culturalistes, que, pels mateixos motius, l'erigien en exemplar. Formaren part d'aquests darrers grups tant els modernistes d'*El Poble Català* com els membres de *Catalunya* fundadors d'alguns aspectes clau del Noucentisme (Castellanos, 1986a: 303-306). Pel que fa a Carner, *Primer llibre de sonets* (1905) i *II llibre de sonets* (1907) sorgiren d'aquest ambient de definició d'una poètica pròpia, culturalista, defensora d'una literatura patrícia, oposada a les teories maragallianes.

La proximitat i, fins i tot, descendència, de Carner respecte de Maragall es fa molt evident en diversos àmbits. D'entrada, l'amistat que mantingueren ambdós poetes (Medina, 1994). Des de *Catalunya*, no es plantejà obertament un rebuig de Maragall i, fins i tot, s'hi feren evidents algunes coincidències estètiques –com la reivindicació de la literatura popular. De fet, el 30-10-1903 publicà l'«Elogi de la Paraula». I, més important encara pel que estem veient, el 28-1-1903, en una conferència a la Congregació Mariana, Carner, segons consta a l'acta del secretari, conclogué: «En Maragall, en fi, és lo poeta modern» (Aulet, 1992: 238-239).

No obstant això, Carner estava ja resolent els problemes plantejats per Maragall com a poeta modern per vies molt a consciència ben diferents de les d'aquell. I els llibres de sonets foren la concreció d'aquestes solucions (Aulet, 1992: 240-260; 1991b). D'entrada, la forma del sonet i la gran quantitat de referents culturals que Carner enclou en els seus, donen una imatge del poeta ben contrària a la del devot inspirat: la del tècnic professional. Així, els sonets paisatgístics tendeixen a l'objectivitat i a la recerca del valor col·lectiu i, per tant, cultural, de la natura, ben lluny de la subjectivitat

essencial a la poètica maragalliana davant d'una natura de la qual es destaquen els moments de lluita entre forces superiors i de comunió entre jo i no-jo que porta a la revelació. Contra la recerca maragalliana de la identificació del «ritme creador» amb la poesia, de la «forma natural» amb la «forma artística» –esdevinguda així «humana expressió del ritme revelat de la forma natural» (Maragall, dins Quintana, 1993: 361)–, Carner oposa el distanciament irònic sobre el qual teoritza en la dedicatòria del *II llibre de sonets*.[3] Aquesta mateixa mirada objectiva, irònica, tècnica és la que dirigeix als personatges de la vida quotidiana tant en aquests sonets com en els idil·lis d'*Els fruits saborosos*, fent possible que la seva migrada i obscura existència transcendeixi a l'àmbit de la bellesa, la llum, el coneixement, com a construcció cultural col·lectiva, no com a revelació individual misteriosa. Semblantment, els sonets que versionen creences populars («La serp funesta» o «Èglogа»), ho fan mitjançant la reelaboració radicalment culta i tècnica de les formes de transmissió que Maragall considerava intocables.

És amb tota la intenció que el poema que tanca els dos llibres de sonets, titulat precisament «Sonets», es planteja com una reflexió metapoètica contra l'espontaneisme i el mateix Maragall. De fet, és un poema dedicat a Guillem August Tell i Lafont, que, des del Modernisme, es posicionà en el bàndol sonetista. Defineix la poesia com un treball d'orfebreria que fa bell, perdurable i significatiu el pas fugaç de la realitat immediata. Per tant, afirma l'autonomia de l'obra d'art (com Maragall) des de la negació de la inspiració, l'espontaneïtat i la revelació directa (contra Maragall).[4] A més, enllaça calculadament amb el que poema que tanca el *Primer llibre de sonets*, «Pervindre». Tell i Lafont fou un notari del qual no hi ha cap indici que, malgrat ser «tan afí a Maragall per edat i professió, es plantegés com aquest el conflicte entre poesia i inserció en la vida burgesa» (Castellanos, 1986b: 5). Va viure plàcidament com a notari amb inquietuds poètiques, capaç d'atorgar a cada activitat de la seva vida la parcel·la que li corresponia. I si

3 «Un esperit sense ironía, se llençarà bruscament a la Bellesa y la malmetrà ab la seua admiració. A diferencia de les abelles qui copcen el perfum deixant la flor aparentment intacta».

4 «Poeta, com s'allunya la gracia fugitiva! / ja l'ànima vetusta s'inclina ab pesantô. / Mes tu sonetisares al pas d'aquella esquiva / y de l'esgarrifança n'has tret la Perfecció. / Del bell instant efímer en tinch la gracia viva / lligada per un cercle de freda ostentació; / així dintre la baga d'or pur qui la captiva / sembla que hi mou la pedra sa fúlgida clarô! / Com una cortesana, qui vella y dolorida / els dits qui s'estenúen amaga avergonyida / ab els anells preciosos de sos amors llunyans, / oculto així ab vosaltres l'eterna decadència, / oblido així la fina tristor de l'existencia, / oh gotes de rosada qui us heu tornat diamants!».

el darrer sonet de *II llibre de sonets* està dedicat a aquest poeta i notari, resulta que el darrer de *Primer llibre de sonets* planteja ben antimaragallianament la figura del notari com a ideal futur del poeta. I és que el notari segueix unes lleis establertes col·lectivament, viu en el silenci, la quietud i la calma reflexiva, en un món delimitat, ordenat i detingut fora del temps, etern i no pas viu: el món de la poesia contrari a com el planteja Maragall en poemes com «Excelsior».[5]

De fet, a *Verger de les galanies* (1911) Carner donà una altra resposta poètica a Maragall, encara més directa i explícita en tant que en reprenia aquest poema en què el modernista havia formulat inicialment la seva aventura intel·lectual. Des d'un vitalisme exaltat, l'«Excelsior» de Maragall la presentà com un viatge constant sense aturades, fites, destí ni guia; per això la hi comparava al viatge marí «sempre entorn aigües esteses / que es moguin eternament», que no arrosseguin «a la tranquil·la / aigua mansa de cap port», ni a «les platges roïns». «Fuig-ne, de la terra immoble», clama al seu esperit, «sempre, sempre mar endins». Carner inclou a *Verger de les galanies* un poema també titulat «Excelsior» que, per oposició explícita al maragallià, se situa terra endins i és un sonet. No nega, ans al contrari, sanciona, la necessitat del viatge constant. Així, el poeta s'hi presenta després de fer una breu aturada en un poblet, però de seguida, «totjust assegut, el meu cor s'oprimia». El crida la necessitat de convertir la vida en poesia –«un llunyà floviol cap amunt m'empenyia, / o la sitja, enlayrant la blavor de son fum». Per aconseguir-ho necessita viure, caminar, avançar, canviar. Però també aquests breus moments de detenció en l'espai col·lectiu del poble. Així com una direcció i un destí que en la forma del poema determina l'estructura del sonet i en el seu contingut, el camí ascendent que ja indica l'adverbi llatí del títol –i que s'oposa al trajecte horitzontal i sense termes de Maragall. El so del flabiol i el fum de la fusta cremada a la sitja guien el poeta en l'ascensió cap als cims de la muntanya, ço és, cap a la música, l'esperit, la llum, cap a un món essencial, etern i aturat, que, tanmateix, s'alimenta de l'alè expirat,

5 «Donchs jo seré notari d'un silenciós poblet / enclotat en la vall d'obagors consiroses, / tapiat per les montanyes recoses i cendroses. / Amunt, hi haurà una llenca de cel, pàlit i fret. / Y les cases seràn callades, reflexives; / s'assecarà un riuhet en mitj de còdols blanchs; / y crexeràn alguns malaltissos pollanchs; / y els corbs faran el niu per les roques asprives. / Veuré per la finestra la calma del paysatge; / els protocols seràn quiets en mon prestatge; / reposaràn mos bressos, sedents de soletat. / Els murs seràn de celda, la taula serà llisa; / el meu Crist tot en sanch rebrà una llum molt grisa; / jo seré un bon notari tot plè d'eternitat».

de la fusta viva, del viatge canviant. La poesia és aquesta llum que es vessa des de dalt sobre la vida que hi tendeix per quedar-hi aturada.

Carner plantejà el distanciament de les teories maragallianes sobre la inspiració en un article a *La Veu de Catalunya* del 14-10-1905, «De re poetica», que, en plena batalla contra l'espontaneisme, defensa el parnassianisme per tot allò que té d'antimaragallià: la immobilització, la plasmació i la precisió.[6] D'aquí, Carner n'extreu la primera exposició de la seva teoria de l'ham poètic, que, contra el que defensa Maragall, nega l'estat inspirat més enllà d'un possible estímul inicial i reclama la col·laboració permanent del que el modernista considera «raó vanitosa» per a la correcta consecució del poema en allò que el modernista considera que és inflar «ridículament els vostres ritmes pera omplir-los de les paraules que neden mortes en les superfícies de les coses» (Maragall, dins Quintana, 1993: 166):

> Lenta y difícil es la tasca poètica. La orfebrería és exigent. De tart en tart la inspiració posa devant dels ulls somiadors la extranya resplendor d'un vers isolat. Aqueix dó misteriós de l'amethysta, la esmeragda, o el beryl, ens obliga a cisellar ab amor y paciencia un preuat cercle d'or, pera que la pedra preciosa, –la retenció de la qual fora egoisme iluminista, –vagi a enaltir divinament els bells dits blanchs de las mans selectas.

Vet aquí una exposició en tot contraposada a l'«egoisme iluminista» de la paraula viva: contra la poesia entesa com a ritme natural, Carner la planteja com a joia treballada minuciosament. El gir respecte de Maragall es fa del tot explícit quan Carner exposa que la poesia parnassiana d'Heredia li fa «pensar en el tóm que dona la literatura catalana, cap a la riquesa, a la elegància y al imperi» que exemplifiquen tres antiespontaneistes: Alomar, Zanné i Costa i Llobera.

No obstant això, Maragall era l'autèntic iniciador de la poesia catalana moderna en tant que autònoma. Així ho deixà establert Carner el 1908 a «De l'acció dels poetes a Catalunya» (Carner, 1986: 76-95). De fet, ja en l'article de l'any anterior «A propòsit dels Jochs Florals d'enguany» (Carner, 2015: 29-31), Carner establí tres períodes d'aquesta institució. El primer correspondria a la seva restauració renaixencista, erudita, regionalista. El segon havia estat polític, reivindicatiu i expansiu. El tercer, tot just comen-

6 «Y me semblava sentir la veu del gran parnassià, plena de sòbria magestat, de soperba melangia. Totas las emocions y totas las bellesas de l'historia y de la vida, l'Heredia tingué'l dó d'immovilisarlas en esculptura eterna. Las riquesas de color han quedat fixas; els anhels de grandesa han sigut poderosament plasmats; las mil raras y preciosas diversitats dels homes y las cosas han sigut subtilment triadas y precisadas pera sempre més».

çat, era aquell en què dins una societat finalment moderna sorgia una poesia definitivament moderna, autònoma.[7] Són els mateixos tres períodes que establí per al conjunt de la poesia catalana a «De l'acció dels poetes a Catalunya» desenvolupant-hi el paper cabdal que tenia Maragall com a fonament d'aquest tercer període. L'anomena «normal, civil, ideal» perquè ja es tracta d'una societat industrial amb una cultura moderna: la literatura hi és diversa per la importància que hi tenen el llibre i la premsa i s'està construint «la llengua literària única». És en aquest context que, tal com afirmava l'article de 1907, se separen definitivament la política i la poesia, cosa que passa amb l'obra de Maragall: si els poetes anteriors «trobaren que la poesia era política; en Maragall, en canvi, si ha escrit les seves visions immortals de Sant Jordi i les Roses catalanes i de l'Alçament, ha sigut perquè ha vist ser l'admirable èxode polític del nostre poble un element poètic de multitud guiada per un instint diví». El tipus d'acció que demana Carner als poetes, però, és ben contrària a la que caracteritza Maragall i en la conferència es nota la lluita constant contra els principis establerts per aquest. Així, ja d'entrada, Carner rebutja «l'egoista ferocitat nietzschiana» en favor de l'actuació col·lectiva. Aquella és la que havia definit el comte Arnau a la primera part del poema i és la que el tornarà a caracteritzar, com a resposta a les actituds col·lectivistes noucentistes, en la tercera (Marfany, 1990: 177-185). També l'«Oda nova a Barcelona» donarà una visió de la ciutat en lluita contra la noucentista que Carner tipifica en aquest discurs: el «Tal com ets, tal te vull, ciutat mala» (Maragall, 1998: 789) s'oposa a la ciutat a la qual Carner, també en estil directe, demana: «Al damunt teu hi ha la immensitat del cel que tu has de conquerir amb la riquesa ascensional de la teva idealitat». Així mateix, Carner sembla apuntar que la paraula viva que

7 «Però aquets últims anys comença, –y comença, naturalment, mercès a la nova corrent poètica, no per cap decisió de Consistori o votació d'Adjunts– un període civil, de poesía elegant y acorada, de dicció sotil, de rima preciosa. La política se n'és desglosada dels Jochs Florals; no necessita ja'l trist caminador d'un certamen. Té Assamblees, fa meetings, organisa grans centres, guanya cada cop més formidables eleccions. Els Jochs Florals, que quan convingué foren generosament el sacrifici del Art pur, retent la bella delicia a l'austeritat del dever, ara poden glorificar la inspiració ab plena joya. L'enaltiment de la Poesía Catalana és ja per ell tot sol una tasca eminentment patriòtica; y als Jochs Florals els resta ara no més aquesta a fer. Hem assolit que, al últim els Jochs Florals siguin dels poetes; y això ho volem no per cap mira antipolítica ni parnassiana, sino perquè és natural quo tota institució que en un període primitiu agavelli diverses funcions, vegi com, progressant els temps, se desglosen d'ella les que no li son absolutament peculiars, y resti ab la seva missió natural; mereixent, això si, la llohança de tols els homes cultes per tot aquell temps en que ha suplert l'agè inexistent esforç».

Maragall considera que brota de la natura com una flor i es manté pura als llavis del poble, és una convenció literària que, en el cas català, establí Verdaguer, «excels poeta popular, instaurador de la paraula viva catalana». I és que, al pol oposat de Maragall, Carner afirma que la poesia no és el reflex d'una creació divina anterior, sinó tot al contrari, la projecció d'allò que serà creat pels homes: «cap realitat esplèndida no esdevé si no ha sigut abans formulada en el vaticini tremolós i august del verb poètic». En la concepció que tenen cadascun de la poesia i el poeta moderns i de la seva funció social, arrelen les diferències amb què Maragall i Carner conceben també la ciutat, el conjunt de la realitat i les formes d'actuació sobre aquesta.

Uns anys més tard, Carner reprenia aquest esquema explicatiu de l'evolució de la poesia catalana en un altre discurs, «La dignitat literària» (1913; Carner, 1986: 122-132), en què, a més, establia la pròpia poètica. També en aquest cas no podia evitar tenir en compte Maragall i oposar-s'hi. El text comença referint-se a dues «aberracions» que vol desmentir i que són els dos grans antimodels de la poètica carneriana: el «mal gust» de la literatura popular vuitcentista i la impostura del refinament simbolista, decadentista o parnassià. Maragall no cau en cap d'aquests pols, però això no el converteix en model a seguir. Ans al contrari, Carner es manifesta obertament contra la funció apostòlica que atribueix al poeta «Elogi de la Paraula». «Avui», afirma Carner, al poeta, «li convé mostrar son valor donant gràcia a ço que és normal, rejovenint la llei comuna dels homes». S'ha de mostrar com un professional de la seva tasca, no com un marginat recelós perquè no troba reconegut el seu «origen diví». Proclamar-se apòstol, com havia fet Maragall, suposa negar la pròpia autonomia: «Un poeta que es vulgui convertir en doctor, en organitzador, en reformador, en apòstol (dono a aquestes paraules valors professionals) es ven la seva llibertat, està lligat». I, tot seguit, Carner desmenteix directament les teories de Maragall per fer una defensa de l'ofici com a únic mitjà per assolir una espontaneïtat vàlida:

> A les exageracions parnassianes en Maragall oposà l'il·luminisme religiós de la paraula viva. L'espontaneïtat és un deure en l'artista, l'acurament també. La solució és bona de trobar: cal treballar indefinidament en les tasques elementals d'educació literària. Cal refer-se indefinidament les facultats per mitjà de seguits exercicis primaris. Lord Byron posava en vers cada dia l'article de fons de son diari. En aquestes avinenteses, d'un artifici volgut, i tan educador, la nostra paraula realitza performacions que poden ésser previstes: amb una certa insistència l'habilitat adquirida es fa naturalesa, i l'espontaneïtat hi floreix meravellosament. El crim artístic és donar al públic els tempteigs, les provatures, les potineries de laboratori com a obra poètica; per manca d'autocrítica molts poden

> incórrer en aquesta malvestat, que és un nou cas d'indignitat literària. Es pot donar com una llei –enc que sembli tractar-se d'una pobra paradoxa– que mentre en la nostra obra puguem discernir-hi les juntures i les vies del nostre esforç, ella és obra de personalitat, i quan ens apar veu misteriosa que ens ha estat imposada, amb ressonàncies noves que ens estranyen i amb un abast més considerable que no el que havíem discernit, llavors és quan el nostre esperit és verament en la nostra obra, constituint-se, sense que ell ho sàpiga, en pasme d'ell mateix.

Heus aquí que Carner està retraient a Maragall tres fonaments de la seva teoria: l'espontaneïtat sense ofici o artifici; la defensa de l'obra primera –que Carner considera «provatura»– com a definitiva perquè no es pot modificar allò que prové de la inspiració; i la idea que la sorpresa davant la pròpia creació prové del fet que es tracti d'una revelació provinent d'una «veu misteriosa» quan, en realitat, afirma Carner, ha sorgit de l'esforç, la personalitat i l'esperit del poeta.

Maragall va cometre molts errors que exposà de manera sistemàtica lligant-se les mans, renunciant a la seva llibertat i autonomia. Per contra, Carner rebutja qualsevol filiació escolar, teòrica o estètica de la poesia en tant que aquesta no pot ser més que un camí de perfecció sempre inacabat.[8] Per això, reprenent la imatge de la lluita entre Jacob i l'àngel del final de «La dignitat literària», el pròleg a *La paraula en el vent* defineix la poesia com una lluita eterna entre pols contraris que prenen com a referents les dues presons, les dues teories estètiques oposades i referencials del moment, Maragall i Ors, l'espontaneisme i l'arbitrarisme. La poesia no hi cap en cap de les dues, no és l'aposta per cap, sinó la lluita constant com un camí de perfecció sense final (Marrugat, 2015: 148-158).[9] Uns anys més

8 «Però el que és abominable és que el poeta destrueixi sense compensació la seva llibertat, que es faci ell mateix una presó, una trista esclofolla de presó, per haver-se volgut definir estèticament, i filiar els principis de la seva obra i proclamar els cànons d'una escola»; «L'art és un camí vers la perfecció; i la perfecció és un valor suprasensible. El poeta esdevé perfecte i no en serà mai».

9 «La poesia lírica és un combat, el més alt de l'esperit, com el de Jacob i l'àngel. És el combat essencial entre l'inspiració, que és potencialment infinita, i el geni, que és característicament limitat. És el pur fenomen que els grecs anomenaven entusiasme. El combat és en un ambient lliure, nu. El que en Maragall anomenava la "paraula viva" i el que l'Ors anomena la "arbitrarietat", enlloc poden bregar més poderosament que en aquest aire. I el dit símil de la batalla no vol dir que el triomf de l'un contrari senyali l'anorreament de l'altre, sinó que tot ço que en art sigui pacífic, tòpic, és sense valua, tant si té un aire d'incoherencia il·luminada com si el té d'artifici preciós o eufuista; i només és valor i llevat immortal una nova batalla encarniçada del geni i l'inspiració, els quals no viuen sinó entredevorant-se les entranyes; aital és el complement del mite romàntic de Prometeu».

tard, al pròleg a l'edició de 1928 d'*Els fruits saborosos*, Carner va plantejar els mateixos principis, però substituint Ors per Miquel Costa i Llobera i situant la lluita no només en l'àmbit poètic, sinó en diversos plans (Ortín, 2012). En el de la llengua, Maragall representa la diversitat lingüística sorgida espontàniament de la terra fent «que cada home sigui un autònom dialecte vivent», tal com, de fet, exposava «Elogi de la Paraula»; mentre que Costa suposà una «memorable divinació i prefiguració» de la normativització del català. En el pla dels valors culturals, Costa representa la recuperació del classicisme llegat a Carner per oposició a la Mallorca romàntica; mentre que «la més estrènua exaltació de l'individual» maragalliana representa el romanticisme i el modernisme. Pel que fa a la dicció poètica, Costa «donà carta de naturalesa en el nostre parlar (que abans hom s'havia complagut a presentar com a abrupte) a la melangia, aquest sentiment tan clàssic, tan avinent a la dolcesa i a la música»; mentre que Maragall és el «glorificador de l'emoció nua», «devot de la intensitat», capaç de repetir «una vocal extàtica». Finalment, en termes de poètica, Maragall és la inspiració infinita i Costa, el geni limitat, en tant que aquell representa «l'emoció [que] no pot consentir-se l'autocrítica» i aquest, l'«*splendor ordinis*». I és que, tal com mostraren els enemics de l'espontaneisme des de «la primera voga sonetista» –de la qual participaren els dos llibres carnerians de sonets–, a la poesia, per més inspirada que sigui, també li cal «l'esperit d'estructura, substituint el filtre a vegades enganyós de la puresa pel sedàs més objectiu de l'exigència». Per això Carner afirma que va escriure els poemes d'*Els fruits saborosos* intentant «amistar-hi l'íntima gràcia misteriosa que exemplificà Maragall i la venustat formal en serenor de llengua fixa que inaugurà Costa i Llobera». Es tracta d'una formulació més de la teoria de l'ham poètic, referida tant al conjunt la poètica carneriana com a l'evolució de la normativització del català literari, dos aspectes, de fet, indestriables en tant que tots dos requereixen una mateixa noció de llengua moderna que és totalment contraposada en «Elogi de la Paraula» i el Noucentisme.

Però si hi ha un text de Carner que desmunta des de la pròpia poètica «Elogi de la Paraula» és el pròleg a *La primavera al poblet* (1935). Es tracta d'una de les exposicions més completes i complexes de la poètica carneriana. I un dels aspectes que hi tracta, reprenent «La dignitat literària», és el de la relació entre el poeta i el poble. Carner hi escriu:

> I mai no deixarà d'ésser adient que un poeta vagatiu i sense gaires responsabilitats, i ni que sigui amb un trist flabiol a la butxaca, faci el seu romiatge a un poblet en primavera, no pas amb el propòsit de dir-hi coses evanescents en forma difícil, ni de declamar

> sobre sentiments assenyalats en eloqüència fàcil, com han fet sempre els romàntics i els neoromàntics, sinó amb la dèria de cercar l'aigua lustral del fontinyol antic, aquella que, en un sol glop regalat, ens fa desitjosos de tractar com més polidament es podrà la senzillesa humana. La qual en molts de caients s'assembla a una flor: i no és bona sinó per a l'escombra un cop l'haureu masegada; i no ha pas vingut al món per fer-hi gran forrolla, sinó per ensinistrar-se a plaure delicadament. I de vegades –tot i que us semblarà ben coneguda, bell punt la trobareu– viu amagada, i us cal una sol·licitud d'amor per descobrir-la.
>
> Més d'un cop, vora d'aquells marges, sota aquelles càlides ombres violeta, sentiu un fragment flotant de cançó, fresca vellura preservada pels incorruptibles que no sabien de lletra. En tals moments pot semblar-vos que allò sigui la troballa definitiva, i que ja no us vagui sinó de vagar. Però aquell dolç encanteri a distància, més que no pas l'acompliment, és la suggestió. Hi ha poques cançons terrals on la lletra sigui d'igual i ben deixada bellesa; però quan serà del tot enllestida la magnífica replega de les nostres cançons populars, que és una de les moltes empreses nobilíssimes que Catalunya deurà al geni patrici i tutelar de R. Patxot i Jubert, potser algun poeta farà una antologia de versos ingenus destriats que demostraran la identitat essencial del geni clàssic amb el del nostre poble. Els nostres pastors i mariners, per bé que amb esma inconseqüent, claudicant i malsegura, s'han lliurat, en els instants de gràcia, a la mateixa mena de delectança expressiva de la primavera immortal.

Per implícites que siguin, les referències gairebé literals a Maragall no poden passar per alt. A «Elogi de la Paraula» defensava el lligam entre la paraula veritable, viva, i la terra; aquella emergeix d'aquesta amb naturalitat i bellesa, com una flor, de manera que, quan ho fa, no se l'ha de modificar. En sorgeix per boca dels enamorats, dels poetes i dels pastors i mariners. Poc després, «Elogi de la Poesia» acabava presentant la poesia popular com l'exemple de perfecció artística en tant que, a mesura que una cançó es va repetint en boca de diverses persones lligades a la terra, aquestes en van fent caure els elements sobrers i hi van concentrant només moments d'espontaneïtat, puresa i sinceritat, elements fonamentals per a la poesia autèntica –és a dir, autònoma i, per tant, moderna. En canvi, en el pròleg a *La primavera al poblet*, Carner, d'entrada, avisa del perill que es corre en collir la flor en la seva aparició natural: és una forma de la bellesa que de seguida quedarà masegada. Cal, doncs, recollir-la altrament, distanciant-se'n antimaragallianament –per exemple, mitjançant la ironia, segons recomanava la dedicatòria del *II llibre de sonets*.[10] Altrament, aquesta flor no sempre apareixerà de manera espontània, sinó que pot viure amagada i cal el treball de sol·licitar-la i treballar-se-la com un amor. Amb tot això i el que segueix,

10 «Un esperit sense ironía, se llençarà bruscament a la Bellesa y la malmetrà ab la seua admiració. A diferencia de les abelles qui copcen el perfum deixant la flor aparentment intacta».

Carner no només defensa que la paraula popular ha de ser modificada, sinó que la poesia que compon sol ser més aviat imperfecta –«hi ha poques cançons terrals on la lletra sigui d'igual i ben deixada bellesa». Més encara: que aquesta poesia és molt més pròxima al classicisme del que se sol admetre. I que, per tant, és lícit elevar-la des de reescriptures culturalistes. Carner reprèn les figures maragallianes de «pastors i mariners» –els que a «Elogi de la Paraula» posseeixen la paraula veritable– i els extreu de la terra, de la connexió espontània amb el ritme diví de la natura on aquell els havia col·locat, per elevar-los a l'àmbit de l'ideal, de la consciència, de la «primavera immortal».

De fet, aquest mateix 1935 Carner (1986: 189-192) va prologar el volum de les obres completes de Maragall titulat *Discursos, pròlegs i al·locucions* retratant-lo exactament en els termes que el pròleg a *La primavera al poblet* rebutja. L'obra de Maragall hi és presentada com «una necessitat i un atorgament de primavera» just en el desvetllar de la consciència nacional catalana, «dins la primavera d'un poble, agarbuixada, indigent, però, *alla peggio*, solcada de desigs i prenedora». Fou la creació d'il·lusions pròpia de la primavera i, per tant, essencialment poètica,[11] allò que va permetre la construcció de la Catalunya moderna. Maragall i la seva poesia pertanyen a aquella florida inicial que el Noucentisme consolidà. Per tant, la seva obra és un fonament natural que després va caldre cultivar, ordenar, enriquir, ço és, portar més enllà dels simples garbuix, indigència o desig. Maragall «creia que tota cosa natural era pura, que tota cosa pura era bella, que tota cosa bella creixia en bellesa dins una altíssima llibertat». Per això, continua Carner, als textos recollits al volum, exposa en política, llengua i poesia un retorn a l'ordre antic més natural de les coses: «cada terra vol un rei [...] al costat de l'obscura nació innombrable»; «el llenguatge, certament únic, ha de florir de totes les maneres que sàpiga, sense jerarquies convingudes»; «l'èxtasi davant de les cançons expòsites conservades pels ingenus». Són tres posicions taxativament desmentides per la trajectòria catalana i carneriana en favor de la democràcia republicana, la normativització científica de la diversitat natural de la llengua i la poesia pura culta superadora de la popular. En les concepcions maragallianes, adverteix Carner, «un hipercrític hi veuria un punt d'amagat anarquisme» i «una tendència a la divinització de les coses». Són dos retrets habituals a Maragall, de qui es denuncià que fomentava la dispersió nacional, l'anarquisme lingüístic o bé la divinit-

11 «La força germinal de la il·lusió recurrent sense la qual tot el món seria eixorc –sense el parrupar incert, però sagrat, de qui tot just aprèn de viure...», en diu aquí Carner.

zació de la natura i, com a conseqüència, de tot allò que sembla derivar-ne, com l'idiolecte o la poesia popular. Carner en remarca que «ací Maragall és salvat pel seu cristianisme essencial». Per tant, el desmarca de l'anarquisme i del panteisme precisament perquè, com a poeta, s'associa al mite primaveral que crea ideals i, doncs, apunta un futur corrector dels propis enganys –perquè, com hem vist, Carner no dubta que totes aquestes idees maragallianes, siguin o no anarquistes i panteistes, són enganys.[12] De fet, el que sí que no s'està de retreure-li és el mateix que en el pròleg a *La primavera al poblet*, «el seu parer relatiu a la progressió en qualitat estètica, a cada nou cantaire, de la cançó popular»

Al llarg d'aquestes mateixes dècades Carner anà desenvolupant l'exposició de la pròpia teoria de la creació poètica, la teoria de l'ham poètic, en tot contraposada a la de Maragall, tal com ja hem vist que n'apuntava la primera exposició a «De re poetica». En una entrevista d'agost de 1927 a *Revista de Catalunya*, Carner exposà com la creació s'origina per una paraula comuna que irradia espontàniament un vers, el qual, tot seguit, germina una arquitectura –teoria en què, afirma, «discrepo de Maragall» perquè «les seves teories estètiques, és clar, són molt oposades als meus punts de vista» (Carner, 1986: 276). Aquesta arquitectura, explicà Carner el mateix any seguint Valéry, ha de sorgir d'un treball digne del vers donat (Carner, 2015: 119-121).

Ja en la postguerra, Carner exposà més sistemàticament aquest procés que situa la paraula, com a dipositària serena de les experiències compartides dels homes, i no l'espectacle directe del real o del passional, al centre del coneixement poètic. A «Teoria de l'ham poètic» (1961; Carner, 2015: 123-125), l'autor es desdobla per explicar, amb paraules calcades d'*El Ben Cofat i l'Altre*, com, a partir d'una paraula recordada després de l'experiència, apareix un vers perfecte. Aquest, però, exigeix «un consemblant nivell estètic per a tot el futur poema», un treball dur, causal, doncs, ja distanciat de la inspiració casual o espontània. Requereix allò que Maragall rebutjà titllant-ho de «raó vanitosa». A més, Carner es cuida de remarcar que, a diferència de la troballa de la paraula veritable per Maragall, la qual es produeix vinculada al món natural, directament lligada a la cosa que designa, la paraula que fa d'ham poètic és «gairebé una paraula qualsevol» que té

12 «Però ací Maragall és salvat pel seu cristianisme essencial, car el poeta, vista la primavera, i adonant-se de tant de llanguiment i cantarella d'amors, salva moltes d'inclinacions ben nostres per núpcies legítimes que cercaran d'equilibrar-les. I aquesta mística sacramental és perquè la vida, en fruitant, sigui més completa i encara tingui més raó –son bell do miraculós».

d'especial el context no natural, sinó cultural, civil o arbitrari, en què ha estat recollida: «en una lectura mig distreta, o en la conversa de dos inconeguts que passen, o bé ens ha saltat als ulls en un diccionari on cercàvem ben altra cosa». També a diferència de Maragall, el que dona potencial a aquesta paraula no és la seva puresa originària, sinó la seva associació a les experiències humanes compartides.[13]

A «Virtut d'una paraula» (1961; Carner, 2015: 126-133), Carner feu la biografia del poeta que era en tercera persona, per indagar més a fons aquest procés que va descriure en termes molt distants de Maragall. D'entrada, hi afirma que el poema «no naixerà, doncs, *del que existeix*, del real, o del passional», sinó «de la impulsió d'una expressió elemental, d'un mot privilegiat, primera mica *del que vol ésser*». Carner, doncs, marca una separació entre el real i la poesia, el que existeix i el que vol existir, la matèria i la paraula, mentre que Maragall havia insistit en el fet que la paraula viva era la unió d'aquests dos àmbits. Així, per exemple, quan la nena d'«Elogi de la Paraula» diu «Lis esteles...», la paraula neix «en la palpitació rítmica de l'Univers»; mentre que Carner afirma que el poema no neix de la bellesa de la «nit estel·lada», sinó d'una paraula qualsevol que origina un treball en què acaben involucrades totes les facultats humanes sota el judici de «la intel·ligència» –de fet, Carner insisteix especialment en la col·laboració d'aquesta per negar, precisament, les poètiques ingènuament romàntiques, simbolistes, surrealistes o maragallianes: «no en trauríeu pas res d'un poca-solta per màgia o càbala, hipnosis o droga». Aquest treball produeix el poema, una obra no discursiva d'unitat orgànica en què totes les paraules acaben vencent els seus límits per mitjà d'una llibertat que, paradoxalment, consisteix en «la tria personal dels constrenyiments, aquests *col·laboradors*».

En aquesta mateixa època, el 1960, Carner signà l'extens pròleg per a l'edició de Selecta de les obres completes de Maragall (Carner, 1986: 207-242). No era un marc tan apte per a la discussió com els textos sobre la

13 Un cop recollida, bandegem la paraula en qüestió deixant-la caure «en el nostre soterrani: el soterrani sempre més o menys actiu en les nostres vides i que anomenem, ignorants com som, *oblit*. Allí es conserven, dissimulats però potencialment actius, tresors acumulats des de la infantesa: paisatges sense nom, d'ombres i claror incertes i prenedores, desigs en poncella abandonats en un recó, temences barrejades amb temptacions, pòsits com de crepuscles sobirans, enyors del que mai no coneixérem, intuïcions submarines o interestel·lars; aquell antre és intimíssim, inviolable i sempre canviant, degut al joc recíproc de tot el que hi hem deixat: l'únic hoste admès és, de temps en temps, doncs, una paraula *casual* i *causal*, que hi fa obra màgica en un tres i no res, es corona de tot un vers, i ens assegura, si cerquem de continuar aquell nivell de qualitat, una mesura d'anomenada, més o menys duradora».

pròpia poesia, de manera que el que sí que hi deixà fixat Carner fou el paper de Maragall com a fundador de la poesia moderna. Hi fa visible el propi distanciament respecte de la teoria de la paraula viva remarcant-ne el valor històric per damunt del poètic. Maragall va aconseguir centrar la qüestió poètica en l'assoliment de «l'expressió pura» per contrast amb un context en què predominava «tota esma baixa, inflada o insignificant», com demostra que «la poesia hispànica havia estat, de Quintana a Núñez de Arce, una emulació entre diversos tons declamatoris; i pel que feia a la poesia nostrada, hom havia arribat a escriure versos, més que per vera impulsió lírica, pel propòsit de lliurar-se a una mena d'activitat plebiscitària».

Carner tancava més de mig segle de relació amb Maragall remarcant-ne el paper fundacional de la poesia hispànica moderna. Sempre el va reconèixer alhora que se'n distanciava; el situà en els propis orígens alhora que se n'apartava; en manifestà l'admiració alhora que en desenrotllava la crítica.

3 Maragall, Carner, Riba

El 1911, Carner va escriure una carta per mitjà de la qual presentava un jove Carles Riba a Maragall, sense la benedicció del qual, deia, «cap obra poètica prosperaria a Catalunya» (Medina, 1994: 253). Era un fenomen normal en el món literari de l'època, però de gran valor simbòlic pel tema d'aquest article, ja que Riba va seguir i aprofundir el camí carnerià de continuïtat i contestació de les idees poètiques de Maragall.

Com hem vist, a «De l'acció dels poetes a Catalunya» (1908), Carner situà Maragall a la base del «tercer període de l'evolució poètica catalana, el període normal, civil, ideal» en què arribava la pròpia obra i la dels joves noucentistes. Joaquim Folguera, a *Les noves valors de la poesia catalana* (1919), considerà Maragall «el primer cas de poesia per ella mateixa», és a dir, de poesia autònoma, moderna (Folguera, 1976: 37). Per això parlava de «poetes postmaragallians» i de «postmaragallisme» (Folguera, 1976: 81-82), terme concebut per aquest rol elemental de Maragall i que també feu servir Riba per referir-se a la poesia catalana moderna. Per a ell, Maragall era el gran poeta d'una generació que va fer succeir «a una poesia per als dies de festa, tota una literatura que fos "un bé per a sempre"» (Riba, 1988b: 138). Quan en un article Riba havia de fer un esbós de la poesia catalana moderna, començava sempre per Maragall. I n'acabà afirmant rotundament: «Ningú que a casa nostra hagi estat poeta després d'ell, no es pot situar sinó relativament a ell» (Riba, 1986: 418).

Maragall, doncs, era el fonament; al qual, tanmateix, contradir. Havia plantejat les qüestions essencials, però calia resoldre-les per una altra via: la de Carner. Per això Folguera (1976: 81) atribuí la plenitud de la poesia catalana no pas a tots els «poetes postmaragallians», sinó a «la generació carneriana». Poc després, l'11-10-1921 a *La Veu de Catalunya*, Riba (1985: 253) reblà: «L'època actual del català serà designada amb el nom de Josep Carner». I, amb uns anys més de perspectiva, que, després de Maragall, Carner inicià «un nou període de la poesia catalana» (Riba, 1986: 259). En el volum d'homenatge *L'obra de Josep Carner* (1954), Riba (1986: 414) el situà directament com a substitut de Maragall.

Així, durant les primeres dècades del segle, Carner fou un referent constant de Riba. En ressenyà insistentment reculls i traduccions. La primera crítica de Riba (1988b: 15-17), apareguda a *La Veu de Catalunya* el 18-7-1914, fou dedicada a *La paraula en el vent* i s'obria amb dues referències a Maragall per tal de distanciar-l'en: si la paraula d'aquell apunta un enllà d'ella mateixa, la de Carner sembla que «tingui el seu "Enllà" i la seva fi dins ella mateixa»; mentre que el subjectivisme de Carner, ben a diferència del de Maragall, es fa exterior i col·lectiu, «dona a la paraula d'ell una vida part de fora de la d'ell mateix, i per tant indefinidament rica d'aspectes diversos». Aquesta posició també havia permès la conquesta de la prosa. En ressenyar *Les planetes del verdum* (*La Veu de Catalunya*, 6-10-1918), Riba (1985: 89-91) destacava el triomf noucentista de «la curiositat», «l'objectivació» i «la diversitat» per sobre del «lirisme». Era això el que havia fet possible una prosa moderna i d'anàlisi eficaç. Maragall havia representat l'«exaltació del lirisme»; en Ruyra «objectivitat i passió conviuen»; les gloses d'Ors i els articles de Carner, en canvi, representen ja la superació d'aquests; i *Les planetes del verdum* en concret la realització plena d'«un esperit finíssimament múltiple» i de la «curiositat». Maragall quedava definitivament enrere amb aquells poetes que, com explica a la ressenya de *Bella terra, bella gent* (*La Veu de Catalunya*, 7 i 17-12-1918; Riba, 1985: 101-105), viuen l'aventura en lloc d'arbitrar-la, són autobiogràfics i subjectius. En canvi, Carner, fins i tot quan planteja subjectivament el poema, és objectiu, perquè s'alimenta de la diversitat del món extern i viu en les formes convencionals, en la norma compartida —oposada a la «sorpresa errabunda». Això és el que Riba trobava també a *Els fruits saborosos*: «una comedieta humana, en petit, però completa»; «un idil·lisme no pas d'evasió, sinó de coneixença»; «la seguretat del recurs artístic» (*La Publicitat*, 21-2-1929; Riba, 1986: 49-54). Així mateix, si les teories de Maragall reclamaven per a la poesia una suspensió de la intel·ligència, «en la lírica de Josep Carner la intel·ligència hi és com embol-

cant-ho tot, però sense forfollar res», exposa Riba (1985: 207-210) en comentar *L'oreig entre les canyes* (*La Publicidad*, 15-11-1920). Amb això, continua, Carner aconsegueix que els mots adquireixin una nova llum, una «paraula més expressiva que ella mateixa». És la superació de la paraula viva maragalliana mitjançant «la intel·ligència», «l'objectivació lírica», «l'absència d'interès personal», «un dilatat plaer d'artífex» que han convertit Carner en «el cas més pur de lírica que s'hagi donat entre nosaltres: aquell, en suma, en què la inspiració i l'art s'han equilibrat més normalment i més fermament».[14]

Maragall, però, fou tant o més present que Carner en l'obra de Riba (Medina, 2011; Malé, 2002, 2012; Guardiola, 2017: 233-253). Ara bé, es tracta d'un Maragall passat per les solucions carnerianes que el rebutgen alhora que el situen a la base de la poesia moderna. Per a Riba, Maragall també tingué aquest rol de fundador no assumible, ja des dels inicis. El seu discurs presidencial de 1912 als Jocs Florals de l'Agrupació «Déu i Pàtria» feu ferma oposició a la teoria de la paraula viva de Maragall, fins al punt d'incitar els joves que rebutgessin amb noves teories «tot el que els antecessors han constituït» (Malé, 2006: 57-59). De fet, Riba debaté amb els joves que es plantejaren la recuperació d'aspectes de Maragall: dedicà a Tomàs Garcés l'article «La pena del comte Arnau» perquè corregia un comentari del poeta de *Vint cançons* sobre Maragall (*La Veu de Catalunya*, 15-3-1921; Riba, 1985: 222-224); analitzà com a fallida la represa de «la tesi maragalliana» feta per Ventura Gassol a *La cançó del vell Cabrés* (*La Veu de Catalunya*, 31-3 i 9-4-1921; Riba, 1985: 227-232); o denuncià «la niciesa» de la «filiació maragalliana» de Francesc Pujols (*La Veu de Catalunya*, 7-6-1922; Riba, 1985: 271).[15] Aquesta mena de retrets culminaren en l'*Antologia poètica* (1954) de Maragall des del pròleg de la qual Riba rebutja explícitament el maragallià entès com «un cert tipus de sentimental, complagut en el que podríem anomenar un esteticisme de l'enfebrada puresa, i que inconscientment prolonga i disminueix el que per al Mestre fou una situació inicial i, millor encara, un punt d'arrencada: el seu modernisme». Entre els errors

14 En aquest procés tal com el traça Riba hi juga un paper clau Guerau de Liost, la poesia del qual segueix atentament. Així, per exemple, en la ressenya de *Selvatana amor* (27-12-1920; Riba, 1985: 210-212) afirma que és un poeta que mai «exclamaria, encara, que l'ànima [de la natura] en fos ell». Això situa Guerau ben lluny de Maragall, que, a «Les muntanyes», afirmava de la natura que «l'ànima n'era jo».

15 És tot plegat just el contrari del que trobà més endavant en un altre jove, Rosselló-Pòrcel, la poesia del qual «no és ja la major naixença de Maragall, sinó una més pura exaltació» (Riba, 1986: 239).

que Riba percebia en Maragall hi havia la «desconfiança en la raó i en l'art» i que forcés la poesia a «conciliar l'inconciliable, espontaneïtat i sinceritat» (*La Publicitat*, 11-3-1930; Riba, 1986: 54-61).

No obstant això, per Riba, Maragall havia contrarestat el perill de perdre's definitivament en la foscor i l'espontaneisme gràcies a les seves incursions classicistes. Així, el febrer i març del 1918 dedicà una extensa anàlisi a les versions maragallianes dels *Himnes homèrics* (Riba, 1985: 44-52), que tingué en compte per a la pròpia adaptació de l'hexàmetre (Valentí, 1961, 1962-67; Medina, 1978). Altrament, coincidí amb Maragall en l'admiració per Goethe, que podia reconduir alguns errors de l'obra del modernista en tant que, a diferència d'aquell, és «el poeta de la llum, i l'artista "que sap el que fa"» (*La Veu de Catalunya*, 28-10-1918; Riba, 1985: 92). Finalment, dedicà la tesi doctoral a l'estudi i edició de *Nausica*, l'obra maragalliana classicista i goethiana per excel·lència (Maragall, 1983; Quintana i Turull, 2019). Riba no s'hi estigué de remarcar l'esforç de Maragall per conciliar la versió d'una obra aliena, l'*Odissea*, inspirada pel projecte d'un altre autor, Goethe, amb la teoria de la paraula viva. Per Riba, *Nausica* tancava un cicle i n'iniciava un altre que, probablement hauria dut l'autor a posicions poètiques menys desenfocades i pròximes al classicisme noucentista.[16] «Cant espiritual» s'orientaria cap aquest nou tombant maragallià i és el poema que ressona més profundament a *Salvatge cor*.

De fet, la poesia de Riba nasqué fent explícita tant la derivació com l'oposició a Maragall. El títol *Residu de la paraula a lloure* (1912-1919) inclou una referència a la teoria de la «paraula viva», que hi és alhora contradita. Els sis poemes del llibre són els únics que Riba va escriure en vers lliure, un procediment associat a Maragall i al qual en una conferència de 1935 expressà la renúncia en considerar que la poesia s'ha de sotmetre a les normes convencionals i a la raó encara que s'origini en la inspiració.[17] Són poemes en què Riba deixa «la paraula a lloure», en llibertat, intentant mantenir-la viva fora de les xarxes formals preestablertes. A més, prenen un to vitalista gairebé maragallià en el cant a la lliure renovació constant: el «daler

16 Ja en la postguerra ho feu encara més explícit: «el drama de la seva íntima, personal evolució del vulcanisme cap a la conciliació clàssica, de vegades som temptats a pensar que reprodueix el de la seva Catalunya» (Riba, 1986: 215).

17 «Un sentit musical del llenguatge, una evocació o una impressió generadora d'un estat, poden ésser el motor primer d'una creació, que, tot just nascuda, i sota el signe vigilant de la raó, trobarà una justa expressió formal –de pensament i mètrica– sense la qual podria perdre's en una facilitat fluent i esdevenir innòcua o vana» (*La Veu de Catalunya*, 22-3-1935; Malé, 2019: 13).

dels recomençaments»; la «dolçor nova, diversa en cadascuna» de les coses cada dia; el silenci matinal de l'estimada «perquè es mogués a lloure / l'alegria del recomençament»; la paraula poètica dita per lectors futurs que «reviuran un moment triomfal de ma vida». O, encara, el final d'«Oració de la vida solitària» reprèn el «Cant espiritual». No obstant això, el llibre ribià desemboca al pol oposat de Maragall: també acaba trobant «la paraula vivia», però no hi prové de la inspiració i no acaba la labor, sinó que és «filla de ma batalla pura» i requereix més «treball dels mots i de les lletres». El primer poema de *Primer llibre d'estances* la nega ja directament quan situa l'inici de la creació poètica en un «foll traït sense paraula viva». Així mateix, la manera com Riba empra els personatges del folklore Joan Garí i el comte Arnau a *Joan Feréstec* (1918) i «Joan que turmentava les bèsties» (escrit el 1921) difereix obertament de l'ús que en feu Maragall a *Visions & Cants*; pel gènere, sí (el conte infantil en el cas de Riba), però també pel marc ideològic (Modernisme i Noucentisme) i les nocions literàries tan oposades dels dos autors.

Des d'aquests punts de partida, Maragall es convertí en una referència citada, reformulada i contradita constantment, ja fos de manera explícita o implícita, en la poesia ribiana. Un cas singular en fou el de les tankes. Durant la batalla del sonet, a més d'oposar-se a les idees maragallianes mitjançant la pràctica d'aquesta forma, Carner havia escrit un article que difonia l'adaptació occidental del haiku pels seus convencionalisme i arbitrarietat contra l'espontaneisme: «L'Haïkaï és completament objectiu; és una visió esquisida y *arbitraria* (com ara diríem) de les petites belleses del món sensible» (Carner, 1906; Aulet, 1992: 242). Trenta anys més tard, Riba iniciava la seva aventura d'adaptar la tanka japonesa, una breu extensió del haiku, al català. Presentà aquesta operació al número de gener de 1938 de *Revista de Catalunya* amb una nota significativament carneriana i antimaragalliana en tant que defensa les tankes perquè són una forma epigramàtica convencional que porta «el profit d'un exercici» i que compara amb el sonet. Un cop més, Riba reformulava una operació carneriana en termes antimaragallians i renunciava a l'expressió espontània, lliure i deslligada –la de la teoria maragalliana–, «per a contenir una sensació, una representació, una reflexió, un fet d'amor o de recança, dins un traç, sobri i just, de paraula».

Igualment significatives són les referències implícites a les teories i els poemes de Maragall que omplen *Elegies de Bierville*. El mateix Riba (1988b: 291) va comentar que la idea central del llibre provenia d'una citació de Novalis que havia traduït Maragall. És la idea de «tornar, sí, "a la meva ànima com a una pàtria antiga"», tal com l'exposa el pròleg al poemari

(Riba, 1988a: 211). L'origen, doncs, de tot, és en el romanticisme i, un cop més, Maragall. No obstant això, el mateix pròleg s'encarrega bé prou de marcar distàncies respecte d'aquests. D'entrada, Riba allunya el llibre d'una possible interpretació romàntica per mantenir-lo en la idea de poesia impersonal i col·lectiva del postsimbolisme: accepta que revela molt de la pròpia ànima, però en tant que guarda «la intimitat púdica, la inseguretat d'exili, la veu no allargada a crit». Perquè l'ànima és més una qüestió col·lectiva que individual. Fins i tot universal –d'aquí la referència a París, «construcció històrica ininterrompuda, tan a sentit humà universal que era nostre també». Així mateix, si bé reconeix que el llibre sorgí «sense previ pla de conjunt», l'allunya de l'espontaneisme i les teories maragallianes en afirmarne la construcció mitjançant «un lent, coratjós i humil treball d'ofici». Tot seguit, el plantejament concret dels poemes aprofundeix molt directament en aquesta negació de la via maragalliana.

Així, si Maragall havia acabat identificant el comte Arnau amb el messies redemptor de la humanitat, que és l'artista modernista, mitjançant la imatge del «despert entre adormits» (Maragall, 1998: 802), el procés de coneixement de les elegies es desenvolupa en termes contraris. Hi és un element clau l'amor, força vital que empeny al coneixement i a la recreació constant en companyia, però com a processos interiors. Per això, el final de l'elegia VI els planteja amb aquests termes antimaragallaians: «Per no més perdre-us, cloeu / tendrament els ulls i seguiu acreixent-vos en l'alta / visió que heu creat. Ja com un somni, però. / Fins que us despertareu com d'entre vivents per a un somni / entre adormits. Recordant; sense saber: recordant». La qüestió es reprèn a l'elegia següent, en què es recrea el tram final del viatge d'Ulisses amb aquest adormit com a imatge simbòlica del viatge interior de coneixement que està fent el jo líric.[18] El mateix Riba va remarcar la diferència que hi havia entre aquesta idea d'Ulisses i la de Maragall, que a *Nausica* fa que vetlli sempre (Maragall, 1983: 52-53; Riba, 1988b: 294). L'Ulisses del modernista és el despert entre adormits, mentre que el postsimbolista és l'adormit «entre vivents» que desperta a «un somni entre adormits»: es construeix l'àmbit de coneixement enllà de la vida mundana, material, immediata –viva, adormida, sense consciència–, on es poden unir els dos mons de banda i banda de l'ombra, la vida i la mort, el temps i l'eternitat, l'exili i la pàtria: el «despert» i l'«adormit», que deixen de

18 «Si el magnànim heroi dormí dins la popa segura / més profundament que per cap vi ni cap mort, / és contat com els ulls dels reials mariners ho veieren: / l'interior treball, ell va saber-lo amb els déus, / pel que jo sé de mi».

ser contradictoris per unir-se en el retrobament dels orígens que planteja el poemari.[19] D'aquesta manera, a partir de la pròpia poesia viscuda com una experiència vital interior –no, maragallianament, com a intent per vehicular una experiència que la transcendeix, que li ve de fora–, Riba supera el dualisme dels dos mots cabdals de la noció maragalliana del poeta i la poesia, que, ara, podran prendre una nova significació en funció d'aquesta nova experiència i del diferent destí del nou poeta. Es tracta, a més, d'una operació que, altre cop, té un antecedent clar en Carner, qui, a *El cor quiet*, havia partit també de la figura del despert entre adormits (al primer poema, «Nocturn», i al conjunt de la primera secció, «Les nits») per mostrar que no condueix al coneixement, sinó a la interrogació sense resposta possible i a l'angoixa existencial de les quals només el pot treure la llum de la companyia, del reflex en els altres (Marrugat, 2020: 505-507).

Des d'aquest punt de partida, l'elegia VII es desenvolupa com una reflexió metapoètica (Sullà, 1993: 111-134) oposada a les de Maragall. De fet, desemboca en l'elegia VIII que formula la troballa de la poesia en termes també explícitament antimaragallians. Riba hi recrea un viatge a Delfos en companyia de la muller. Allà hi troben la poesia. Però no per la revelació oracular de la pítia,[20] no per la inspiració espontània, sinó pel treball «tenaç» que tornen a simbolitzar les «abelles» represes del final de VII –«hem comprès com / és de subtil i d'humil i coratjós el treball / per a la nostra mel». És una poesia sorgida de l'amor i lligada tant a la vida com als segles passats de la humanitat, cosa que la fa coneixement temporal i atemporal alhora –ja que arriba amb «l'aigua dura dels déus, pura a través de l'horror, / intemporal des del fons on no es marquen els canvis dels signes», però «l'hem mesclada amb la sang que ens és comuna en l'amor». Es tracta, en efecte, d'una experiència simètricament contraposada a la de «Les muntanyes» de Maragall. Allà, el poeta viatja sol a la natura i en rep la revelació de tots els secrets còsmics en beure l'aigua de la font.[21] Aquí, en

19 El poeta afirma haver viscut la fe que «va lligar / els dos mons», «com dins el ventre vivent / l'ésser que s'hi perfà és tot ell creixença amb les pures / forces originals, i no és seu el destí / que l'amara i l'empeny, talment una puja d'antigues / aigües, fins que ha nascut i que ha plorat i que ha vist; / i és llavors solament que ja li convenen els nostres / mots *despert* i *adormit*».

20 El pensament «fa inútils / la consulta en l'obscur, Pítia, i l'anunci diví / esgarriant-se en ta veu».

21 «A l'hora que el sol se pon, / bevent al raig de la font, / he assaborit els secrets / de la terra misteriosa. // Part de dins de la canal / he vist l'aigua virginal / venir del fosc naixement / a regalar-me la boca, // i m'entrava pit endins... / I amb els seus clars rega-

canvi, el viatge es fa en companyia i la poesia no sorgeix d'una font que sigui experiència al·lucinant reveladora, sinó d'una que és origen de les veus de la humanitat. Per això el crit vivencial «parlarà, articulat per la saviesa dels segles / i de les Faules» com ho està fent en aquest llibre a través de Súnion, Ulisses, Delfos o Orfeu. Serà «tendre i eterna veu per a acomplir-nos-hi tots» –no només la pítia o el poeta visionari. El gir radical el mostra la manera com ambdós poetes integren la imatge de la font en els seus cossos: Maragall es transforma ell mateix en muntanya de la qual vessen les fonts («Sentia la delícia de les fonts / nàixer en mon si, regal de les congestes»); Riba troba dins la seva memòria humana la font del coneixement («violentament obrint-me per dins en fontana / viva de mi mateix», elegia X, Sullà, 1993: 186). Lluny del vitalisme modernista, Riba reclama el viatge interior cap la realització del propi destí. És una forma de vitalisme classicista que s'oposa radicalment a la formulació del viatge marí feta per Maragall a «Excelsior» en el viatge marí d'aquestes elegies.

O de *Salvatge cor*, que també formula l'experiència vital de coneixement amb un viatge marí contraposat al d'«Excelsior». De fet, ja el primer poema hi anuncia que el cor «en el do rebut es degrada». Tant aquesta declaració com la forma de tots els poemes, sonets, són una clara renúncia a la revelació, l'espontaneisme, la pítia, Maragall.[22] El «Cant espiritual» d'aquest ressona en molts versos del llibre i en configura especialment els dos poemes centrals, XIV-1 i XIV-2. Plantejats inicialment com a cant espiritual, rebutgen el camí maragallià. Així, a la primera estrofa, com en el poema de Ma-

lims / penetrava-m'hi ensems / una saviesa dolça. // Quan m'he adreçat i he mirat, / la muntanya, el bosc i el prat / me semblaven altrament: tot semblava una altra cosa».

22 Inicialment, el pròleg sembla acceptar les tesis de Maragall perquè presenta els poemes com «uns versos humans, fins i tot massa humans. Vull dir uns versos que més aviat s'han fet ells mateixos de l'home elemental que hi ha en mi, que no pas han estat el que jo havia volgut segons uns principis d'art». No obstant això, es tracta d'una reinterpretació postsimbolista del concepte de vida. El mateix Riba destaca immediatament que aquestes afirmacions poden estranyar en un llibre de sonets, «la forma de poema més rigorosa, més lligada, més frenada». Però és que, aclareix, el poeta posseeix «una voluntat ja instintiva d'ofici», és a dir, l'ofici com a instint, l'«acció sobrehumana» com a «ordinari humà», l'artifici com a natura, la convenció com a condició humana –és la naturalització de l'ofici que hem vist que havia demanat Carner a «La dignitat literària» amb l'exemple de Byron posant en vers les notícies dels diaris. Només així és possible «una eficàcia profunda, il·limitada, de comunicació». L'animal que som per naturalesa tan sols podem percebre'l i comunicar-lo de manera organitzada. En assumir-ho, Riba trenca l'associació entre espontaneisme i vida per lligar-ne una de més essencial entre vida i art –que converteix automàticament l'espontaneisme o el surrealisme en convencions artificioses inconscients d'aquesta relació profunda.

ragall, el poeta demana a Déu que escolti el seu «crit». La segona explica, seguint la poesia de Verdaguer, el viatge que ha fet al cel i que ha acabat en fracàs. No és a Déu que cal cridar ni al cel que cal anar per trobar una revelació –ja I renunciava al do perquè «degrada» i XIX ho referma: «no és de dons que viu / la vida en mi». Cal la recerca interior «tenaç», com exposa la tercera estrofa resumint el viatge d'*Elegies de Bierville* –amb referents textuals directes a aquelles, com el «bus» i el conseqüent «profund amor» de la VI o el «bosc» de la I i la XII. És així com es troba, al final, el favor diví. De manera que a XIV-2 el crit esdevé ja paraula. Una paraula oposada a la de la teoria maragalliana i un poeta oposat al rebel modernista. Perquè hi és un Adam «no rebel», sinó «vivent / del buf diví que em forma i em distén». I no demana la vida eterna o el renaixement enllà de la mort, com Maragall; no demana el cel, com Verdaguer; sinó prosseguir en el temps, en aquest camí d'autoconstrucció i coneixement que és alhora vida i pensament, carn i ànima: «Deixa'm servir-Te en el que se m'enduu, / conèixer-Te en el que m'és fosc de Tu, / créixer en la carn que per l'ànima és meva!».

Seguint aquest poemari, *Esbós de tres oratoris* pot ser llegit en gran mesura com *El comte Arnau* de Riba. En efecte, com el poema maragallià, es tracta d'una obra dramàtica musical de la qual només es compon la part lingüística que funciona de manera autònoma –d'aquí el títol: no són oratoris complets, sinó només la part lingüística d'aquest gènere de composició musical. També com *El comte Arnau*, el conformen tres episodis independents, però estretament lligats entre si. I el nucli d'ambdues obres és la reflexió sobre la paraula poètica, que desemboca en posicions contraposades, tal com ho explicita el darrer article publicat per Riba, «"He cregut i és per això que he parlat"» (*Serra d'Or*, abril i maig del 1959; Riba, 1986: 415-420). Riba hi torna a Maragall per contradir-lo de nou insistint en la idea de la poesia com a mitjà de coneixement, oposada a la idea de la poesia com a revelació. En l'article «El derecho de hablar» (30-I-1902; Maragall, 1981b: 177-178), aquell havia reprès la sentència bíblica «He cregut i és per això que he parlat» (Sl 116,10; 2Co 4,13). Amb aquesta, explica Riba, refermava una idea romàntica de sinceritat: l'expressió del que hom «ha sentit com a veritat». Riba ho considera problemàtic en tant que els mètodes i instruments d'accés a aquesta veritat revelada interiorment –pensaments, sentiments, paraules– més aviat troben «una veritat particular, viciada per nocions i il·lusions no examinades» i no «una veritat pura, externa a nosaltres, fixada una vegada per sempre, quieta allí esperant-nos». En canvi, continuava, «el que val i pot donar motius raonables de confiança en una veritat, és haver-la cercada per un impuls amorós i lliure». Aquesta és la recerca del poema.

En conseqüència, Riba capgira la màxima: «He parlat i per això he cregut»; és a dir, és parlant amorosament i lliurement –poèticament, doncs– que es busca una veritat en la qual es pot confiar. La descoberta es produeix a mesura que avança la composició del poema. Per tant, no és que aquest sigui l'expressió d'una veritat prèvia revelada, com defensa Maragall. Per a Riba, «pel poema acabat he sabut cada vegada *què* creia; i per tant, en què em podia creure sincer». Les notes que conformaven aquest darrer article eren datades els anys 1928, 1930 i 1956, i Riba les aplicava al conjunt dels seus poemes. Al pròleg a *Esbós de tres oratoris* (datat el juliol de 1957) foren represes per exposar que, precisament perquè el poeta descobreix una veritat en l'acte d'escriptura i per això hi creu, queda «estretament compromès pels mots i pels símbols que ells li construeixen», en el sentit que hi queda retratat, objectivat, concretat. Després, els lectors, inclòs el mateix poeta un cop publicada l'obra, «creuran perquè ell els ha parlat». Creuran en els mots d'altri, però sobretot a partir d'aquests, ja que col·laboraran en «la vida ulterior del poema», que pot incloure «llur divergència». És a dir, es reconeixeran d'una manera o altra en el poema. Des del final de la seva obra, doncs, Riba es refermava en qüestions essencials a la poètica postsimbolista –la poesia com a mitjà de coneixement i experiència vital– i les desenvolupava en una teoria de la recepció.

4 Verdaguer, Maragall, Riba

La coherència de la poètica ribiana és visible, entre altres fenòmens, en el fet que a la postguerra continua dialogant amb les qüestions fonamentals plantejades per Maragall igual que ho havia fet abans: des de l'acceptació d'aquelles i la crítica a la manera com les havia resolt. No obstant això, el canvi de context provocat pel franquisme va tenir incidència en els referents prioritzats per la crítica ribiana i en la manera com els tractà. Els canvis en la cultura pública catalana a causa del franquisme hi van provocar, entre altres coses, la invisibilització de Josep Carner –un exiliat republicà– i un tractament partidista de les figures de Verdaguer i Maragall que Riba es va afanyar a combatre en una lluita que va convertir aquests dos poetes en els principals referents dels seus textos sobre la construcció de la poesia catalana moderna.

En aquest sentit és significatiu que, a diferència dels reculls anteriors, Riba no ordenés per ordre cronològic de publicació els diversos assaigs que aplegà a ...*Més els poemes* (1957). Ben significativament, s'obre amb una «Nota a la poesia d'Ausiàs March». La segueixen una seqüència d'articles

dedicats a Verdaguer i una altra a Maragall, entre els quals fa de nexe «l'humanisme romà» de Costa i Llobera. L'anàlisi de *Nausica* enllaça amb comentaris a les pròpies traduccions d'Homer i Sòfocles. I tot plegat desemboca en notes sobre poetes contemporanis (J. S. Pons, Rosselló-Pòrcel, Leveroni, Perucho i els seminaristes de Vic) i sobre la pròpia poesia. Era una estructura que remarcava la continuïtat de la poesia catalana i la importància que tenia l'humanisme en la seva construcció contemporània. Dos noms n'eren destacats pel lloc i la quantitat de pàgines que hi ocupaven: Maragall i Verdaguer, que fins a la postguerra havia tingut un rol secundari en la crítica ribiana.

En efecte, durant el franquisme, Verdaguer passà a ser un referent clau de Riba principalment perquè era un dels dos poetes catalans moderns que, convenientment assimilats a la literatura castellana i associats a la ideologia del nou règim, aquest acceptava en la cultura pública. L'altre era Maragall. Riba, doncs, els emprà per construir el seu discurs de resistència cultural antifranquista i la seva presència davant del públic espanyol que els tenia com a referents de la cultura catalana (Gassol, 2006, 2007).

Tal com exposà el 1945 a «Centenari de Jacint Verdaguer» (Riba, 1986: 152-162), aquest representava per a Riba un poeta oposat a ell: ingenu, «imprecís», mancat del «do de penetració intel·lectual», d'obra dominada per la biografia –de fet, tant la idea d'exili com la de religiositat, no diguem ja el concepte de poesia, d'*Elegies de Bierville* i *Salvatge cor* s'oposen a les de la poesia verdagueriana, a la qual fan referències. Per això havia estat pràcticament ignorat pel mateix Riba en la seva construcció de la noció moderna de poesia –iniciada, com hem vist, en Maragall. Tanmateix, reconeix a Verdaguer que va armar «de possibilitats contra els segles la llengua que havia rebut desvalguda del seu poble». Per això era «poeta coronat nacional». Ara, tanmateix, en la celebració oficial del seu centenari sota el franquisme, això el feia «estrany al seu mateix poble». A més, era una situació que dificultava la valoració rigorosa d'un poeta ja tradicionalment analitzat des de partits presos. Riba, doncs, apostava un cop més per la «recerca d'una veritat embullada entre tants d'espinosos interessos». Denunciava un context que desbaratava aquella cultura professional, científica i moderna construïda abans de la guerra –a la qual al·ludia en referir-se al pròleg que havia escrit ell mateix a l'antologia *Poesies* de Verdaguer (1923) com a intent de «portar una mica més de precisió a la poesia verdagueriana». És significatiu d'això que fins i tot s'atrevís a retreure a Azorín errors d'interpretació de Verdaguer que el feien més folklòric del que realment era («Carta abierta a Azorín», 1953).

Durant la guerra, «el diàleg Unamuno-Maragall» havia exemplificat per a Riba una necessària voluntat d'entesa i cooperació de «Catalunya i la resta d'Espanya» (Riba, 1986: 284). En la postguerra, una part de la cultura pública franquista reprengué aquest episodi per acostar-se a la intel·lectualitat catalana. Així que en els seus dos pròlegs a *Antologia poètica* de Maragall (1954), Riba també el recuperà com a símbol d'una entesa dins el franquisme, però per denunciar que d'aquell diàleg només havia transcendit «el programa d'Unamuno» d'«una Espanya refosa novament per Castella» i no el de Maragall d'una «"composició" de personalitats nacionals». Altrament, Riba presentava Maragall, igual que abans de la guerra, com a fonament de la poesia moderna, per la qual cosa també l'allunyava d'operacions polítiques a les quals el mateix Maragall havia renunciat davant «els dirigents de la política catalana». Insistint en el concepte d'intel·lectual que havia defensat als anys vint, Riba afirmava que Maragall «no es lligà amb l'empresa ni amb el poder de ningú, homes o partits: solament amb la veritat» –qüestió que també va retreure en la postguerra Carner (1986: 240). Aquest, i no un altre, havia de ser el camí del poeta i de l'intel·lectual, també en el franquisme, quan el procés catalanista iniciat amb Maragall i el Modernisme «continua tràgicament obert». Maragall podia ser un referent de l'entesa, però mai si se'l limitava al sentit amb què se l'apropiava la cultura oficial (Riba, 1986: 322-327).

Quan el 1953 Riba impartí tres conferències a la universitat de Madrid, construí davant el públic espanyol la seqüència que fixaria a *...Més els poemes*, reprenent literalment molts dels articles que hi recolliria: dedicà la primera a «Jacinto Verdaguer», la segona a «La escuela poética mallorquina» i la tercera a «Juan Maragall» (Riba, 1988b: 225-285). Verdaguer era tractat en tant que «agregado por decirlo así lateralmente a la poesía española», però amb voluntat de llegir-lo «por la crítica de un catalán», ja que «vuestro Verdaguer de no catalanes, a vosotros incumbe crearlo». L'operació era diàfana: el diàleg entre cultures era possible a partir de Verdaguer perquè se'l reconeixia en l'espanyola i la catalana, però sempre que no servís per assimilar aquesta a aquella. Riba apostava per una lectura crítica i distanciada del personatge i de l'obra. Quant a Maragall, insistí a llegir-lo com a poeta modern fonamental i no manipulable políticament per a l'assimilació franquista de la cultura catalana: fou «poeta y ante todo poeta, por vocación», mentre que en el diàleg amb Unamuno «asom[a] o estall[a] el disentimiento a cada punto».

5 Conclusions

Carner i Riba escolliren com a referent constant i capital Maragall. Foren conscients que ell havia marcat l'inici de la poesia catalana moderna perquè havia plantejat totes les qüestions que aquesta ha de plantejar per ser-ho, malgrat que, des del seu punt de vista, les resolgué equivocadament. A través de les referències directes o indirectes a Maragall que hem anat veient, i de moltes altres, ells anaren resolent tals qüestions de manera diferent. Per això el van deixar mai de banda –com sí que van poder fer inicialment amb Verdaguer o Guimerà: a ambdós els van reconèixer un paper fonamental en la construcció del català poètic modern, però no de les nocions modernes de poesia.[23] Per això Riba no podia permetre que se l'apropiés la folklorització franquista de la cultura catalana ni la polititització que hi responia.

A més, resulta remarcable que en les solucions que donaren Carner i Riba a les qüestions modernes plantejades per Maragall, els seguissin immediatament altres poetes com Joaquim Folguera, Marià Manent o J. V. Foix –que, ben significativament, també ignorà Maragall, no diguem ja Verdaguer, però no Carner ni Riba, en instituir a *Catalans de 1918* les figures clau de la constitució de la poesia catalana moderna. Als problemes que havia plantejat el modernista, responegueren clarament el següent, seguint la sistematització feta al principi d'aquest article.

1) Quant a la qüestió del convencionalisme del llenguatge, tant Carner (en la teoria de l'ham poètic o en poemes com «Un dring»)[24] com Riba (a «Els poetes i la llengua comuna»)[25] defensen que cal acceptar-lo i partir-ne. Buiden la proposta maragalliana de la defensa de les emocions i l'irracional per fer-ne una de racional: és en el treball conscient i tenaç de la forma que la llengua pot recuperar els lligams essencials entre significat i significant i fer que la paraula es mostri necessària a un referent que des de la poesia designa tot il·luminant-lo. Riba arribà a definir la poesia com «l'art de fer natural, necessària, la paraula» (Riba, 1986: 254). Però això no s'aconsegueix per cap mena de contacte misteriós

23 Queda molt clar en articles com «Segon llibre de poesies d'Àngel Guimerà» (*La Veu de Catalunya*, 1-1-1921; Carner, 1986: 150-153) o en els que hem resseguit de Riba sobre Verdaguer.

24 En la poesia «una paraula / agrisada en el costum», «de cop, es torna llum» («Un dring»).

25 «La veritable llibertat, estic per dir que la poesia l'ha trobada sempre per l'acceptació plena, sense reserves, del llenguatge en ell mateix, en la seva essència i amb la seva insuficiència; és a dir, com un sistema de signes no necessaris, de natura abstracta i per tant d'efectes indirectes; vivents, en suma, només per llur contingut espiritual» (Riba, 1986: 90).

d'una sensibilitat especial amb el ritme de la natura que permeti revertir als estadis primigenis de la llengua com a creació divina, sinó que es fa mitjançant l'explotació conscient de recursos que també han esdevingut convencionals, però en usos diferents als quotidians, els poètics: metàfores, rima, al·literacions, etc. Podria dir-se que Maragall proposa tornar enrere –cap a la innocència, l'origen i la puresa–, mentre que Carner i Riba proposen continuar endavant –des de la convenció, l'acumulació i la impuresa. Per això els exemples de Maragall provenen del món natural –pastors, mariners, gent del camp–, mentre que els de Carner i Riba provenen del món cultural –altres poetes, com el mateix Maragall.[26]

2) Pel que fa a l'oposició entre llenguatge quotidià i poètic, és fonamental a les nocions de Carner i Riba, però no n'accepten els termes amb què la planteja Maragall –altre cop vinculats a la terra, les flors i les plantes, el retorn a l'origen. Rebutgen frontalment: a) l'associació de la paraula poètica a la inspiració i al creixement natural; b) la seva oposició a la

26 Manent (1973: 6-7), des de l'òrbita de Carner i Riba, ho exposa amb diafanitat:

> Els vocables que usa el poeta en les estructures del seu art tendeixen a fer evident, o potser a crear, aquest nexe misteriosament analògic entre el signe verbal i el seu significat. Hi ha mots que, sense ser pròpiament onomatopeies, tenen una especial virtut evocadora, com la del grec equivalent a «bosc», que aplega el·lípticament en la seva brevetat com un vague ressò de brancatges i un udolar nocturn. El vers d'Apollinaire:
>
> *Le vent du Rhin murmure avec tous les hiboux*
>
> deriva en gran part del seu encís d'una duplicada sonoritat onomatopeica, però en un altre vers d'ell, on es plany delicadament del pas dels anys:
>
> *Jeunesse adieu jasmin du temps*
>
> un diria que, sense acudir a l'analogia fònica, els signes verbals adquireixen una certa correspondència intrínseca amb allò que designen. En el context sense puntuar, aparentment fluid, però que destaca amb gran força tots els seus components, la paraula que designa la flor –convertida en símbol de la jovenesa i com arrossegant un onatge de records, una aura de resplendors i aromes llunyanes– fa que la flor sorgeixi en la imaginació amb una blancor renovada; és, més que mai, *gessamí*, i el poeta ha tornat als mots «adéu» i «temps» tota la càrrega de melangia que s'havia evaporat a causa de la repetició en el seu ús.
>
> El poeta busca aquest nexe entre la realitat no lingüística i els signes verbals –"que semblen convertir-se en éssers (diu un filòsof) i parlar per compte propi"– perquè es proposa d'expressar, com indicà Maritain, un cert misteri únic en el misteri del món. Sintaxi, ritme, vocabulari, al·literacions i rimes, tot contribueix a aquest fi.

raó; i c) la possibilitat d'una utopia en què només existirà el llenguatge poètic. I és que: a) la paraula poètica es construeix mitjançant l'esforç, la consciència i el coneixement; b) tal com afirma Carner amb la teoria de l'ham poètic, pot ser que un primer vers aparegui donat –no per art de màgia, tanmateix, sinó per la càrrega que van acumulant les paraules en el seu ús compartit al llarg de la història–, però després cal construir amb esforç, com un orfebre o un arquitecte, tot el poema a l'alçada d'aquell vers donat;[27] i c) una utopia en què només existeixi el llenguatge poètic és fins i tot impensable, ja que, tal com exposa Riba a «Els poetes i la llengua comuna», el llenguatge poètic, l'existència de les «llengües literàries», fa perceptible, possible i necessari «el col·lectiu cabal d'una gramàtica regulada i d'un lèxic matisat i precís» (Riba, 1986: 88-89), és a dir, la llengua comuna, que, emprada quotidianament, es farà habitual, contingent, grisa i útil, però que mai pot desvincular-se del llenguatge poètic perquè existeix precisament per necessitat d'aquest i en referència a ell, i viceversa. No cal dir, doncs, que, ni per Carner ni per Riba, com ja hem vist, el llenguatge poètic no es pot trobar mai complet en la paraula espontània dels enamorats, els mariners o els pastors.

3) La idea maragalliana del llenguatge poètic com a individual, local i específic i, com a tal, inici d'un futur en què només existís una llengua fonamentada en aquests principis, era un perill evident per al català que fou detectat de manera immediata pel Noucentisme i la seva voluntat d'establir una llengua comuna, nacional i normada. Van retreure-li aquesta posició tant Carner, des de la visió retrospectiva del pròleg a *Els fruits saborosos* (1928), com Riba, des del seu discurs d'ingrés a la Secció Filològica de l'IEC (1932). No es tractava, però, d'una qüestió lingüística exclusivament social, sinó també específicament poètica. Amb aquesta noció de la paraula, Maragall la plantejava com una forma de significació vaga, emocional, canviant. Contra això, Carner i Riba la

27 Contradiu així, de manera força literal, aquest fragment d'«Elogi de la Paraula»: «Mes ara, malhaurats, tot sovint, damunt d'un gra d'inspiració sagrada, voleu aixecar edificis de raó vanitosa, inflant ridículament els vostres ritmes pera omplir-los de les paraules que neden mortes en les superfícies de les coses; y la gent se cansa de sentir-vos parlar vanament ab música inanimada, y vos tenen per entretinguts maniatichs, i ho sóu. Havieu trobat una paraula pera donar llum a tot lo món, y el vostre baix pruit per una superficial perfecció y grandesa l'ha voltada d'un boirós aixam de paraules sense vida que han ofuscat aquella divina llum, retornant-la a la confusió y a la tenebra» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 166).

defensaren com una forma de significació precisa, racional i estable –si bé riquíssima, plural. Així mateix, la idea maragalliana comportava la defensa d'una paraula pura en el sentit d'intocable des d'àmbits externs a la seva producció espontània, allunyada del «sacrilegi de la paraula artificiosa o grollera» (Maragall, dins: Quintana, 1993: 169). Contra això, Carner i Riba defensaren una paraula especialitzada, artificiosa en el sentit d'establerta per consens, tradició i convenció. De fet, aquest darrera és un concepte clau per a la poesia de Carner i Riba, la qual sorgeix de l'explotació de convencions de tota mena –diccionaris, formes estròfiques, recursos retòrics, tòpics literaris, etc. Perquè només mitjançant aquestes és possible que els homes diversos es trobin en allò que tenen de comú i, per tant, es coneguin i comuniquin (Marrugat, 2014: 24-67). Mentre que, per Maragall, la convenció és sinònim de la mort de la comunicació autèntica i de la poesia perquè la paraula deixa d'ésser-hi pura, terrenal, espontània, emocional, individual i particular –que és tot allò que, per Carner i Riba, la fa incomprensible.

4) Tant Carner com Riba constitueixen la seva visió del món i la seva idea de poesia transcendint la visió dualista de Maragall, el Modernisme i el simbolisme cap a un monisme sorgit no tant de la síntesi d'elements diversos –que havia proposat també un corrent important dins del Modernisme– com de la reunificació harmònica de concepcions oposades que, no obstant això, mantenen necessàriament les diferències i les tensions (Marrugat, 2014: 97-101). És el que planteja tan clarament el pròleg a *La paraula en el vent*. O el que fa possible la interdependència de «llengües literàries» i «llengua comuna» en la teoria ribiana de superació maragalliana. No obstant això, tant Carner com Riba desenvolupen la idea d'autonomia exposada per Maragall en una poesia moderna de llenguatge específic i autoreferencial establert per les convencions fixades pel gènere al llarg de segles d'especialització. És en això darrer i en les implicacions que comporta pel que fa a la noció de poeta (punt 6) que l'autonomia de la poesia de Carner i Riba difereix de la de Maragall.

5) Carner i Riba assumeixen plenament la idea que la poesia es lliga a una experiència estètica autònoma alliberada de les contingències humanes i de la societat industrial, però la buiden dels ressons religiosos i redemptoristes tan essencials a la proposta maragalliana –i alhora tan contradictoris amb aquesta, ja que suposen un trencament amb l'autonomia de la poesia, que queda inserida en la religió. Per Carner, «la poesia és l'obra més perfecta del món en el sentit que és la menys tributària de la contingència» (Carner, 1986: 122). Això fa que no depen-

gui de les passions humanes ni de l'organització social que la produeixen; i que, per tant, transcendeixi l'individu, la societat i la història des d'una mirada que és salvadora en tant que essencialitza situant-se al marge del lloc i del temps, després de sorgir-ne.[28] L'associació d'aquesta autonomia o puresa a la religió sorgí de nou durant el debat sobre la poesia pura provocat a tot Europa a mitjans de la dècada de 1920 per la definició que feu Henri Bremond d'aquest concepte. Riba hi intervingué i mantingué la noció de poesia independent de l'àmbit religiós (Marrugat, 2014: 108-118).

6) Com Maragall, Carner i Riba no poden evitar plantejar-se el lloc que l'àmbit autònom de la poesia ha d'ocupar en la societat. Però, contra aquell, rebutgen la superioritat del poeta que el convertiria en una mena de sacerdot amb el propi temple redemptor –sacerdot sovint marginat, com els del romanticisme o els de Rusiñol. Ja el Noucentisme establí contra el Modernisme i Maragall que el poeta és un tècnic amb una funció social pròpia ni inferior ni superior als polítics, científics, industrials o magistrats –respecte dels quals «Elogi de la Poesia» el considera superior. A mesura que desenvoluparen la seva obra, Carner i Riba insistiren a extreure el poeta de l'àmbit redemptorista maragallià per definir la poesia com un mitjà de coneixement paral·lel als altres –matemàtiques, medicina, química, física, biologia, etc. Com aquells, té les pròpies eines i el propi àmbit específic d'actuació (Marrugat, 2014: 67-90). Aquest és la vida humana: el poeta viu les experiències comunes de qualsevol home i, a més, té les eines que li permeten analitzar-les per produir-ne coneixement. Per això Carner i Riba no retraten el poeta com un sacerdot, un guia, un il·luminat o un escollit, sinó com un home més. Riba ho va fer, a més, capgirant el sentit d'una expressió d'«Elogi de la Poesia». Ja hem vist que Maragall hi retratava el poeta com a «home entre els homes» escollits per il·luminar la humanitat. Riba reprengué l'expressió en un poema primerenc invertint-ne ja el sentit per referir-la a l'home comú: «Senyor que m'heu fet home entre els homes» («Oració de la vida solitària», 1914). Després, el 1923, la concretà en afirmar que Alcover «és poeta en tant que, home, s'assem-

28 «Quan una literatura ha llevat una expressió poètica sobirana, es fa senyora de tot temps i tot indret, parla a tots els homes, es ramifica en transcendències en la vida universal. Però a les valors absolutes s'hi arriba per un llarg progrés» (Carner, 1986: 122-123). Ressitua així l'explicació menys racional feta per Maragall dels motius pels quals les grans obres poètiques del passat perduren al llarg del temps («Elogi de la Poesia», VI, VII i VIII).

bla als altres homes» (Riba, 1985: 304). I el 1924 l'aplicà a Maragall en aquest sentit antimaragallià, per definir el modernista com «ben aplomat, sobre terra, home entre homes, feliç amb l'instant, sense conflicte entre allò que els sentits li porten i allò que desitja» (Riba, 1985: 306). Així que, finalment, fou Manent qui l'aplicà al mateix Riba en un article de 1938 per defensar-lo de les acusacions de «cerebralisme» presentant-lo com «un poeta ric de passió», «home entre els homes» (Manent, 1973: 128). L'expressió fou represa en aquest mateix sentit com a conclusió final d'*Elegies de Bierville* –«home entre els homes jo». I acabà esdevenint fonamental en la poesia de Vinyoli per referir-se a aquesta voluntat de fer una poesia des de l'home comú, sobre ell i per a ell (Marrugat, 2016: 64-70).

7) Tal com havia plantejat Maragall seguint Poe i el simbolisme, Carner i Riba també consideren que la forma és allò que defineix específicament la poesia i que, per tant, en poesia, contingut i forma són una unitat indissociable. Però no perquè el ritme espontani que fa néixer un poema sigui insubstituïble, sinó perquè el poema, en tant que llenguatge específic, no pot traslladar-se a un altre llenguatge sense perdre part del coneixement que aporta.[29] Així mateix, la sola idea de la poesia com a mitjà de coneixement nega que el poeta no digui res de nou. La relació amb la tradició que proposen Carner i Riba és més pròxima a la idea maragalliana d'imitació que a l'avantguardista de trencament. Però tampoc no es tracta tant de continuar o reproduir una mateixa tonada –procés en el qual Maragall admet la rebel·lió–, sinó de modernitzar el passat generant relacions temporals multilineals que permeten no només dir coses noves a partir de les velles, sinó fer que les velles siguin modificades i convertides en noves des del present.
8) El plantejament de la poesia no com un gènere inspirat, sinó com un llenguatge específic que, per tant, té els propis recursos i objectius que no poden traslladar-se a cap altre, resol per Carner i Riba la qüestió de la frontera amb la prosa, un llenguatge diferent amb recursos i objectius diferents.[30]

29 És significatiu en aquest sentit que Riba inscrivís aquest mateix paràgraf en l'encapçalament d'un llibres de poemes (*Elegies de Bierville*) i un de crítica (*...Més els poemes*): «Un poema no s'explica; és a dir, les seves paraules no són canviables per unes altres, el seu cant no pot ésser dut més ençà de les nocions i de les imatges que comporta, perquè justament la seva comesa és dur el lector més enllà d'elles, pel camí d'una veu insubstituïble».

30 En aquesta qüestió, Carner i Riba coincideixen amb Valéry amb termes que Manent

9) Pel que fa a la unitat del llibre de poemes, Carner i Riba, com Folguera, Manent, Foix, Rosselló o Vinyoli, la tenen sempre en compte en un sentit encara més travat que Maragall. No es tracta només de donar una estructura més o menys unificada a una diversitat preexistent de poemes, sinó de construir arquitectònicament el llibre de manera que les relacions internes potenciïn les significacions i el conjunt esdevingui un procés unitari i coherent en què es van responent i replantejant qüestions d'ordre divers relatives a l'àmbit de coneixement específic de la poesia.■

■ Bibliografia

Aulet, Jaume (1991a): *L'obra de Josep Carner*, Barcelona: Teide.

— (1991b): «Introducció», dins: Carner, Josep: *Llibres de Sonets*, ed. Jaume Aulet, Barcelona: Curial, 5-29.

— (1992): *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*, Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Balaguer, Josep M. (2019): «Una poètica de l'instant», dins: Solà, Lluís: *Entre bellesa i dolor*. Obra poètica inèdita, Barcelona: Edicions 62, 9-29.

Carner, Josep (1905): «De re poetica», *La Veu de Catalunya*, 14-10-1905.

— (1906): «Els Haïkaï», *La Veu de Catalunya*, 15-6-1906.

— (1970): *Teoria de l'ham poètic*, ed. Albert Manent, Barcelona: Edicions 62.

— (1979): *La primavera al poblet. Text de la primera edició (1935)*, ed. Joan Ferraté, Barcelona: Edicions 62.

— (1984): *Els fruits saborosos*, ed. Esther Centelles, Barcelona: Edicions 62.

— (1986): *El reialme de la poesia*, ed. Núria Nardi i Iolanda Pelegrí, Barcelona: Edicions 62.

---

exposa i assumeix en una ressenya: «Paul Valéry recordava, en una de les conferències que donà enguany a Barcelona, que en poesia el fons i la forma són inseparables. [...] El professor Ker coincideix amb els teoritzants que més amunt al·ludíem quan afirma que un poema "tot és forma". Coleridge va escriure un extracte en prosa del seu "Vell Mariner", però, en fer-ho, creà un nou producte artístic, ben diferent del poema. "Per bé que fos idèntic quant a l'argument originari, el sentit del poema és distint. Aquest no viu pas solament en l'argument, sinó en cada frase, en cada mot i en cada rima". La matèria separada de la forma és un fenomen inconegut en poesia, així com en les altres arts» (Manent, 1992: 130-132).

— (2015): *Paraula en prosa*, ed. Jaume Coll, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

— (2016): *Llibres de poesia 1904-1924*, ed. Jaume Coll, Barcelona: Edicions 62.

— (2018): *El cor quiet*, ed. Jaume Coll, Barcelona: Edicions 62.

Casals, Glòria / Talavera, Meritxell (coord.) (2012): *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.

Castellanos, Jordi (1986a): «La poesia modernista», dins: Molas, Joaquim (dir.): *Història de la literatura catalana*, vol. 8, Barcelona: Ariel, 247-323.

— (1986b): «Pròleg», dins: Tell i Lafont, Guillem A.: *Enfilall de sonets i altres poemes*, ed. Jordi Castellanos, Barcelona: Edicions 62, 5-13.

— (2012): «Joan Maragall: entorn de la seva poesia i de la poesia del seu temps», dins Casals / Talavera (coord.), 377-390.

— (2013): «El comte Arnau», *Els Marges* extraordinari, 216-231.

Folguera, Joaquim (1976): *Les noves valors de la poesia catalana*, ed. Enric Sullà, Barcelona: Edicions 62.

Gassol, Olívia (2006): «Verdaguer, Maragall, Riba, Espriu: l'evolució de la imatge de poeta nacional durant la postguerra», dins: Panyella, Ramon / Marrugat, Jordi (eds.): *L'escriptor i la seva imatge. Contribució a la història dels intel·lectuals en la literatura catalana contemporània*, Barcelona: L'Avenç, 271-298.

— (2007): «Carles Riba, un model d'intel·lectual per a una cultura en crisi. Els anys 50», dins: Panyella, Ramon (ed.): *La projecció social de l'escriptor en la literatura catalana contemporània*, Lleida: Punctum i GELCC, 351-363.

Guardiola, Carles-Jordi (2017): *Carles Riba. Retrat de grup. Protagonistes de la cultura catalana del segle XX*, València: 3i4.

Gustà, Marina (1987): «Josep Carner», dins: Molas, Joaquim (dir.): *Història de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelona: Ariel, 153-212.

Malé, Jordi (2002): «"He parlat i per això he cregut". La darrera poètica de Riba, entre Plató, sant Agustí, Paul Válery i Ernst Cassirer», *Els Marges* 71 (desembre), 107-125.

— (2006): «El jove poeta que no sabia què és amor. Safo, Leopardi i Baudelaire a les primeres *Estances* de Carles Riba», *Llengua & Literatura* 17, 55-102.

— (2012): «La paraula en Joan Maragall i Carles Riba», *Reduccions* 100, 187-219.

— (2019): «Introducció», dins: Riba, Carles: *Llibres de poesia. Amb tots els comentaris del poeta*, ed. Jordi Malé, Barcelona: Edicions 62, 9-23.

Manent, Marià (1973): *Poesia, llenguatge, forma. Dotze poetes catalans i altres notes crítiques*, Barcelona: Edicions 62.

— (1992): *Notes sobre literatura estrangera*, Manresa: Faig Arts.

Maragall, Joan (1981a): *Obres completes*, vol. I (*Obra catalana*), Barcelona: Selecta.

— (1981b): *Obres completes*, vol. II (*Obra castellana*), Barcelona: Selecta.

— (1983): *Nausica. Text establert sobre el manuscrit de l'autor amb taula de variants i de les diverses redaccions, per Carles Riba*, ed. Enric Sullà, Barcelona: Ariel.

— (1998): *Poesia*, ed. Glòria Casals, Barcelona: Columna.

Marfany, Joan Lluís (1990): *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial.

Marrugat, Jordi (2014): *Josep Carner i el postsimbolisme*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona (tesi doctoral), <https://www.tdx.cat/handle/10803/284938> [5-4-2021].

— (2015): *Josep Carner 1914. La poesia catalana al centre de la modernitat europea*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2016): «D'àngels, homes, temps i poesia: Joan Vinyoli, poeta postsimbolista», dins: Casacuberta, Margarida / Juan, Natàlia (ed.): *Joan Vinyoli i la poètica postsimbolista*, Barcelona: L'Avenç, 15-108.

— (2020): «Josep Carner», dins: Castellanos, Jordi / Marrugat, Jordi (dir.): *Història de la literatura catalana*, vol. VI (*Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*), Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 481-536.

Medina, Jaume (1978): «L'hexàmetre i el dístic elegíac en la poesia catalana», *Els Marges* 14 (setembre), 3-30.

— (ed.) (1994): «Epistolari entre Josep Carner i Joan Maragall», dins: Manent, Albert / Medina, Jaume (ed.): *Epistolari de Josep Carner*, vol. 1, Barcelona: Curial, 241-260.

— (2011): *Carles Riba i Joan Maragall o la moral de la paraula*, [s. l.]: Llengua nacional.

Ortín, Marcel (2012): «Maragall en Josep Carner. El pròleg a la segona edició d'*Els fruits saborosos* (1928)», dins Casals / Talavera (coord.), 337-352.

Quintana, Lluís (1993): *Estudi i edició crítica de l'Elogi de la Paraula i l'Elogi de la Poesia de Joan Maragall*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona

(tesi doctoral), <https://www.tdx.cat/handle/10803/4837#page=1> [3-4-2021].

— / Turull, Isabel (2019): «Escolis de Riba a la *Nausica* de Maragall», dins: Martí Monterde, Antoni / Rosell Nicolás, Teresa (eds.): *El comparatisme en els escriptors catalans. La literatura comparada a Catalunya*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 13-24.

Riba, Carles (1938): «Tannkas a les quatre estacions», *Revista de Catalunya* 82 (gener), 63-67.

— (1985): *Obres completes II. Crítica, 1*, ed. Enric Sullà, Barcelona: Edicions 62.

— (1986): *Obres completes III. Crítica, 2*, ed. Enric Sullà i Jaume Medina, Barcelona: Edicions 62.

— (1988a): *Obres completes I. Poesia*, ed. Enric Sullà, Barcelona: Edicions 62.

— (1988b): *Obres completes IV. Crítica, 3*, ed. Enric Sullà, Barcelona: Edicions 62.

— (1995): *Obres completes V. Narrativa*, ed. Enric Sullà, Barcelona: Edicions 62.

— (2019): *Llibres de poesia. Amb tots els comentaris del poeta*, ed. Jordi Malé, Barcelona: Edicions 62.

Sullà, Enric (1993): *Una interpretació de les "Elegies de Bierville" de Carles Riba*, Barcelona: Empúries.

Valentí, Eduard (1961): «Carles Riba i la seva traducció de l'*Odissea*», *Estudis romànics* 9, 127-137.

— (1962-67): «L'adaptació catalana de l'hexàmetre en Maragall i en les traduccions de l'*Odissea* de Carles Riba», *Estudis romànics* 11, 249-264.

Jordi Marrugat Domènech, Professor Serra Húnter, Universitat de Barcelona, Gran Via de les Corts Catalanes, 585, E-08007 Barcelona, <jordimarrugat@ub.edu>, ORCID: 0000-0001-6936-7546.