

## 4.2. La poètica dels haikús de Joan Salvat-Papasseit

### 4.2.1. El Vibracionisme: l'amistat amb Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas

L'origen del títol “Vibracions” és força clar, i ja al pròleg de les obres completes de Salvat-Papasseit ens l'indica Joaquim Molas:

Els hai-kús salvatians, agrupats amb el títol general de «Vibracions», que, sens dubte, remet a les teories de Barradas, constitueixen una mena de mostrari d'aquest procés de depuració.<sup>100</sup>

Tanmateix, aquesta relació entre l'haikú salvatià i l'estètica de Barradas que apunta Molas no ha estat explicada; com a màxim, s'ha fet alguna referència ocasional a la “peculiar versió del cubofuturisme”<sup>101</sup> del pintor uruguaià Rafael Pérez Barradas. D'altra banda, molts textos sobre literatura que comenten les idees de Barradas solen acontentar-se relacionant la seva estètica amb el Cubisme i el Futurisme sense mirar d'anar més enllà,<sup>102</sup> i cal recórrer a l'obra dels

---

<sup>100</sup> MOLAS, Joaquim, “Pròleg”. A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 20.

<sup>101</sup> BALAGUER, Enric. *Op. cit.*, p. 82.

<sup>102</sup> Aquest lligam fou el que utilitzaren els crítics de l'època per classificar, en general força sumàriament, l'obra del pintor, i el que també emprà Guillermo de la Torre en la seva necrològica de Barradas: “Atravesaba Barradas —espíritu de “ismos” sucesivos— por la fase que denominó “vibracionista”, y en la cual se adivinaba una electrolisis de elementos: afán de representar los objetos en movimiento, al modo de los primeros y auténticos futuristas —Boccioni, Russolo, Severini— con la técnica de las descomposiciones en planos peculiar de los orígenes cubistas”. (TORRE, Guillermo de la. “Adiós a Barradas”. A: BRIHUEGA, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1979, p. 377.

estudiosos de Barradas per trobar alguna explicació una mica més detallada sobre el Vibracionisme.

I, això no obstant, el mateix Salvat-Papasseit ens crida l'atenció sobre la influència que les teories de Barradas i les del també pintor Torres-Garcia tenen en la seva obra:

«Presentismo» llamaba Torres-García a su obra, «Vibracionismo» llama a su obra Rafael P. Barradas, otro uruguayo de hoy que vino a Cataluña, éste sí a incorporarse, siquiera a nuestro ambiente. Nosotros llamaríamos mejor *sensacionismo* la obra de los dos, siguiendo nuestros cánones, y tratándose ahora de pintores modernos, modernísimos.<sup>103</sup>

En aquest fragment, el poeta parla dels canons estètics dels dos pintors com si tinguessin a veure amb ell mateix, com si fossin els seus propis canons, i tot l'article és escrit des de la coneixença personal de tots dos pintors.

Efectivament, Salvat-Papasseit va mantenir una intensa relació artística i personal amb els pintors Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas, que degué conèixer cap a les primeries de 1916,<sup>104</sup> encara que hi ha opinions diferents sobre aquest punt. Torres-Garcia ens explica la seva coneixença de Barradas a *Historia de mi vida*:

Los muchos discípulos que Torres-García había formado en Barcelona venían muy a menudo a visitarle y a mostrarle lo que iban haciendo —y venían también

---

<sup>103</sup> Aquest fragment forma part de l'article "Dos pintores uruguayos", donat a conèixer per Lídia Roig. Vegeu SALVAT-PAPASSEIT, Joan. "Joan Salvat-Papasseit: textos desconeguts". *Els Marges*, núm. 46 (juliol 1992), p. 83. Originalment, aquest article fou publicat a la revista *Vida Americana*.

<sup>104</sup> PEREDA, Raquel. *Barradas*. Montevideo: Galería Latina, 1989, p. 63.

otros, a verle— también artistas o literatos, en fin, bastantes amigos. Y entre estos visitantes, un día vino Barradas, acompañado del pintor Lagar y de su mujer la escultora Begué, y de otro. Justamente ese mismo día vino también Badiella con otros amigos de Tarrasa. Después de largos días de silencio esto era allí una verdadera fiesta.

Rafael Barradas, así que vio todo lo que Torres iba mostrando —eran cuadros de la época moderna— iba de más en más entrando en verdadera exaltación. Era que él veía y sentía todo aquello! Y ya, el domingo siguiente, volvió, y esta segunda vez con Salvat Papasseit.<sup>105</sup>

Entre els dos joves pintors i Salvat-Papasseit, que ja coneixia Torres-Garcia de les Galeries Laietanes,<sup>106</sup> s'establí una intensa relació d'intercanvi d'idees que Eugenio Carmona presenta de la manera següent:

(...) els historiadors han oscil·lat a l'hora de dirimir dependències o influències mútues. Els «barradians» tendim a veure en el contagiós vitalisme de Barradas l'agent generador del procés. Però atenent a les dades que podem fer servir, i intentant jutjar l'assumpte amb sentit comú, el millor és estimar que es tracta d'un cas d'empatia. Ver el 1917, cadascun dels implicats aportava una aproximació a l'avantguarda que es decantà i afirmà en la trobada. Salvat, Torres i Barradas es *reconegueren* en un similar impuls creador, en semblants moments personals, i en un ambient sacsejat per eficaços espurneigs avantgardistes.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Historia de mi vida*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939, p. 168-169.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>107</sup> CARMONA, Eugenio. “Rafael Barradas: el “arte nuevo” a Espanya”. A: BARRADAS, Rafael. *Barradas exposició antològica 1890-1929*. Madrid: Comunidad de Madrid; Barcelona: Generalitat de Catalunya; Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1992, p. 116.

Així, Salvat dirà en un article d'*Un Enemic del Poble* dedicat a Torres-Garcia: “Nosaltres l’estimem, perquè hem viscut amb ell hores de reflexió ben profitoses.”<sup>108</sup> No en va, Torres-Garcia i Barradas són considerats les persones que introduïren Salvat al món de les avantguardes,<sup>109</sup> i la trobada coincideix, i potser fins a cert punt explica, la inflexió que les trajectòries de Torres-Garcia i de Salvat-Papasseit experimentaren en aquests anys. A més, com veurem més endavant, en la producció teòrica i artística d’aquests dos integrants del grup podrem detectar conceptes afins que segurament foren discutits en aquestes “hores de reflexió ben profitoses”.

La relació quedà reflectida en exposicions dels pintors i en publicacions de Salvat-Papasseit. El desembre de 1917 Torres-Garcia i Barradas realitzaren una exposició conjunta a les Galeries Dalmau que suposà la presentació en públic del Vibracionisme,<sup>110</sup> i pocs mesos després, el març de 1918, Barradas exposà en solitari les seves pintures vibracionistes a les Galeries Laietanes, segurament amb la intervenció de Salvat-Papasseit, que hi treballava. En aquesta exposició hi havia dos retrats, un de Salvat i un de Torres-Garcia.<sup>111</sup>

De manera semblant, Salvat-Papasseit cercà també la col·laboració dels amics pintors en les seves publicacions. En la revista *Un Enemic del Poble*, que per a Salvat representava la presa d’una posició nova, no identificada o limitada per l’activisme polític, Torres hi contribuí, ja des del primer número, de març de 1917, amb diversos articles sobre art i alguns dibuixos. La participació de

---

<sup>108</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses*. *Op. cit.*, p. 41.

<sup>109</sup> MOLAS, Joaquim, *La literatura catalana d’avantguarda, 1916-1938*. *Op. cit.*, p. 20. En relació amb la influència del pensament de Torres-Garcia sobre el de Salvat, vegeu especialment els capítols tercer i quart de GAVALDÀ ROCA, J.V. *La tradició avantguardista catalana. Proses de Gorkiano i Salvat-Papasseit*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1988. p. 73-206.

<sup>110</sup> PEREDA, Raquel. *Barradas*. *Op. cit.*, p. 67.

<sup>111</sup> GARCÍA-SEDAS, Pilar. *Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1994, p. 60-61.

Barradas es limità a un dibuix en el número 8 i a un “Retrat vibracionista” de Joaquim Folguera en el número 16, però, com indica Eugenio Carmona: “(...) ja en un text de la cinquena tramesa (VIII.1917), *Una vibració... Un crit... Un riure intel·ligent*, Torres semblava al·ludir a la sintonia establerta pel poeta i els dos pintors.”<sup>112</sup>

En alguns moments fa l'efecte que *Un Enemic del Poble* volia ser el mitjà d'expressió del grup format per Salvat, Torres-Garcia i Barradas. Per exemple, al número 1 hi trobem, entre altres coses, les primeres màximes dels “Mots-propis” de Salvat, els “Consells als artistes” de Torres-Garcia, l'inici de l'article “De la interpretación biològica del geni” de Diego Ruiz, i “Déu”, d'Emili Eroles, un text que recorda en alguns punts les idees de Diego Ruiz i en què se cita un poema de Kayyam, poeta oriental pel qual, com veurem més endavant, Salvat-Papasseit devia interessar-se. Diego, o Dídac, Ruiz, fou autor de llibres com *Teoría del acto entusiasta* (1906) o *Contes de gloria y d'infern seguits dels Diàlegs y màximes del Super-Christ* (1911) en què s'exposaven unes idees que, com veurem també més endavant, interessaren enormement Salvat i devien ser discutides pel grup. A banda d'això, Torres-Garcia va lliurar l'article “Art-evolució (A la manera de manifest)” al número 8 de la revista (novembre de 1917), i Salvat-Papasseit va publicar el seu primer poema, “Columna vertebral: sageta de foc”, que té un to de manifest, al número 9 (desembre de 1917).

Tanmateix, *Un Enemic del Poble* era, com ja s'avisava al primer número, una revista miscel·lània, amb cabuda per a diferents col·laboracions i punts de vista —“tampoc deurà entendre's com una capelleta,”<sup>113</sup> s'hi precisava—, i potser

---

<sup>112</sup> CARMONA, Eugenio. *Op. cit.*, p. 117.

<sup>113</sup> “Un enemic del Poble”. *Un Enemic del Poble*, núm. 1 (març 1917), p. 1.

això motivà l'aparició de l'únic número d'*Arc Voltaic* el febrer de 1918, el qual podem considerar un manifest del grup realitzat des de les posicions afins de l'art d'avantguarda. S'hi reproduceix, en traducció al francès i a l'italià —les llengües de les dues avantguardes més actives—, el manifest “Art-evolució” de Torres-Garcia, així com un “Dibuix vibracionista” de Barradas i el cal·ligrama “Plànol” de Salvat-Papasseit. Aquest cal·ligrama anava dedicat a J.-M. de Sucre, autor que havia publicat un poema al primer número d'*Un Enemic del Poble*, i Emili Eroles, que també havia col·laborat en aquell primer número, hi aportava una prosa poètica.

A la portada de la revista, a més del títol i d'un dibuix de Joan Miró, hi apareixien quatre subtítols o divises, el primer dels quals, per la disposició tipogràfica, que l'aïllava dels altres, se situava en una categoria superior. Aquests subtítols eren: “Plasticitat del vertic. Formes en emoció i evolució — Vibracionisme de idees — Poemes en ondes Hertzianes.” Pilar Garcia-Sedas en fa el comentari següent:

Aquestes quatre divises palesaven una nova formulació estètica. La primera i la tercera eren l'esbós de dos Manifestos de Torres: «Plasticisme», aparegut a «Un Enemic del Poble» el maig de 1918, i «Evolucionismo», sèrie de cinc articles publicats a «La Publicidad» entre el gener i el febrer de 1918. La segona manllevava el nom amb què Barradas havia batejat la seva pintura. El vibracionisme entenia que l'acte creador havia d'ésser la representació del fluir, de l'esdevenir, del món sempre inacabat. La quarta era el títol que Salvat-

Papasseit trià per al seu primer recull de poemes. Un llibre que recull també l'obra gràfica de Torres-Garcia.<sup>114</sup>



Il·lustració 12. Portada d'*Arc Voltaic*

<sup>114</sup> GARCIA-SEDAS, Pilar. "Joan Salvat-Papasseit: Transeünt de la «City»". *Serra d'Or*, núm. 419 (novembre 1994), p. 28.

La identificació de cadascuna de les divises amb cadascun dels creadors ens sembla oportuna, però la disposició gràfica en la revista original fa pensar que “Plasticitat del vertic” es refereix, en realitat, a tots tres autors. Més endavant comentarem les afinitats entre aquests tres punts de vista i la influència que hi pogué tenir el pensament de Diego Ruiz.

Mesos després de la publicació d'*Arc Voltaic*, a l'estiu de 1918, Barradas va abandonar Barcelona per establir-se a Madrid. La col·laboració continuà entre Torres-Garcia i Salvat-Papasseit amb la sortida, el 1919, dels *Poemes en ondes hertzianes* de Salvat-Papasseit, que Enric Jardí comenta de la manera següent:

(...) el director de la «Fulla de subversió espiritual» editava aquell mateix any el seu recull «Poemes en ondes hertzianes» que recollia tota aquella aspiració dinamicista, futurista, «dels homes sensibles que volien copsar el neguit de la vida a les grans capitals», dintre la línia del «vibracionisme» de Rafael Barradas o de les darreres pintures de Joaquim Torres García que, precisament, il·lustrà el llibre del seu amic amb una remarcable compenetració amb el contingut de l'obra, cosa que és poc corrent en aquest tipus de col·laboració dels plàstics amb els lírics.<sup>115</sup>

Tanmateix, Torres-Garcia, que amb el gir avantguardista que havia donat a la seva obra s'havia distanciat dels gustos dels mecenes de la seva producció noucentista anterior, es trobà en una situació cada vegada més difícil a Catalunya, fins que vengué la seva casa Mon Repòs de Terrassa i marxà cap a Nova York l'estiu de 1920. Fou precisament en l'homenatge d'acomiadament a Torres-Garcia que tots tres creadors es trobaren per última vegada. Posteriorment, a banda de les

---

<sup>115</sup> JARDÍ, Enric. *Els moviments d'avantguarda a Barcelona. Op. cit.*, p. 72.



cartes que s'enviaren i dels articles de Salvat per a la revista *Vida Americana*, l'entesa artística quedà reflectida encara a les “Vibracions” que el poeta publicà aquell mateix any a *La Revista* i al número bis de la revista *Proa*, editada per Salvat el desembre de 1921, on apareixia una imatge de Nova York realitzada per Torres-Garcia.

Així doncs, entre 1916 i 1919, com a mínim, va existir una estreta relació artística i d'amistat entre Rafael Barradas, Joaquim Torres-Garcia i Joan Salvat-Papasseit, la qual ha quedat reflectida en l'obra i en la correspondència de tots tres artistes. Això no obstant, i malgrat la importància de tots tres creadors, no disposem encara d'un estudi en profunditat d'aquesta col·laboració. Els estudiosos de cadascun d'ells sovint fan referència als altres dos —de fet, aquesta referència és pràcticament indefugible—, però ningú, fins ara, no ha analitzat les idees estètiques confrontades o compartides en aquesta relació, i les influències a partir de les quals el grup desenvolupà les seves discussions. Un estudi d'aquesta mena ens seria aquí d'una utilitat inestimable, però no ens correspon a nosaltres ni ens és possible, en el marc d'aquesta tesi, d'endinsar-nos en profunditat en aquesta qüestió.<sup>116</sup> Tanmateix, com que una comprensió mínima de la relació entre els tres artistes ens és indispensable per realitzar un comentari plausible de les “Vibracions” de Salvat i dels seus haikús posteriors, exposarem breument l'opinió que en sostenim, sense anar més enllà del que sigui estrictament necessari.

---

<sup>116</sup> L'estudi que s'ajusta més a les nostres necessitats és GAVALDÀ ROCA, J.V. *La tradició avantguardista catalana. Proses de Gorkiano i Salvat-Papasseit. Op. cit.*, que se centra, òbviament, en la figura del poeta però que ressegueix amb molt detall les evidències del pensament de Torres-Garcia en la prosa salvatiana, per bé que la influència barradiana pràcticament no hi és considerada, la qual cosa s'explica pel fet que Barradas no fou autor d'assaigs com els de Torres-Garcia.

En primer lloc, potser seria útil de mirar de designar amb un nom l'entesa artística entre Barradas, Torres-Garcia i Salvat-Papasseit. La temptació, atès que el nostre fi és analitzar les “Vibracions” salvatianes, és emprar el terme “Vibracionisme”. A més, el mot “vibració”, com veurem més endavant, fou emprat per tots tres creadors. Tanmateix, fou Barradas qui hi insistí de manera gairebé exclusiva i el convertí en una mena de marca diferenciadora de la seva pintura durant uns anys, a partir de 1917, i el “vibracionisme d'idees” sembla referir-se a la seva concepció pictòrica.

Com hem vist algunes pàgines enrere, el nom o lema que el mateix grup proposà a *Art Voltaic* és “plasticitat del vertic”. Pilar Garcia-Sedas relacionava el terme “plasticitat” amb el manifest “Plasticisme” de Torres-Garcia aparegut a *Un Enemic del Poble*; tanmateix, ens sembla més adequat de relacionar aquest sintagma amb un altre que usa també Torres-Garcia a “Art-evolució”: “plasticitat del temps”.

Situats en aqueixa via natural evolutiva, nostre paper ha de consistir únicament en senyalar, a la manera d'un sensibilíssim aparell receptor, el que podríem nomenar la plasticitat del temps.<sup>117</sup>

“Plasticitat del temps” i “plasticitat del vertic” serveixen per expressar la mateixa idea bàsica. El mot “vertic” conté el concepte de temps, però hi incorpora un to avantguardista —tinguem en compte, per exemple, que el *Manifest tècnic de la literatura futurista* recull les afirmacions que el motor de l'avió en què viatja fa

---

<sup>117</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. *Escrits sobre art*. Barcelona: Edicions 62, 1980, p. 191.

a Marinetti—,<sup>118</sup> i també al·ludeix a l'emoció que sent el subjecte de la percepció. Tanmateix, tot i el to avantguardista del sintagma, diríem que l'origen més probable es troba en un lloc força imprevist:

La filosofia inonda ab una llum sobtada tot el silenciós mecanisme de la nostra activitat: hi posa un factor enterament nou: la reducció continua l'*orde de les successions*, de N a l'*orde de coexistencies*, de 3, en el fet elemental de veure les coses, es a dir el tranzit del *ritme* a la *plastica*. L'*acte elemental de l'entusiasme*, en el fet inefable de veure les coses, consisteix en el tranzit de lo *ritmic* a lo *plastic*. Veig el món en virtut d'una facultat estetica intima.<sup>119</sup>

Aquest fragment procedeix del llibre *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura*, que Diego Ruiz havia publicat el 1907; exactament, del capítol titulat “Del fet inefable de veure les coses” en què es parla de l’“acte elemental de veure les coses en l'espai”,<sup>120</sup> la qual cosa és possible gràcies a “un acte elemental d'entusiasme”.<sup>121</sup> En el mateix capítol, en la secció titulada “La projecció de l'ànima en el dibuix”, Ruiz comenta també la pintura de Leonardo da Vinci, així com les teories estètiques de Goethe.<sup>122</sup> Tot plegat, el capítol devia ser com a mínim estimulants per al Torres-Garcia teoritzador de l'experiència pictòrica, per bé que entre les formulacions “plascicitat del temps” i “tranzit de lo ritmic a lo plastic” no podem parlar d'identitat absoluta.

---

<sup>118</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifest tècnic de la literatura futurista”. A: ARENAS, Carme; CABRÉ, Núria. *Les avantguardes a Europa i a Catalunya*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1990, p. 21.

<sup>119</sup> RUIZ, Diego. *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura. Preparació a l'estudi de l'estetica*. Barcelona: E. Domenech, 1907, p. 13.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>122</sup> *Ibidem*, 13-15.

És ben conegut el fet que Ruiz influí en Salvat-Papasseit,<sup>123</sup> el qual l'homenatjà a la “Lletra d'Itàlia”<sup>124</sup> i li publicà l'assaig “De la interpretació biològica del geni” a partir del primer número d'*Un Enemic del Poble*.<sup>125</sup> Tanmateix, detectar-ne aquí la influència suggereix que en les discussions sobre l'art d'avantguarda sostingudes pels tres artistes hi foren utilitzats els plantejaments de Diego Ruiz, introduïts al grup, segurament, per Salvat-Papasseit:

No hi ha dubte que en el cas del director del «Full de Subversió Espiritual», al qual fou invitat a col·laborar Ruiz, es complí aquell «escalfament de caps» que realitzà l'andalús catalanitzat en relació amb tants d'autodidactes com hi havia en aquella època i al país (...)<sup>126</sup>

Efectivament, és fàcil percebre la sintonia entre l'actitud i moltes idees de Diego Ruiz i les de Salvat-Papasseit, que a les pàgines dels breus tractats filosòfics de Ruiz pogué trobar justificació, per exemple, per passar de l'activisme social i polític a la literatura (*Del poeta civil i del cavaller*,<sup>127</sup> *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura*),<sup>128</sup> per a les actituds davant de l'amor i les passions que desenvoluparia en els anys següents (*Teoría del acto entusiasta*,<sup>129</sup> *Contes de*

---

<sup>123</sup> GAVALDÀ ROCA, J.V. *La tradició avantguardista catalana. Proses de Gorkiano i Salvat-Papasseit. Op. cit.*, p. 114.

<sup>124</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, 86.

<sup>125</sup> RUIZ, Diego. “De la interpretació biològica del geni”. *Un Enemic del Poble*, núm. 1 (març 1917), p. 2; núm. 3 (juny 1917), p. 2; núm. 6 (setembre 1917), p. 1-2.

<sup>126</sup> JARDÍ, Enric. *Quatre escriptors marginats: Jaume Brossa, Diego Ruiz, Ernest Vendrell i Cristòfor de Domènec*. Barcelona: Curial, 1985, p. 116.

<sup>127</sup> RUIZ, Diego. *Del poeta civil i del cavaller*. Barcelona: Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1908.

<sup>128</sup> RUIZ, Diego. *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura. Preparació a l'estudi de l'estètica. Op. cit.*

<sup>129</sup> RUIZ, Diego. *Teoría del acto entusiasta (Bases de la Ética)*. Barcelona: La Académica, 1906.

*gloria y d'infern*),<sup>130</sup> per a les seves idees en matèria de religió o sobre la virginitat (*Contes de gloria y d'infern*), etc. Jordi F. Fernández resumeix així la filosofia de Ruiz, sobre la qual Salvat-Papasseit degué parlar i discutir amb els seus companys artistes:

La filosofia de Ruiz em sembla construïda al voltant dels següents pressupòsits doctrinals, propers a la filosofia nietzscheana, que descansaven al principi sobre un fons dens de retòrica culturalista i científista i que més endavant es presenten de forma gairebé esquemàtica: contra el pessimisme d'origen filosòfic i religiós cal adoptar una actitud d'entusiasme vitalista, tot i saber que la vida és angoixa; s'han d'acceptar els impulsos instintius, fills de la raó i la voluntat inconscients, com a elements rectors de la conducta humana; s'ha de bastir una lògica a partir d'aquests elements i, tot relegant qualsevol moral que els contradigui, s'ha d'adoptar una ètica regida per aquesta lògica; s'ha de saber també adaptar-se als estats emocionals col·lectius i al ritme harmònic de l'Univers; s'han de potenciar els aspectes ignorats i naturals de la ment humana pe arribar a convertir-nos en l'home nou, l'ultravertebrat, l'aristòcrata de l'esperit, l'home déu, que actuant assoleix la felicitat i allunya l'angoixa, i que fins i tot pot aspirar en el seu excés de vitalitat a assolir una mena no especificada de transcendència temporal.

Es tracta d'una filosofia en estat terminal, perquè, arribat a aquest punt, el filòsof, seguint aquella que creu l'única moral possible, ha d'esdevenir home d'acció entusiasta, l'heroi artista, l'home creador i dominador del món, que aconsegueix la felicitat convertint en real l'ideal, sacrificant-se i morint si és necessari.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> RUIZ, Diego. *Contes de gloria y d'infern seguits dels Diàlegs y màximes del Super-Christ*. Barcelona: Joventut, 1911.

<sup>131</sup> FERNÁNDEZ, Jordi F. *Diego Ruiz, una aproximació al personatge*. A: Ruiz, Diego. *La veu de Madame Ricard i altres narracions*. Barcelona: Laertes, 1999, p. 27-28.

És evident l'afinitat d'aquesta actitud filosòfica amb la poesia de Salvat-Papasseit, sobretot amb la posterior al primer llibre, en el qual la influència de les avantguardes pesa més. Per exemple, la transcendència temporal que s'assoleix per mitjà del vitalisme de què parla Ruiz té una gran importància en els haikús salvatians.

La influència de les idees de Diego Ruiz, tot i que fins ara no se n'ha parlat, també es pot detectar en conceptes desenvolupats per Torres-Garcia a partir del seu gir avantguardista i de la coneixença amb Salvat-Papasseit, com són els de Presentisme, Evolucionisme, Plasticisme, individualisme, etc. No cal insistir en aquesta influència, per tal com aquí ens interessa la que Salvat pogué rebre de Ruiz, però sí que és evident que a partir del llibre *El descubrimiento de sí mismo*,<sup>132</sup> escrit el 1916, apareixen conceptes relacionables amb els de Diego Ruiz que s'aniran desenvolupant en diverses publicacions i que culminen amb l'assaig de 1919 titulat *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa*,<sup>133</sup> en què la relació que s'estableix entre presentisme i eternitat recorda força la transcendència temporal de què parla el filòsof andalús.

Hem fet potser una mica de marrada per poder fer l'afirmació següent: l'Avantguardisme de les "Vibracions", que d'altra banda és fonamentalment el mateix que el de *Poemes en ondes hertzianes*, està empeltat d'idees de Diego Ruiz, autor que, a través de Salvat-Papasseit, va tenir un pes important en les col·laboracions artístiques de tots tres creadors. Tant Salvat com Torres-Garcia, com, potser en menor mesura, Barradas, feren ús de les propostes de Ruiz en

---

<sup>132</sup> TORRES-GARCÍA, Joaquín. *El descubrimiento de sí mismo. Cartas a Julio que tratan de cosas muy importantes para los artistas*. Girona: Tipografía de Masó, 1916.

<sup>133</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa*. Sitges: Imp. El Eco de Sitges, 1919. Reproduït a TORRES-GARCIA, Joaquim. *Escrits sobre art. Op. cit.*, p. 206-223.

enfrontar-se amb els plantejaments de l'art d'avantguarda, i les concepcions desenvolupades pel grup han quedat reflectides en els *Poemes en ondes hertzianes* i en les “Vibracions”, així com en la primera part de *L'irradiador del port i les gavines* de Salvat.

De tots tres artistes, Barradas és l'únic que no ha deixat cap escrit que exposi les seves teories. Ell era pintor, i les seves especulacions el conduïen sempre a la creació pictòrica; Torres-Garcia el recorda “acudiendo siempre al lápiz para completar su argumentación”.<sup>134</sup> És possible que Barradas aportés al grup el terme “Vibracionisme”, que arribà a emprar com a etiqueta per a la seva pintura, i el “vibracionisme d'idees” d'*Arc Voltaic* feia probablement referència a ell.<sup>135</sup> En una carta a Torres-Garcia del 28 de setembre de 1919, li explicava una experiència vibracionista:

En este mismo momento VEO UNA MESA, UNA BOTELLA Y UN CABALLO en un espejo. Es claro: no es la mesa, la botella, el caballo lo que en realidad VEO; me VEO YO. (...) Torres, en este momento me pegaría un tiro en la cabeza precisamente en la CABEZA. Este fenómeno me pasó otra vez, hace cosa de cuatro o cinco meses, un día, estando VIENDO en un café, pasó un batallón, es decir, unos sonidos de trompas y tambores y una campanas de tranvías. Simultáneamente sonaba un piano en el café, pero que quedaba fuera del café. VIBRABAN todas las cosas, que, en realidad, no lo son. YO VIBRABA de tal manera que CREABA las COSAS, —y como digo— me pasó

---

<sup>134</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. *Historia de mi vida. Op. cit.*, p. 169.

<sup>135</sup> També és possible, tanmateix, que el terme “Vibracionisme” estigués inspirat en un passatge de “Les épigrammes lyriques du Japon”, de Couchoud. En aquest cas, cal suposar que Salvat-Papasseit intervingué, o influí, en la creació del terme. Vegeu la nota 128 del segon capítol d'aquest treball.

lo que ahora: me hubiera pegado un tiro en la cabeza, precisamente en la CABEZA.<sup>136</sup>

Molas comenta aquest fragment dient que “(...) tots dos [Barradas i Torres-Garcia], les «coses» que poblen la realitat, les «veuen», no amb els ulls físics, sinó amb els espirituals.”<sup>137</sup> Torres-Garcia ens deixà també una exposició més tècnica del Vibracionisme de Barradas:

El pintor ha mirado, sin fijar la atención, varios objetos, hasta que su vista se detiene, fuertemente interesada, por uno de ellos. El porqué, será imposible decirlo, pues el artista también lo ignora, pero no el hecho que seguirá después, inmediatamente: el buscar la asociación de emociones o sensaciones correspondientes a esa primera, centro de una misma calidad o sabor plástico. E inmediatamente, a esta primera asociación, seguirán otras, como dentro de una escala propia de valores, buscando, del mismo modo, sus correspondientes, y enlazándose todas en gradación.

Tal rojo, que ha herido su sensibilidad, buscará fatalmente, su complementario, en un verde de la misma intensidad; tal valor que representaría un 3 (dentro de la escala), buscará de equilibrarse con otro 3. Los objetos intermedios quedarán anulados o supeditados a los primeros.

El vibracionismo, es, pues cierto MOVIMIENTO que se determina fatalmente por el paso de una sensación de color a otra correspondiente, siendo, cada uno de estos acordes, diversas notas de armonía, distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca.

Otro aspecto: consideremos la forma GEOMETRIZADA. Tal círculo, está formado por una serie de ángulos, tal forma irregular nos la da por un

---

<sup>136</sup> GARCÍA-SEDAS, Pilar. *Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928. Op. cit.*, p. 136.

<sup>137</sup> MOLAS, Joaquim. “Pròleg”. A: GARCÍA-SEDAS, Pilar. *Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928. Op. cit.*, p. 9.



rectángulo, tal objeto está sólo iniciado: es que cada forma de esas buscará de complementarse o rectificarse EN EL ESPECTADOR, y así logra el artista otro modo de vibración, algo viviente, QUE NO DARÍAN LOS OBJETOS REPRESENTADOS NORMALMENTE O COMPLETOS. Consideremos el retrato: ¿Qué le ha interesado al pintor por encima de todo? Pues aquellas cosas que reúne el individuo que le crean su ambiente especial, propio, no el parecido físico. Es decir, algo sobrerreal o más real.<sup>138</sup>

Aquests passatges descriuen una experiència pictòrica que trobem reflectida, per exemple, en el “Dibuix vibracionista” de Barradas aparegut a *Arc Voltaic*.<sup>139</sup>



Il·lustració 14. “Dibuix vibracionista” de Barradas per a la revista *Arc Voltaic*.

<sup>138</sup> TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Universalismo constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*. Buenos Aires: Poseidón, 1944, p. 556-557.

<sup>139</sup> BARRADAS, Rafael. “Dibuix vibracionista”. *Arc Voltaic*, núm. 1 (febrer 1918), p. 7. Vegeu la il·lustració 14.

En aquest dibuix, la pàgina recull tant elements visuals i sonors —sons i mots escrits— com elements situats en diferents moments temporals —veiem l’escenari urbà però també l’interior d’una casa, connectada visualment amb l’exterior per mitjà de l’expressió escrita “bona nit tingui”—. Aquesta experiència també la trobem reflectida en les “Vibracions” de Salvat-Papasseit i en alguns dels *Poemes en ondes hertzianes*, com “Bodegom” o “Passeig”, que comentarem més endavant.

Barradas sembla partir d’un estat de consciència que consisteix en l’anul·lació del jo i que podem identificar tant amb la proposta de Marinetti de “destruir el «jo» la en literatura”<sup>140</sup> com amb “la projecció de l’ànima en el dibuix” de què parla Diego Ruiz,<sup>141</sup> i, potser més oportunament, amb el Presentisme de Torres-Garcia,<sup>142</sup> per tal com aquesta anul·lació li permet de projectar-se en els objectes i les sensacions que percep i fondre’s amb la totalitat de la seva percepció. Arribat a aquest punt, la intenció no és reproduir visualment els objectes, sinó captar-ne la naturalesa íntima o “sobrerreal” que ha experimentat. Per tant, el pla de les emocions i el de les sensacions queda estretament lligat, com passarà també en les “Vibracions” de Salvat, i per això es parla, a *Arc Voltaic*, no de “Vibracionisme” sinó de “Vibracionisme d’idees”.

Una altra qüestió important és la del temps en l’obra artística. Barradas parteix de sensacions visuals i sonores que es produeixen en el curs del temps, però el treball posterior de buscar-hi associacions emocionals i sensorials es produeix ja fora del curs dels esdeveniments exteriors, dintre del cap on l’artista

---

<sup>140</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifest tècnic de la literatura futurista”. A: ARENAS, Carne; CABRÉ, Núria. *Les avantguardes a Europa i a Catalunya*. Op. cit., p. 24.

<sup>141</sup> RUIZ, Diego. *De l’entusiasme com a principi de tota moral futura. Preparació a l’estudi de l’estètica*. Op. cit., p. 13.

<sup>142</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. *Escrips sobre art*. Op. cit., p. 218-219.

voldria engegar un tret. És per això que els quadres i els dibuixos vibracionistes de Barradas poden aglutinar en una sola imatge diversos elements successius en el temps: tant la creació de l'obra com la seva formulació final tenen un temps propi, transcendeixen el temps físic habitual (en aquest sentit, és simptomàtic l'ús que Barradas fa del verb "crear", referit als objectes que percep i que inclourà en el quadre). En comentar els haikús salvatians, i especialment les "Vibracions", hem vist que són escrits des d'aquest mateix punt de vista: les diverses emocions i sensacions que s'hi descriuen no han de ser interpretats com a successius en el temps, sinó com a simultanis, perquè Salvat-Papasseit escriu des del mateix punt de vista que adopta Barradas: transcendent, o deixant de banda, el curs del temps. Per la seva brevetat, aquest punt de vista temporal pot semblar de poca importància en els haikús, però en poemes més llargs del primer llibre de l'autor, com "Passeig", "Bodegom" o "Interior", aquest tractament del temps es fa més evident.

Dintre del grup dels defensors del "plasticisme del vertic", a Torres-Garcia li correspondria el lema "Formes en emoció i evolució". Ell era l'autor del manifest "Art-evolució" publicat a *Un Enemic del Poble* i a *Arc Voltaic*, així com dels "Consells als artistes" i de "Platicisme", publicats a *Un Enemic del Poble*. De fet, la veu d'expressió més activa del grup en el terreny teòric fou la seva. Així mateix, els *Poemes en ondes hertzianes*, en què Salvat-Papasseit intentà justificar la seva nova posició de poeta per mitjà de cites i de referències a autors ja consagrats —Albert-Birot o Diego Ruiz, per exemple—<sup>143</sup> es poden considerar, més que una obra lírica del poeta, una col·laboració entre Salvat i Torres-

---

<sup>143</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 83, 85-86.

Garcia,<sup>144</sup> cosa que dóna idea de la profunditat de l'entesa entre ambdós. El 1917 Torres-Garcia pronuncià una conferència a Can Dalmau en què feia referència a un poeta que ben bé podria haver estat Salvat-Papasseit, que en aquells moments es debatia entre l'acció social i la literatura, i que li planteja qüestions que l'afecten personalment com a creador:

Trobo a un poeta. ¿On deu ésser la poesia? —me diu—. ¿Què pot ésser la poesia sinó un “home”? ¿En quin moment precis aquest va conèixer que era poeta? ¿I què és ésser poeta? El ritme de la vida: any 1917, segle XX.

Sóc artista, sóc pintor, ¿on haig de posar-me? ¿Quin és el lloc que m'han guardat? Però, ¿què hi haig de fer aquí?<sup>145</sup>

Com ja hem comentat, l'evolució teòrica de Torres-Garcia des dels *Diàlegs*, de 1915, a l'assaig *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa*, de 1919, és molt acusada, i la complexitat i l'interès dels conceptes que desenvolupa, molt grans. Aquí acotarem la seva aportació teòrica amb la cita següent de *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa*, una mica llarga però magnífica per explicar la influència que Torres-Garcia degué tenir en la poesia de Salvat-Papasseit i en les seves “Vibracions”:

Si l'artista no ens dongués més que això, en la seva obra, ben poca cosa ens donaria, una cosa ben superficial. Ell va a quelcom de més pregon, de més profund. Perquè allà on tothom veu coses *concretas*: un llibre, un gerro, una flor, ell veu coses *desconegudes*, que no podria *anomenar*. Allavors, veu clarament que cap coneixement *concret pot portar-lo fins allí* —i afirma que és per via de

---

<sup>144</sup> JARDÍ, Enric. *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*. *Op. cit.*, p. 72.

<sup>145</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. *Escrits sobre art*. *Op. cit.*, p. 179.

la intuïció que ha d'arribar a això tan bell, que, per ser bell, vol fixar-lo, i es fa artista.

Ara, si us plau, entrem de ple en aqueix modo especial de *conèixer*, de l'artista, perquè es compregui completament, com és, i també perquè resti més ferma la demostració.

Parla l'artista:

En la vida *ideal* de lo quotidià, les gents, passant pel carrer, fan quelcom de molt *extraordinari*. Cada individu és *mogut* per un pensament, en què està concentrat. Les coses s'allunyen a l'altre pla, a un infinit d'eternitat, són del present i no ho són, és un món quiet, immòbil, en què no és de dia ni de nit. L'arbre manifesta la seva essència. L'aigua reflexa immòbil els objectes, eternament.

Res de tan *actual* com lo etern. Per això, res que jo no puga comprovar en mi mateix, que no existeixi en mi mateix, d'una *manera constant*, no ha d'interessar-me. Lo interessant és quelcom que, essent *meu*, siga de *tots*, i que siga *una actualitat: això és lo etern*.

Al parlar *de mi*, parlo de *tots*. És l'expressió justa de l'artista.

Treballar de nosaltres endins, no de nosaltres enfora. La idea de lo diferent, de lo separat, de que entre les coses hi ha abims de separativitat, és falsa. Tot és *una cosa*. (Això en quant a l'espai.) Lo mateix respecte dels temps. No tindriem que dir: *demà*, o *ahir* (encara que per a entendre'ns siga necessari), sinó: *ara*. Perquè la vida és quelcom que és sempre: *un tot*.

A on localitzarem aqueixa música que sentim en l'aire? En quin punt determinat de l'espai? Sense voler passem del *so* a son *significat*, i allavors, fora del temps i de l'espai, *ja no estem enlloc*.

Així passa també amb el nostre *jo íntim*, que no podem localitzar en cap lloc del nostre *cos*. Al contrari, tendim a separar-lo d'aquest cos, al que creiem que *anima*, com a un *autòmata*, que marxés *davant* nostre, davant de nostre jo. El viure *conscients d'aquest jo* ens du a un *viure etern*. I així deu ésser.

Ordinàriament, coneixem les coses *successivament*, perquè les coneixem per medi de nostre intel·lecte. Però, aquest coneixement, no és *directe*. I per això, no podem *conciliar* aqueixa ideal de lo etern, *reconeguda intuïtivament pel nostre jo*, amb la idea de lo successiu, que ve d'aquest intel·lecte nostre.

Si volem entrar en el veritable coneixement de les coses, devem salvar aqueixa dificultat, i ensinistrar-nos a conèixer intuïtivament. Doncs, en definitiva, és nostre jo el que deu arribar a una *autoconsciència*, no intel·lecte, orgue intermediari. La idea de lo etern, doncs, *no ha de separar-se de nosaltres*. Ella ens servirà per a determinar el valor *de tot*, segons tinga o no *relació amb ella*.<sup>146</sup>

Torres-Garcia incideix aquí en idees molts semblants a les de Barradas citades abans, encara que adopta un punt de vista més ampli, que ultrapassa el mer acte de percepció i de plasmació dels objectes en pintura. Se centra també en la manera que l'artista té d'observar, i afirma que l'artista s'ha d'identificar intuïtivament amb l'objecte de la seva percepció; aquesta identificació, a diferència del coneixement que proporciona l'intel·lecte, li permetrà arribar al significat de l'objecte, transcendent el curs del temps. Per tant, serà identificant-se amb els objectes que percep immediatament que l'artista aconseguirà copsar la seva naturalesa eterna.

Altre cop, és en Diego Ruiz on podem trobar referències per a aquests conceptes. Per exemple, el de l'eternitat assolida per l'artista, que en Ruiz es denomina "Immortalitat" o "Sensació d'Immortalitat":

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 211-212.

Totes les idees sobre la Immortalitat les reduhía a emocions de l'esser que se *sent* immortal. Parlava sempre de la «Sensació de la Immortalitat», y pretenía qu'era un fet, aquesta sensació, com el fet de veure les coses.<sup>147</sup>

Volia analisar la Sensació de la Immortalitat, descompòndre-la en sos elements (...)

Era, segons ell, un problema de *correspondencies* lo que havia de cercarse en la qüestió de l'ànima immortal. Y aquestes correspondencies s'haurien de descobrir i constatar entre *l'objecte real del desitj* y el desitj mateix.<sup>148</sup>

Ruiz, doncs, relaciona “el fet de veure les coses” —d’una manera intuïtiva, se suposa, ja que el que es percep és descrit com l’“objecte real del desitj”— amb una sensació d’immortalitat que podia ser allò que va experimentar Barradas en l’escena que va descriure al seu amic Torres. El fragment següent, del llibre *Teoría del acto entusiasta* de Diego Ruiz, recorda molt tant les citacions que hem reproduït de Barradas com aquesta de Torres-Garcia, per la relació que s’hi estableix entre sensacions físiques i sentiments, entre el subjecte i l’objecte de la percepció, que és el que, segons la visió d’aquests autors, dóna entrada en aquesta eternitat:

El análisis á que se ha sometido el timbre y el tono de los sonidos, es susceptible de extenderse, en general, al *sentimiento* —como indicación ó síntesis de «emociones elementales». —El piano deja oír las seis primeras armónicas, el contrabajo las cuatro últimas, el clarinete y el órgano armónicas impares: —estas diferencias, percibidas sintéticamente, da origen al timbre de los

---

<sup>147</sup> RUIZ, Diego. *Contes de gloria y d'infern seguits dels Diàlegs y màximes del Super-Christ*. Op. cit., p. 179.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 183.

diversos instrumentos. —Si , en un mismo instrumento, distinguimos el tono agudo ó grave, es también por síntesis. —Lo mismo puede decirse de toda sensación; pues ver, por ejemplo, es —en un primer momento— sintetizar los doce colores admitidos por Helmholtz en el espectro (1). —La sensación es una síntesis mental, en psicología. Para la Filosofía Natural, la Sensación es un símbolo de la Emoción. El Axioma, expresándose, *define* la Emoción; un grupo de emociones proyectadas en el espacio, es —desde el punto de vista de la psicología— un objeto, y el hombre ve. Tal es la genealogía de la experiencia, con toda claridad.<sup>149</sup>

La definició de sensació com a síntesi mental i “símbolo de la emoció” —una manera una mica recargolada de dir que la sensació és el resultat del nostre coneixement de les coses, però suggerint, al capdavant, que som nosaltres, o la nostra experiència, allò que determina la naturalesa de les coses— recorda també els fragments citats tant de Barradas com de Torres-Garcia. Al final de la citació, sembla que Ruiz afirmi que projectem les nostres emocions en l’espai i creem els objectes, tal com també suggeria Barradas en la seva carta, emprant el substantiu “crear”.

Aquesta mateixa línia de teorització de l’art que hem detectat en els dos pintors uruguaians arriba també als *Poemes en ondes hertzianes* de Salvat-Papasseit —un dels lemes d’*Arc Voltaic* coincideix amb el títol del seu primer llibre—. Salvat, però, no va escriure cap text, com els de Barradas o Torres-Garcia, en què exposés la seva actitud davant l’acte creador des del mateix punt de vista que ells; tal com indicà Joan Fuster, “Concepte del Poeta” i “Contra els

---

<sup>149</sup> RUIZ, Diego. *Teoría del acto entusiasta (Bases de la Ética)*. *Op. cit.*, p. 46-7.



poetes en minúscula”,<sup>150</sup> més que no pas l’estètica de Salvat-Papasseit presenten la seva ètica com a poeta.<sup>151</sup> En tots dos textos la influència de Diego Ruiz és molt evident —en el primer hi és citat com a exemple de l’home entusiasta de què Ruiz havia parlat en les seves obres—. En el manifest “Concepte del Poeta” apareixen conceptes tan característics de Ruiz com l’entusiasme o la blasfèmia, i acaba amb la frase: “Aquells qui són al món i no un espai només, però una Eternitat, saben que quan el Poeta obre les mans una Era inconeguda és començada.”<sup>152</sup>

Una lectura atenta d’alguns dels *Poemes en ondes hertzianes* que tingui en compte les idees exposades per Torres-Garcia i Barradas fa pensar que tenen una relació molt directa amb l’estètica que hem exposat. És el cas, per exemple, del poema “Passeig”, dedicat precisament a Joaquim Torres-Garcia:

La boira

fredament

acaba d’engolir la llarga via

Els llums són guaites

En acabar de ploure

quan els arbres somiquen

oh que és dolç escoltar el silenci

El silenci és la boira

---

<sup>150</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. “Concepte del poeta”. *Mar Vella*, núm. 4 ( desembre 1919), p. 2-3; *Contra els poetes amb minúscula. Primer manifest català futurista*. Barcelona: [s.n.], 1920. Reproduïts a SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses. Op. cit.*, p. 79-83.

<sup>151</sup> FUSTER, Joan. “Introducció a la poesia de Joan Salvat-Papasseit”. *Contra el Noucentisme*. Barcelona: Editorial Crítica, 1977, p. 24-25.

<sup>152</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses. Op. cit.*, p. 80.

Jo somric

I mil llums em somriuen

Són mil llums

no pas homes

Com és càlid el somriure dels llums

I les espurnes blanques

del trolley dels trams

dansen com les estrelles

#### **M'HE TOPAT AMB UN HOME QUE PASSAVA**<sup>153</sup>

Aquest poema s'ajusta a la descripció general dels *Poemes en ondes hertzianes* de Joaquim Molas: “(...) el poema es converteix en una juxtaposició d'impressions, de sensacions o de sentències que, almenys en teoria, és infinita i que, a la pràctica, acaba de manera arbitrària i contundent. (Un final que, amb freqüència, és subratllat amb lletres majúscules o negretes.)”<sup>154</sup> A “Passeig” trobem aquest final sobtat, ressaltat en majúscules i negreta, i és fàcil de relacionar el vers final amb l'inicial: “La boira fredament acaba d'engolir la llarga via”. Aquest vers inicial correspon al moment en què el poeta ha baixat del tramvia i el veu allunyar-se, i en podem destacar dos aspectes: d'una banda, marca la

---

<sup>153</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 91.

<sup>154</sup> MOLAS, Joaquim, “Pròleg”. A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 10.

desaparició de la presència humana —a part, és clar, de la del subjecte poètic—, i, de l'altra, assenyala, diguem, la desaparició del curs del temps, representat per la via. Entre els versos inicial i final trobem enumerades, sense cap organització gaire clara, diverses sensacions i emocions originades pels elements que envolten el jo: els llums, els arbres, la pluja, la boira. La manca d'incidents externs suggereix que el curs del poema ja no és el del temps, sinó el de la sensibilitat interna del subjecte poemàtic, que es projecta en els elements circumdants i s'hi identifica (“Jo somric / I mil llums em somriuen”). S'estableix una mena de diàleg entre el jo i els objectes, i aquest diàleg, abans de ser interromput bruscament, condueix el poeta del sentiment de fredor associat amb el tramvia i el curs habitual de les coses al de calidesa provocat pels llums. El moviment lineal del tramvia, relacionable amb la linealitat del curs del temps, també és substituït pel de la dansa de les espurnes del tramvia, que no tenen cap referent extern i que per tant suggereixen la idea d'independència del temps, de moviment dissociat de qualsevol finalitat i centrat en ell mateix. Aquesta dansa de les espurnes s'assembla molt a l'observació del subjecte, que ha quedat fascinat per un seguit de sensacions inesperades i viu el moment present amb una intensitat absoluta, oblidat de si mateix. És la intensitat mateixa de la seva fixació per allò que observa el que sembla haver aturat el temps.

La topada amb l'home desconegut posa fi a aquest estat que Molas qualifica encertadament de “beatitud”,<sup>155</sup> i fa tornar el jo poemàtic al món habitual, social, en què el curs del temps és lineal i no ens identifiquem amb les coses, sinó que ens en dissociem, hi “topem”. El darrer vers és pessimista, per tal

---

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 13.

com expressa el fracàs, o com a mínim la fi, de l'experiència viscuda: el moviment de l'home "que passava" s'identifica amb el de la via del tramvia del primer vers, i la topada posa de manifest que no és possible traslladar o conservar en la vida quotidiana l'experiència que s'acaba de viure.

A "Passeig", per tant, trobem una experiència poètica que consisteix en la consecució d'una visió de l'eternitat a través de la projecció del jo poètic en les sensacions. És a dir, en termes de Diego Ruiz: el poeta arriba a la "Sensació d'Immortalitat" a través de l'acte d'"entusiasme" de "veure les coses en l'espai" que li permet de realitzar "el tranzit de lo ritmic a lo plastic". La visió que ens ofereix no correspon solament a les sensacions objectives que rep, sinó també a les emocions i les idees pròpies, i per tant el poema no registra simplement un seguit de sensacions externes, sinó la "projecció de l'ànima" del poeta, la constatació d'una experiència de fusió del seu jo amb el món circumdant que fa que l'experiència resulti viva i altament significativa. Els haikús salvatians, i més en concret les seves "Vibracions", retrataran aquest mateix tipus d'experiència que arriba a transcendir el curs habitual del temps.

El poema "Bodegom", també dels *Poemes en ondes hertzianes*, presenta una experiència similar, tot i que el sentiment que hi expressa el poeta és força negatiu:

Damunt la taula

*l'Arthur Gordon Pym*

obert

Poe al sostre

m'esguarda

Só tremolós                    de veure'l

El gresol penjat  
n'és l'agonia

Ara tancaré el llibre

El vas és tombat

A terra  
xipolls

*Whisky house of lords*

Ara Poe ha caigut                    borratxo<sup>156</sup>

En aquest cas, el somieg del jo està causat per la ingestió de whisky i la lectura d'*Arthur Gordon Pym*, d'Edgar Allan Poe, en un interior depriment. Aquí, l'ordenació del seguit de sensacions sembla més clara. A la primera part del poema, el poeta llegeix el llibre que hi ha damunt la taula. Cansat, i sota els efectes de l'alcohol, tanca el llibre —el vers “Ara tancaré el llibre” ocupa la posició central del poema—, i tomba el got ple de whisky. El poema retrata, doncs, un intent de fugida del poeta, a través de la lectura i de la beguda, d'un entorn que li resulta profundament desagradable. Es tracta, però, d'una fugida fallida, com indica el fet que l'única acció activa del poeta, la de tancar ell llibre, té com a resultat vessar el whisky del got.

---

<sup>156</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 87.

A *Arthur Gordon Pym*, el protagonista realitza el seu primer viatge a conseqüència de l'estat d'embriaguesa que li impedeix considerar les coses des d'un punt de vista prudent i "normal", i en les seves aventures veu com, constantment, els esdeveniments el forcen a abandonar els prejudicis i les idees preconcebudes que tenia. El temps que Gordon Pym passa amagat a la sentina del vaixell té un cert paral·lelisme amb l'embriaguesa de "Bodegom" —aquí, podem pensar en la "piragua hindú" de "Linòleum"—,<sup>157</sup> en el sentit que la foscor en què viu l'obliga a guiar-se pels sentits del tacte, l'oïda i l'olfacte, i acarar-se d'una manera completament nova al món que l'envolta. Al poema, Salvat-Papasseit intenta presentar una experiència similar —veure-hi amb els seus propis ulls, experimentar la realitat directament, sense que la convencionalitat dels objectes de l'habitació li imposin una visió alienant—.

El títol "Bodegom" fa referència precisament a aquest caràcter convencional: el defici del subjecte poètic és degut al fet que es troba en un interior artificial, estereotipat, que el fa sentir alienat. Torres-Garcia, al text "Plasticisme", s'havia expressat en aquests termes:

(...) I no trobo tampoc que hi hagi inconvenient, en admetre que no hi ha altre art que aquell que, per part del públic i els pintors de públic, s'entén per tal. Perquè si no és així, jo no puc admetre de cap manera veritables barbaritats com aquestes: "marines", "paisatges", "quadres de gènere", "bodegons", etc.<sup>158</sup>

A "Plasticisme", Torres-Garcia es queixa que els quadres que s'ajusten als paràmetres marcats per aquests motius convencionals impedeixen als pintors

---

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>158</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. *Escrits sobre art. Op. cit.*, p. 203.

treballar el color i la forma independentment d'allò representat, i per tant explotar realment els valors plàstics del quadre. Això mateix és el que ha fet Salvat-Papasseit a "Bodegom": ha retratat un interior vuit-centista, i el resultat n'ha estat una escena asfixiant, perquè l'interior és convencional, i la seva visió personal no hi té cabuda. "Bodegom" és precisament el primer poema de *Poemes en ondes hertzianes*, si deixem de banda la "Lletra d'Itàlia" en prosa, i la seva funció dins del poemari és plantejar l'objectiu bàsic del llibre i de l'art d'avantguarda en general: crear un art nou que substitueixi l'art convencional, ja caduc, que plasma una visió del món que no és l'actual. Els *Poemes en ondes hertzianes* són mostres d'aquest art nou i alhora retraten la lluita entre els partidaris de l'ordre polític i literari establert i els del nou art i la nova societat. No obstant això, la majoria de poemes apunten cap al fracàs dels objectius del poeta,<sup>159</sup> i no és fins al penúltim poema, "El record d'una «Fuga» de Bach", que s'apunta una possible sortida:

He vist més:

-Que l'infant de bolquers

esguardava rient una estrella

Però cap llibre no parla del somrís de l'infant

I heus aquí que vaig dir-los

una cosa vulgar:

-L'estel hexagonal de colors en el Circ enclou totes les síntesis del món.<sup>160</sup>

"Cap llibre no parla del somrís de l'infant": el món de la infantesa, que no està afectat per les convencions artístiques i socials imperants, és descobert com a reserva de puresa espiritual, com a pedrera a la qual poden recórrer els defensors

---

<sup>159</sup> MOLAS, Joaquim, "Pròleg". A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 12-13.

<sup>160</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 100-101.

de l'art d'avantguarda. Així, doncs, és al "Circ", al món dels infants, on hom pot buscar inspiració per a l'art futur, l'art que "enclou totes les síntesis del món".

És molt significatiu l'ús de la paraula "síntesi" en aquest context. L'experiència central de "Passeig", per exemple, no era sinó una "síntesi" o "fusió" del poeta amb el món que conduïa a una mena d'abstracció en el temps, i aquesta síntesi, que és la que Salvat-Papasseit, Torres-Garcia i Barradas cercaven aconseguir amb el seu art, es troba de manera natural en els infants, que s'aboquen sense reserves en cadascuna de les experiències que viuen. De fet, Diego Ruiz, a *De la interpretación biológica del genio*, s'havia expressat en aquests termes:

“(...) el genio puede revelarse como un niño universalmente apto para la mayor parte de esas actividades, o bien su inclinación es unilateral, no conoce más que un objeto y un camino para llegar a él, llámese ciencia o arte de la pintura o poesía, etc.”<sup>161</sup>

Els nens, a més, són literalment el futur, i per tant es poden identificar fàcilment amb el "geni biològic" o l'"ultravertebrat", una mena de superhome de què parlà Diego Ruiz en diverses obres seves, i amb les manifestacions polítiques i artístiques d'avançada.

Per tant, a "El record d'una «Fuga» de Bach" Salvat introdueix una nova referència temporal en la seva obra: la infantesa com un temps absolut,<sup>162</sup> identificable amb l'eternitat que els tres creadors de qui estem parlant volien assolir en les obres artístiques. Aquesta referència temporal és represa a "Marxa

---

<sup>161</sup> RUIZ, Diego. "De la interpretación biológica del genio". *Un Enemig del Poble*, núm. 3 (juny 1917), p. 2.

<sup>162</sup> GAVALDÀ I ROCA, Josep. *Op. cit.*, p. 32.



nupcial”, el poema central de *L’irradiador*, que planteja l’enfrontament entre els dos tipus d’immortalitat a què pot aspirar el creador: la basada en la fama, en la inserció en els corrents artístics del moment, i la basada en la força fecundant de l’amor:

(...)

La sombra dels comparses en el sol de les taules

Moure’s            i projectar-se            no existir:

La **VIDA** al Dinamisme

(...)

i després el **CONNUBI**

-i així seré immortal perquè d’aquí ha nascut el meu **JO** dins el **TOT**<sup>163</sup>

Al final del poema, la referència a la infantesa queda implícita en el concepte de la fecundació, però de fet l’inici del poema remet a “El record d’una «Fuga» de Bach”, i l’escenari de tot el poema és un circ. Lluís Gavaldà descriu “Marxa nupcial” de la manera següent:

Un poema *narratiu* que integra el relat d’una representació de circ i el discurs sobre el temps. Totes les formes verbals de la «Marxa» empren el present, el temps discursiu de *L’irradiador*, excepte la cloenda, on el «connubi» obre el futur. El present és la «VIDA», «Dinamisme»; el futur és la fecundació, la immortalitat. El fruit del connubi esdevé la superació del temps; la núvia i la mare, amor carnal i procreador. Aquest discurs travessa tot el poemari.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 120-121.

<sup>164</sup> GAVALDÀ I ROCA, Josep. *Op. cit.*, p. 36.

Hom té la temptació d'interpretar que Salvat-Papasseit dóna importància a aquests valors perquè, efectivament, són els que permeten l'home d'assolir una certa perpetuació física. Si bé una lectura d'aquest tipus no s'ha de descartar, el punt essencial és que la passió amorosa i la visió infantil ens proporcionen l'estat mental necessari per entrar en contacte amb l'eternitat, per assolir la mateixa síntesi del "jo" amb el "tot". Salvat-Papasseit no fa sinó expressar el mateix que Torres-Garcia en el següent fragment de *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa*, per bé que els termes i el tipus de discurs emprats són molt diferents:

Lluita gran és, en cada u de nosaltres, aqueixa entre en el jo inferior i el jo superior, entre lo individual i lo universal i etern. Mes, fora de nosaltres, hi és també, del mateix modo. Partidaris, de lo real i lo ideal, els primers més nombrosos, o els segons més forts, treballen i combaten perquè prevaleixi el respectiu concepte de vida. Uns atents a lo del dia, coneixedors de quant integra la realitat, cercant afanyosament el poder i la riquesa i tota mena de goig material. Els altres, eliminant pel sacrifici, per la renúncia, tot allò material, qual densitat impedeixi aixecar l'esperit a les seves regions pròpies. Un davant l'altre, aqueixos dos bàndols, amb armes ben diferents, renoven cada dia, i a cada hora, l'eterna lluita.<sup>165</sup>

Com veurem en la secció següent, les "Vibracions" i els haikús posteriors de Salvat-Papasseit són visions efímeres d'aquesta eternitat, fusions molt breus del "jo" amb el "tot", i aquest fet explica, per exemple, l'aparició de temes com la passió amorosa o la maternitat, així com el de la literatura en relació amb l'amor i,

---

<sup>165</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. *Escrits sobre art. Op. cit.*, p. 208.

fins i tot, de l'abrandament patriòtic. És per això que aquests haikús, tot i que retraten incidents mínims, arriben a tenir un to d'intensa transcendència.

Hem fet al·lusió a la profunda afinitat entre la concepció de l'art de Salvat-Papasseit i la visió ingènua dels infants. A *El gris i el cadmi* Josep Maria Junoy fa un elogi de Salvat-Papasseit basant-se en el seu amor als infants<sup>166</sup> —Salvat dedicà les seves “Dites d’infant” a la filla de Junoy—,<sup>167</sup> i, a partir de l'article de Tomàs Garcés sobre Salvat-Papasseit, ha predominat la idea que la importància dels nens o de la visió infantil en la seva obra prové del seu amor pels infants i de la idealització d'una etapa de la vida que en el seu cas va resultar molt difícil.<sup>168</sup>

Tot i que aquesta opinió és plausible, volem fer notar que Salvat comptava amb una base teòrica per interessar-se per la visió infantil des del punt de vista poètic. Tant Torres-Garcia com Barradas van construir joguines per a nens, fins i tot industrialment en el cas de Torres-Garcia,<sup>169</sup> i Barradas comentà en diverses ocasions el seu interès per realitzar una exposició de pintura vibracionista per a nens.

Sens dubte, en el cas de tots dos pintors, l'interès per l'art infantil provenia del fet que els nens no estan afectats pels prejudicis artístics de l'art convencional, per la qual cosa la seva visió de les coses és transparent, directa, tal com volien que fos la seva. És ben possible que fos Torres-Garcia qui plantegés aquesta idea al grup, per tal com havia estudiat pedagogia i ensenyava art a les escoles de la

---

<sup>166</sup> JUNOY, Josep Maria. *El gris i el cadmi*. *Op. cit.*, p. 193-195.

<sup>167</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses*. *Op. cit.*, p. 127.

<sup>168</sup> Vegeu la nota 73 d'aquest mateix capítol.

<sup>169</sup> Vegeu SALVAT-PAPASSEIT, Joan. “Joan Salvat-Papasseit: textos desconeguts”. *Op. cit.*, p. 84; TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Historia de mi vida*. *Op. cit.*, p. 178-179.

Mancomunitat. En un article anterior a la coneixença de Barradas i Salvat, Torres-Garcia s'expressava en aquests termes sobre l'ensenyament de l'art a les escoles:

(...) Se donava al noi un procediment, una manera fixa, invariable d'interpretar les formes naturals. Els medis usuals eren els lamentables quaderns de dibuix i les làmines, i en un grau superior la còpia del guix. És a dir, en els dos casos quelcom d'interposat entre el noi i la realitat.

Donar aquesta manera feta d'interpretar les formes del natural, i privar al noi de la impressió neta de la realitat, i d'exterioritzar aquesta impressió d'una manera personal, és com d'intent llevar tota l'eficàcia i menyspreuar el poderós auxili del dibuix dins de la pedagogia, i... també dins de les belles arts.<sup>170</sup>

En el moment d'escriure aquestes frases, Torres-Garcia encara no havia iniciat el gir artístic cap a l'art d'avantguarda, però la seva protesta davant la imposició de les convencions artístiques als alumnes, sense donar-los la possibilitat que s'enfrontessin directament a la realitat a partir de la qual tot artista treballa, preparava naturalment les seves posicions posteriors.

Salvat, doncs, va poder trobar en Torres-Garcia i Barradas la justificació teòrica per al seu interès per la visió infantil, però no un model aplicable a la seva producció poètica. El model que després ell mateix utilitzà en algunes ocasions ens el revela ell mateix en el seu article sobre Barradas:

Luego construyó juguetes, como un nuevo rey mago que tuviese la fábrica allí donde Tagore se rodea de niños, y cuenta maravillas a los pequeños libres que lo comprenden todo, sólo porque son libres. Y esos juguetes suyos eran casi

---

<sup>170</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. *Escrits sobre art. Op. cit.*, p. 73.

divinos, porque no eran juguetes al gusto de los hombres, sino al de los pequeños; el inmortal payaso que si mueve los brazos es por un gesto noble, y tiene una sonrisa con todos y sus colores de revolucionario; el indio de las plumas de todas las facetas con los ojos pintados y enseñando los dientes en señal de que nunca podría llorar.<sup>171</sup>

En aquest fragment, la referència a Tagore s'explica per la publicació, el 1915, del llibre *La luna nueva. Poemas de niños* en traducció castellana de Zenobia Camprubí.<sup>172</sup> En aquest llibre els protagonistes dels poemes són nens, i la interlocutora més habitual, la mare. En alguns, com “El principio” i “El mundo del niño”, el tema central és l'amor de la mare pel fill, però la majoria se centren en la visió dels infants, evidentment diferent de la convencional dels adults.

En alguns poemes trobem frases o motius que recorden algunes composicions concretes de Salvat-Papasseit. Així, per exemple, “El principio” fa pensar en els haikús dedicats a la “promesa-donzella”: “Primer amor del cielo, hermano de la luz del alba, bajaste al mundo en el río de la vida y al fin te paraste en mi corazón...”<sup>173</sup> “El mundo del niño” recorda, per la personificació de les estrelles i per les safates de joguines, “Els tres reis de l'Orient: “Sé que en él tiene estrellas que le hablan, y un cielo que baja hasta su cara para divertirlo con sus nubes tontas y con sus arcoiris. Allí, esas cosas que parece que no dicen nada y que no se mueven, llegan, arrastrándose, hasta su ventana, y le cuentan cuentos y le ofrecen bandejas llenas de juguetes de vivos colores”.<sup>174</sup> I “Juguetes” recorda el

---

<sup>171</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. “Joan Salvat-Papasseit: textos desconeguts”. *Op. cit.*, p. 84.

<sup>172</sup> TAGORE, Rabindranath. *La luna nueva. Poemas de niños*. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1915.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 38.

sonet “Pantalons llargs”, encara que presenta el mateix tema a través d’un pare que, tot treballant al seu despatx, observa jugar el seu fill.<sup>175</sup>

Al llibre els nens també juguen a ser diferents personatges: un mariner, un proscrit, un mercader, un heroi... Òbviament, la visió que en tenen és completament idealitzada. Aquests personatges tenen molta semblança amb els herois d’alguns poemes de Salvat-Papasseit: els mariners o pirates de “Bru mariner d’amor” i de “Les formigues”, o els lladres de “Mocadoret al coll” o “Si n’era un lladre”. Aquests herois de Salvat, com els dels nens de Tagore, són figures ideals no tocades pel desànim o les limitacions que imposa la societat, i tan transparents com els nens, que arriben a sentir-se, efectivament, allò que volen ser o que imaginem que són.

Enric Bou, en comentar l’actitud certament masculista de Salvat, afirma que el poeta se salva perquè el seu masclisme és “d’opereta”. Una altra manera ben plausible d’explicar la naturalesa d’aquests personatges de Salvat és relacionar-los amb la visió infantil del llibre de Tagore. En aquests personatges, que per a Salvat són un camí per acostar-se a l’eternitat que desitjava assolir, l’idealisme pesa més que no pas el realisme, i més que la qüestió de si aquestes visions són possibles o no, és important la qüestió de fins a quin punt aquests herois reflecteixen els desigs més íntims de Salvat. En aquest sentit, els condicionals que trobem als dos haikús d’*El poema de la rosa als llavis*, “Si, per tenir-la” i “Si n’era un lladre”, es poden entendre com un reflex de la literatura popular en la qual s’inspiren els dos poemes, però també com un reflex de les fórmules que en els jocs infantils atribueixen rols que els participants passen a encarnar amb una fe inimaginable

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 45-6.

per a qualsevol ment adulta. El mateix tipus de condicional es pot llegir, implícitament, en altres poemes de Salvat, com “Bru mariner d’amor” o “Mocadoret al coll”, des del moment que presenten personatges que són transposicions ideals de l’autor en tant que poeta que aspira a assolir l’eternitat a través de la literatura.

Abans de comentar de manera més concreta la poètica de les “Vibracions” salvatianes, voldríem apuntar una qüestió, potser marginal en relació amb l’entesa artística entre Barradas, Torres-Garcia i Salvat-Papasseit, però de força interès per a l’adaptació de l’haikú que realitzà el poeta. En principi, llevat de l’interès pels poemes de nens de Tagore i per l’interès que Salvat degué sentir pel poeta sufi Kayyam —que comentem més endavant, en aquest mateix capítol—, no hem detectat cap altra font oriental concreta que alimentés la inquietud dels tres artistes. I, això no obstant, els següents passatges del llibre *Textos de estètica taoïsta*, de Lluís Racionero, semblen donar compte molt acuradament de l’experiència central de la seva exploració artística en aquesta època:

(...) La empatía que busca el arte taoísta es esa rara sensación de haber estado en un sitio donde jamás se ha estado, de vislumbrar por un momento un estado fuera del tiempo, de penetrar los significados secretos de las cosas.

Para quien ha experimentado con sustancias psicodélicas o con el yoga, los sutiles estados y percepciones suprasensoriales que pretende el taoísta son algo ya conocido. Para quien no los ha vivido por esos medios se pueden comparar a la sensación de *déjà vu* (haber vivido ya ese momento) o a los raros instantes fulgurantes de la existencia en los que por amor, emoción o sorpresa, todo parece transfigurarse; y la existencia se eleva a una potencia vital superior, más intensa

y más cargada de significado. Los hippies (...) a la sustancia sutil que hace comunicar a los seres a nivel suprracional la llaman «vibraciones». Ya veremos más adelante que los chinos tienen una palabra para esa energía de comunicación: el *chi*. (...)

Dado que los chinos conocían la existencia del *chi* y sabían dirigirlo, el arte taoísta buscaba deliberadamente la transmisión de *chi*; es decir, la comunicación a nivel de vibraciones, y producir con ella una alquimia perceptual, emocional y vital. Por eso el tema de las pinturas o los poemas taoístas es en realidad un estado de ánimo o estado interior del cuerpo-espíritu, que el artista insinúa por medio de las formas sensuales y de los símbolos imaginativos de su medio artístico.<sup>176</sup>

“Vislumbrar un estado fuera del tiempo”; “los raros instantes fulgurantes de la existencia en los que por amor, emoción o sorpresa, todo parece transfigurarse”; “alquimia perceptual, emocional y vital”; “un estado de ánimo o estado interior del cuerpo-espíritu”: cap d’aquests fragments no hauria desentonat en un dels textos teòrics del Torres-Garcia dels anys de les avantguardes, i tots ells són aplicables a alguns dels *Poemes en ondes hertzianes* i als haikús de Salvat-Papasseit. Tot i les diferències entre la concepció artística taoïsta i la d’aquests tres creadors que un estudi en profunditat pogués revelar, és evident que l’experiència sobre la qual es basen és semblant. Les divergències són fonamentalment de context: mentre que els artistes taoïstes xinesos van ser els responsables de la creació d’una part del cànon artístic xinès, Barradas, Torres-Garcia i Salvat eren creadors d’avantguarda que hagueren de fer front a serioses dificultats per desenvolupar el seu art —el cas més evident és el de Torres-Garcia,

---

<sup>176</sup> RACIONERO, Luis. *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 39-41.



que perdé el favor dels mecenes catalans en començar a produir pintura avantguardista—. Així, per exemple, mentre en parlar d'art xinès hom podia recórrer simplement a l'ús del concepte d'“empatia” per fer referència a la fusió entre subjecte i objecte, Torres-Garcia havia d'escriure articles llargs i complicats i encunyar conceptes complexos per fer entendre la mateixa experiència bàsica.

És possible que Torres-Garcia estigués familiaritzat amb aquesta línia de pensament a través de l'art xinès i oriental en general, que havia estat molt popular a l'Europa de la fi del segle XIX, tot i que s'inclinà, més que pel mot “empatia”, pel d'“harmonia” o “eternitat”. Quant al mot “vibració”, cal anar amb molt de compte: Racionero, en la seva citació, fa referència a l'ús que en feren, als anys seixanta, els integrants del moviment *hippie*, i per tant no té relació directa amb el de Barradas i Salvat. Tanmateix, aquest mot, i el concepte que vehicula, havia estat molt utilitzat a Europa des de l'època del Simbolisme,<sup>177</sup> i en emprar-lo, els *hippies* i els avantguardistes reflectien una visió similar del món:

En Occidente han sido los simbolistas quienes propusieron como función del arte la expresión de los significados secretos de las cosas; y para lograrlo el medio es el símbolo, que es la reticencia de la intuición, el soberano lenguaje de la inteligencia. No la abstracción racionalista, como erróneamente busca el perdido y mediocre arte actual, sino la imaginación intuitiva. Mallarmé decía: «Creo necesario que no haya más que alusión. Nombrar un objeto es substituir tres cuartas partes del goce del poema, que proviene de la felicidad de adivinar poco a poco; lo que se desea es sugerir.» Y en el otro lado del mundo el japonés O.

---

<sup>177</sup> Vegeu CARMONA, Eugenio. *Op. cit.*, p. 115, a més de la citació següent.

Kakuzo repetia como un eco de Mallarmé: «La definición es limitación, la belleza de una nube o de una flor está en su desplegarse inconsciente».<sup>178</sup>

Per tant, la comprensió del món que ens envolta i la comunicació entre individus no s'ha de fonamentar en l'intel·lecte, en l'anàlisi racional, sinó en la intuïció, com remarcava Torres-Garcia.<sup>179</sup> No és, doncs, gratuït, que la popularització de l'art oriental a Europa es produís en un moment en què el moviment simbolista defensava principis estètics molt afins als seus.

Trobem interessant aquí de remarcar l'afinitat entre els principis de l'art taoista i els del tercet Barradas-Torres-Salvat perquè el taoisme és una de les influències cabdals en la conformació del budisme zen, que al seu torn fou un dels punts de partida de Bashô per a crear l'haikú clàssic.<sup>180</sup> Els haikús de maduresa de Bashô, molts dels quals són inclosos en les seus diaris de viatges, recullen incidents aparentment insignificants que per al lector poc avesat o atent poden semblar nimis, però que per a Bashô representaven instants d'il·luminació, de coneixement intuïtiu del món, carregats de significació. Els haikús de Bashô diuen molt poc però suggereixen molt, i són valuosos, més que no pas pel que afirmen, pel que permeten de llegir-hi, pel ressò o la “vibració” que produeixen en el lector. Són també poemes que no tenen la consistència física, el retoricisme, dels occidentals, sinó que es fonen després de ser llegits, deixant al lector la tasca d'estudiar els efectes que han produït en la sensibilitat.<sup>181</sup> El mateix pot dir-se de les “Vibracions” i d'alguns dels altres haikús de Salvat-Papasseit.

---

<sup>178</sup> RACIONERO, Luis. *Op. cit.*, p. 50.

<sup>179</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. *Escrits sobre art. Op. cit.*, p. 209-210.

<sup>180</sup> Vegeu l'esquema ja clàssic d'influències que conformaren l'haikú japonès a BLYTH, R.H. *Op. cit.*, p. 17.

<sup>181</sup> RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 24-26.

Per tant, hi ha força afinitats entre l'haikú japonès clàssic i algunes de les idees estètiques del grup d'*Arc Voltaic*, que fan que l'ús de la forma de l'haikú per part de Salvat no fos pas desenraonat. Cal assenyalar, a més, que, a banda de les influències de Tagore i Kayyam, les que recullen les "Vibracions" de Salvat-Papasseit són força coherents, per tal com, més directament o més indirectament, estan relacionades amb el moviment simbolista: la del Cubisme i el Futurisme, hereus fins a cert punt del postsimbolisme; la de Diego Ruiz, que coneixia les aportacions del Simbolisme i que estava familiaritzat amb la teoria de les correspondències del filòsof suec Swedenborg, que influí en Poe i en Baudelaire,<sup>182</sup> i la de Maragall, autor que Salvat reivindicà en el context noucentista com a poeta ple de "fe" i de "romanticisme",<sup>183</sup> i que havia estat un dels introductors del Simbolisme literari a casa nostra.<sup>184</sup>

Enric Bou, en comentar l'avantguardisme de Salvat-Papasseit, afirma que "allò que importa no és el grau de perfecció i la solidesa de la formació de Salvat com a avantguardista, sinó la passió i la ingenuïtat amb què s'apuntà al carro d'allò que, segons el seu parer, representava el progrés."<sup>185</sup> Quelcom semblant podem dir del rerafons teòric i literari que detectem en els seus haikús: més que no pas la solidesa de la teoria literària, exposada diríem que amb poca fortuna comunicativa a "Concepte de Poeta" i a "Contra els poetes en minúscula", cal valorar l'habilitat de Salvat per fer-se amb una sèrie de referents afins a la seva

---

<sup>182</sup> Vegeu OLCINA, Emili. "Pròleg". A: RUIZ, Diego. *La veu de Madame Ricard i altres narracions*. *Op. cit.*, p. 15-21; SANTA EULÀLIA, J. N. *Qüestió de mots*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1989, p. 8-9.

<sup>183</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses*. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>184</sup> Vegeu el segon capítol de SANTA EULÀLIA, J. N. *Op. cit.*, p. 33-62, així com la secció 4.2.2.4. d'aquest treball.

<sup>185</sup> BOU, Enric. "Joan Salvat-Papasseit: «Un enamorat de primera volada»". *Poesia i sistema: la revolució simbolista a Catalunya*. Barcelona: Empúries, 1989, p. 220.

sensibilitat que li foren útils en un determinat moment i que presenten, en el fons, una coherència considerable.

#### 4.2.2. La concepció dels haikús salvatians

En la secció anterior hem estudiat les teories i els interessos artístics del grup format per Rafael Barradas, Joaquim Torres-Garcia i Joan Salvat-Papasseit, que constitueixen el rerefons a partir del qual Salvat va escriure dels seus primers poemes, inclosos a *Poemes en ondes hertzianes*, i també alguns dels del segon volum, *L'irradiador del port i les gavines*, entre els quals cal comptar les “Vibracions”. Els haikús posteriors de Salvat-Papasseit, igual que la resta de la seva producció, van anar evolucionant cap a posicions situades fora de l'avantguarda literària, però la gènesi vibracionista d'aquesta forma hi és sempre detectable en qüestions, per exemple, com la del tractament del temps, com hem vist en analitzar-los. És impossible donar compte dels haikús de Salvat-Papasseit si hom passa per alt la influència de les idees desenvolupades pels seus amics Barradas i, sobretot, Torres-Garcia a partir de 1916.

En aquesta secció, ens proposem estudiar més específicament com aquesta línia de pensament artístic es concreta en els haikús salvatians. Per a aquest fi, recorrerem a citacions de les fonts que Salvat degué conèixer i emprar (Marinetti, Torres-Garcia, Diego Ruiz, Maragall, etc.), centrant-nos principalment en l'ús que s'hi fa del mot “vibració” i dels significats que se n'extreuen o s'hi associen, i de com aquests significats queden reflectits en els haikús salvatians. També

assenyalarem la procedència d'alguns dels temes o motius i d'alguns dels recursos emprats per Salvat-Papasseit en els seus haikús.

Aquí insistirem, doncs, en el concepte de “vibració” emprat en el context artístic on es mogué el poeta, però cal no oblidar que el referent de partida no pogué ser altre que el de les traduccions franceses de la lírica japonesa i el conreu de l'haikú a França durant aquells anys. Salvat veié en l'haikú la possibilitat d'aplicar la poètica que estava desenvolupant, un vehicle oportú per a les seves inquietuds, però de naturalesa força diferent de la dels *Poemes en ondes hertzianes*.

En certa manera, les “Vibracions” de Salvat-Papasseit són el negatiu de les experiències retratades a les composicions del seu primer volum. Als *Poemes en ondes hertzianes* presentava els intents de superar un context social i artístic opressiu i assolir una intimitat directa i plena amb l'univers circumdant. Ara i adés, a “Passeig” o a “El record d'una «Fuga» de Bach”, per exemple, trobem espurnes de felicitat intuïda, de fusió amb el món que envolta el poeta. El conjunt, però, és constituït per una sèrie de fracassos —la “Fuga” és potser l'única excepció—, perquè aquestes visions fugaces acaben indefectiblement en decepció, en el retorn a la grisa realitat.

La brevetat de l'haikú permeté a Salvat-Papasseit donar una resposta al problema que plantejaven els *Poemes en ondes hertzianes*. Els haikús clàssics japonesos presenten un incident molt puntual, sovint d'aparença insignificant, però que resulta profundament revelador per les ressonàncies que desperta en el subconscient del lector. Així, per exemple, en el cas de Bashô es pot arribar a argumentar que els haikús presenten moments d'il·luminació en el sentit que

aquesta paraula té en el budisme zen; en Buson, la reflexió filosòfica està més tenyida de reflexió conscient i de diletantisme pictòric; en Issa, que tal vegada és el gran mestre de l'haikú amb el temperament més assimilable al de Salvat-Papasseit, el subjecte poètic es projecta en el món natural —com passa a “Les formigues”— sense ombra d'ironia ni de paternalisme. En els haikús dels quatre grans mestres clàssics, i en els bons haikús japonesos de totes les èpoques, el jo del subjecte poètic queda transcendit, per bé que no anul·lat, en projectar-se aquest jo en l'experiència que presenta l'haikú, cosa que fa que es produeixi una fusió total entre el subjecte i l'objecte de l'experiència, i que l'esdeveniment resulti profundament revelador. Salvant les distàncies, podríem dir que s'assoleix l'experiència que Barradas, Torres-Garcia i Salvat-Papasseit es proposaven reflectir en les seves obres, l'eternitat a què aspiraven.

Es difícil dir fins a quin punt Salvat era conscient del rerefons espiritual de l'haikú japonès, però, sens dubte, l'elecció d'aquesta forma com a vehicle poètic no fou casual. Couchoud, en “Les épigrammes lyriques du Japon”, en donava una definició que devia cridar l'atenció del poeta català:

C'est une vision qui s'adresse directement à notre œil, une impression vive qui peut éveiller en nous quelque impression endormie. Sans doute il n'aura jamais tout son sens pour un autre qu'un Japonais. Nous n'en percevrons pas toute la résonance.<sup>186</sup>

Això mateix són les “Vibracions”: impressions vives que connecten amb el subconscient del subjecte i desvetllen, fan viva, la seva consciència del món. El

---

<sup>186</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie. Op. cit.*, p. 58.

mot “résonance”, acostat semànticament al de “vibració”, permet relacionar el fragment que hem citat amb el terme “Vibracionisme” i amb l’experiència “vibracionista” que Barradas va descriure per carta al seu amic Torres-Garcia.<sup>187</sup>

De fet, Couchoud empra el mot “vibration” en un fragment que ja hem reproduït en el segon capítol d’aquest treball, però que paga la pena tornar a citar:

Plus facilement qu’un objet de détail, les trois petits traits pourront faire entrevoir un large paysage. Leur briéveté est plus à la mesure de l’immense que du minuscule. Ils sont semblables à une vibration qu’aucune autre ne limite et qui s’elargit d’elle-même presque indéfiniment. De fait, les recueils de haïkaï sont pleins surtout d’impressions très vastes de nature.<sup>188</sup>

La frase “Ils sont semblables à une vibration qu’acune autre ne limite et qui s’elargit d’elle-même presque indéfiniment” fa pensar immediatament en el text “Una vibració..., un crit..., un riure intel·ligent”,<sup>189</sup> de Torres-Garcia, que comentarem més endavant en relacionar els haikús salvatians amb l’estètica de Torres-Garcia i Barradas. De fet, sembla evident que aquesta citació de Couchoud inspirà el text de Torres-Garcia —que és posterior—, i fins i tot és possible que el terme “Vibracionisme” de Barradas s’originés en aquest ús del mot “vibration”. El que sembla innegable és que Salvat titulà “Vibracions” els seus primers haikús partint d’aquest passatge, i que la seva concepció de la forma es basa en la descripció que hi fa Couchoud.

---

<sup>187</sup> Vegeu la nota 136 d’aquest capítol.

<sup>188</sup> Vegeu la nota 129 del segon capítol d’aquest treball, i el comentari que fem d’aquesta citació.

<sup>189</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. “Una vibració..., un crit..., un riure intel·ligent”. *Un Enemic del Poble*, núm. 5 (agost 1917), p. 1. Vegeu la nota 209 d’aquest capítol.

Per a Salvat-Papasseit l'assaig de Couchoud no solament contenia informació sobre l'haikú sinó també punts amb una peculiar sintonia amb l'estètica dels dos pintors uruguaians. En descriure la pintura del seu company pintor, Torres-Garcia es refereix al moviment de la sensibilitat que ha estat tocada per una sensació i que en busca una altra de corresponent;<sup>190</sup> Couchoud descriu l'haikú com “une impression vive qui peut éveiller en nous quelque impression endormie”. El “moviment” —Torres-Garcia emprà aquest mot en explicar l'art de Barradas— que mena d'una “sensació” o “impressió” a una altra és bàsicament idèntic en totes dues descripcions, i el trobem, també, en les “Vibracions” de Salvat.

Couchoud, quan explica com fa entrada la subjectivitat del poeta en l'haikú, realitza l'afirmació següent: “Sous le détail noté perce l'intérêt qui le fit noter entre tant d'autres.”<sup>191</sup> Torres-Garcia s'expressa de manera força semblant en explicar d'on treia Barradas els motius dels seus quadres: “El pintor ha mirado, sin fijar la atención, varios objetos, hasta que su vista se detiene, fuertemente interesada, por uno de ellos. El porqué, será imposible decirlo, pues el artista también lo ignora (...)”.<sup>192</sup> Tots dos autors, doncs, suggereixen que en el procés creatiu que descriuen l'element clau és la intuïció, més que no pas el treball conscient, i el Salvat de les “Vibracions” —especialment el de les primeres, les de *La Revista*—, i en general el de la seva trajectòria posterior, en pren bona nota.

Així, doncs, els termes amb què Couchoud presenta l'haikú en “Les épigrammes lyriques du Japon” degué suggerir a Salvat la possibilitat d'emprar aquesta forma per superar el problema que havia plantejat a *Poemes en ondes*

---

<sup>190</sup> Veu la nota 138 d'aquest capítol.

<sup>191</sup> COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d'Asie. Op. cit.*, p. 81.

<sup>192</sup> Vegeu la nota 138 d'aquest capítol.



*hertzianes* amb composicions més llargues. L'haikú li permet presentar en estat pur experiències de fusió o harmonia amb l'univers gràcies, precisament, a la brevetat i al caràcter de “notació en el temps”, expressió que Riba emprà, encertadament, per descriure la tanka japonesa.<sup>193</sup> La poesia japonesa clàssica, la tanka i l'haikú, no busca pas transcendir el curs del temps, crear un univers artístic autònom, sinó tot el contrari: vol inserir-se per complet en el temps de la redacció i de la lectura. Per aquest motiu, els poetes japonesos clàssics, que treballaven amb formes molt breus, renunciaren a crear un context per enunciar el contingut del poema: deien allò que volien sense preàmbuls ni comentaris posteriors. Per això, els haikús contenen només la informació indispensable, i l'experiència que registren pot ser compartida per un gran nombre de lectors. Aquest no és el cas de la major part de la poesia occidental clàssica, que respon més aviat al desig d'erigir-se en una “absoluta inscripció”, terme també utilitzat per Riba en un text<sup>194</sup> en què donà per tancada l'experimentació amb la forma de la tanka: la tendència majoritària entre els poetes occidentals ha estat distingir clarament entre l'experiència que ha fet néixer les obres i les obres en si, per tal de fer-ne objectes autònoms, intemporals —és a dir, obres, pròpiament, de “creació”—.

Així, la brevetat de l'haikú permet a Salvat-Papasseit presentar pura l'experiència efímera de fusió amb el món que l'envolta. La grisor que precedeix i segueix l'experiència reveladora queden fora del poema, i tot en ell és plenitud i significació profunda. Per un moment, tot encaixa, tot té una raó de ser, tot és simplement el que és, i elements contraris com l'alegria i la por, o la maternitat i la virginitat, queden harmonitzats naturalment, com passa en els moments

---

<sup>193</sup> RIBA, Carles. *Del joc i del foc. Op. cit.*, p. 98.

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 101.

d'il·luminació budista. A diferència dels *Poemes en ondes hertzianes*, les "Vibracions" no tracten de la dificultat d'establir una sintonia amb l'entorn, de projectar el "jo" en el "tot", sinó que retraten moments concrets en què aquesta sintonia esdevé efectiva.

D'aquí ve també el peculiar tractament que es dona al temps en els haikús salvatians. Aquest tractament té dos vessants: d'una banda, s'hi descriuen incidents tan fugaços com una mera sensació o la fiblada d'un sentiment sobtat, o, fins i tot, escenes estàtiques, com a "Bru mariner d'amor" o "Sant Jordi el cavaller"; de l'altra, els haikús semblen presentar instants eters, suspesos en el temps, sense principi ni final. Això succeeix perquè s'ha eliminat tota referència al temps exterior al poema, és a dir, a tot element que no forma part de l'experiència que el poema descriu. Els fets no es presenten en funció del desenvolupament temporal, successivament, sinó des del punt de vista de la sensibilitat que els experimenta: simultàniament, doncs. Fins a un cert punt, com veurem també més endavant, podem afirmar que "Vibracions" neixen en el moment que la sensibilitat del poeta relaciona dues sensacions diferents que, conjuntament, resulten profundament significatives, i que són percebudes com a simultànies; la projecció del subjecte en aquestes dues sensacions és el que fa que el temps intern del poema quedi aturat, i que el poema, al seu torn, quedi misteriosament suspès en el temps.

La reticència de Salvat-Papasseit a incloure els haikús entre les altres composicions dels poemaris és molt reveladora. Una vegada superats els plantejaments dels *Poemes en ondes hertzianes*, Salvat va escriure nombroses composicions en què aconsegueix d'assolir l'estat de beatitud, d'harmonia amb el

món en què viu, especialment aquells en què celebra l'amor i la realitat quotidiana. Podem considerar que les “Vibracions” van ser una mena de solució temporal que li permeté arribar a escriure poemes d'aquesta mena. No obstant això, quan els haikús i aquestes altres composicions van començar a conviure en els llibres, el poeta preferí no barrejar-los, situant els haikús al principi —els haikús-pròleg— o al final —“Proverbi”— dels reculls, o bé, en últim extrem, inserint-los entre parèntesis, com féu a *El poema de la rosa als llavis*.

Per què ho féu així? En el cas de “Proverbi” i dels haikús amb funció de pròleg, el més probable és que Salvat escrivís els poemes pensant en la posició que havien d'ocupar en el llibre, i per tant la funció d'introducció o conclusió els és inherent. El cas dels haikús d'*El poema de la rosa als llavis* és més revelador: no es refereixen a esdeveniments reals, sinó a emocions lligades exclusivament amb la imaginació del poeta, sense cap reflex en les seves accions. Els haikús es relacionen amb el món de la sensibilitat, mentre que la resta de les composicions fan referència a experiències físiques o que han ocorregut realment.

El mateix pot dir-se dels haikús-pròleg, de “Proverbi”, de “Les Formigues” i de les “Vibracions”: no contenen fets, sinó intuïcions; contenen instants de reflexió que justifiquen o expliquen les experiències en què es basen la resta de poemes. És per això que Salvat els emprà amb funció de pròleg: permeten introduir, en estat germinal, els noïmens poètics que després desenvolupa el volum.

D'aquí ve, també, el contrast que es produeix entre l'haikú-pròleg de *L'irradiador* i el poema que el segueix, “Canto la lluita”,<sup>195</sup> o entre l'haikú de *La*

---

<sup>195</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 107.

*gesta* i els dos poemes titulats “Divisa”.<sup>196</sup> Tot i la brevetat, entre aquestes composicions es pot fer una distinció clara: els haikús són meres constatacions fetes des del camp de la sensibilitat, mentre que els dos poemes titulats “Divisa” i “Canto la lluita” —que també és, de fet, una mena de divisa— són una invocació a dur al terreny de l’acció les intuïcions dels haikús. Podem afirmar que les “Divises” són el pont que enllaça la percepció intemporal que recullen els haikús amb l’experiència activa que descriu la resta de poemes.

#### 4.2.2.1. L’Avantguardisme

Molas ha fet notar que el terme “Vibracionisme” arriba a Salvat-Papasseit procedent de l’avantguarda europea a través de Barradas:

El 20, Salvat —que, algun cop, utilitzà el terme «vibracionisme», divulgat per Barradas i d’indubtable procedència marinettiana—, publicà, en un full volant, el «Primer manifest català futurista»: “Contra els poetes amb minúscula”.<sup>197</sup>

Per bé que, com hem vist, és possible que el terme “Vibracionisme” vingui de l’assaig de Paul-Louis Couchoud, és cert que el mot i la noció de “vibració” apareixen diverses vegades en els manifestos del Futurisme de Marinetti, fins al punt que n’arriba a semblar una noció bàsica. En aquests manifestos, aquest concepte aglutina els tres vessants que a “Músics cecs de carrer” Joaquim

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 159 i 201.

<sup>197</sup> MOLAS, Joaquim (coord.), *Història de la literatura catalana. Vol. X. Op. cit.*, p. 333.

Folguera recull en un sol vers: “vibració de cordes i de nervis i d’aire”.<sup>198</sup> És a dir, la vibració com a fenomen físic, percebut; com a fenomen emocional, sentit; i com a correspondència entre tots dos fenòmens. El passatge en què Marinetti exposa la seva visió del fenomen de les “vibracions” i els seus diferents aspectes, el trobem en el text “Les paraules en llibertat”, aparegut en la revista *Zang Tumb Tumb* l’any 1914:

(...) L’única preocupació del narrador: deixar anar totes les vibracions del seu jo. Si aquest narrador dotat de lirisme té a més una ment poblada d’idees generals, involuntàriament enllaçarà les seves sensacions amb l’univers sencer conegut o intuït per ell. I per donar el valor exacte i les proporcions de la vida que ha viscut, deixarà anar immenses xarxes d’analogies sobre el món. D’aquesta manera donarà el fons analògic de la vida, telegràficament, o sigui amb la mateixa rapidesa econòmica que el telègraf imposa als repòrters i als corresponsals de guerra, per les seves explicacions no superficials.<sup>199</sup>

El primer que crida l’atenció en aquest fragment és el fet que el mot “vibració” no va associat, en primera instància, a l’esdeveniment que l’origina, sinó al subjecte que l’experimenta. En el vers de Joaquim Folguera, la vibració dels nervis és conseqüència de la vibració de les cordes; Marinetti, en canvi, afirma que les “vibracions” procedeixen del jo, i destaca la subjectivitat de l’autor en relació amb els fenòmens percebuts. Marinetti no accepta que l’autor tingui una relació servil amb els fets que descriu i amb la visió que se’n dona normalment. És per això que el futurista italià reivindica la “imaginació sense fils”: “la llibertat

---

<sup>198</sup> FOLGUERA, Joaquim. *Poesia*. Sabadell: Fundació La Mirada, 1993, p. 247. Aquest poema fou publicat originalment a *Un Enemic del Poble*, núm. 16 (març 1919), p. 1.

<sup>199</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso. “Les paraules en llibertat”. A: ARENAS, Carme; CABRÉ, Núria. *Op. cit.*, p. 33-34.

absoluta de les imatges o analogies, expressades amb paraules deslligades, sense fils sintàctics conductors i sense cap puntuació”.<sup>200</sup>

A què fa referència, però, concretament Marinetti amb el mot “vibració”? La primera frase de la citació fa referència, sobretot, a les emocions del narrador, del literat. Ara bé: com es produeixen aquestes “vibracions”, i què són exactament?

Al paràgraf següent, tot i que no de manera explícita, es dona la resposta a aquestes qüestions: “si aquest narrador dotat de lirisme té a més una ment poblada d’idees generals, involuntàriament enllaçarà les seves sensacions amb l’univers sencer conegut o intuït per ell.” La vibració, doncs, es produeix quan una sensació qualsevol actualitza la imatge conscient o intuïda que tenim del món. Aquesta sensació no és escollida per l’escriptor, sinó que actua a banda de la seva voluntat, la qual cosa implica que l’efecte que produeix en ell té a veure amb el funcionament de l’inconscient. La relació que s’estableix entre la sensació i les idees generals de la ment de l’escriptor no és lògica, i, en conseqüència, Marinetti defensa la necessitat de foragitar la lògica del discurs literari.

És per això que l’autor italià propugna la “imaginació sense fils”, és a dir, l’eliminació de la sintaxi i dels signes de puntuació, de la lògica que articula el discurs, i la utilització, en canvi, de les analogies. Analogies entre les sensacions que experimentem i les nostres idees sobre el món, o entre les diferents sensacions experimentades. Marinetti insisteix en la naturalesa dinàmica de la realitat i en la necessitat que el discurs literari reflecteixi aquest dinamisme, però en el fons la seva concepció del món no és tan diferent de la que trobem en les obres de Diego

---

<sup>200</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso. “La imaginació sense fils”. A: ARENAS, Carme; CABRÉ, Núria. *Op. cit.*, p. 31.

Ruiz —d'aquí que el grup d'*Arc Voltaic* fes ús de les seves idees en l'aproximació al Futurisme—, en l'art taoista o en l'haikú japonès: “*L'analogia no és res més que l'amor profund que uneix les coses distants, aparentment diverses i hostils.*”<sup>201</sup> Aquesta referència a la unitat o harmonia de les coses, combinada amb la proposta de “destruir el «jo» en la literatura”,<sup>202</sup> ens acosta força a l'esperit de l'haikú japonès, en què el poema presenta un incident que permet transcendir el «jo», és a dir, fondre el subjecte amb l'univers que experimenta.<sup>203</sup>

Per tant, la “vibració” marinettiana es pot descriure com les relacions analògiques que estableix una sensació amb l'inconscient de l'autor, i és representada mitjançant el telègraf per diversos motius: permet recalcar la idea que l'analogia entre esdeveniments és més important que la linealitat del discurs lògic; transmet la sensació de rapidesa, essencialitat i manca d'interès pels detalls, i exalta la idea de modernitat, tal com féu sempre el moviment futurista.

Recollint aquest concepte de vibració de Marinetti, Joaquim Torres-Garcia afirma, al manifest “Art-evolució”, que el paper de l'artista consisteix a “senyalar, a la manera d'un sensibilíssim aparell receptor, el que podríem anomenar la plasticitat del temps”,<sup>204</sup> i el seu dibuix de la pàgina 23 de *Poemes en ondes hertzianes* sembla una plasmació literal del fragment citat de Marinetti. El dibuix representa un diari en anglès que enllaça amb un titular del diari *El Dia* a través d'una sèrie de fils de telègraf que tenen el seu origen a la ciutat de Londres, que apareix situada en un mapa d'Europa (també queden al·ludits, per tant, els repòrters i els corresponents de guerra de la citació de Marinetti).

---

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifest tècnic de la literatura futurista”. A: ARENAS, Carme; CABRÉ, Núria. *Op. cit.*, p. 24.

<sup>203</sup> RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 129-130.

<sup>204</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. *Escrips sobre art. Op. cit.*, p. 191.



Il·lustració 15. Dibuix amb telègraf de Torres-Garcia per a *Poemes en ondes hertzianes*.



Hom podria qualificar el dibuix d’“analògic”, per tal com representa en un mateix pla una sèrie de realitats —el telègraf en el mapa d’Europa, els pals de telègraf, els diaris que contenen la informació transmesa— relacionades, “analògiques”.

Tenint en compte aquest passatge, i també les anàlisis que en la secció anterior hem realitzat de les “Vibracions”, és força evident que aquests poemes són una aplicació gairebé literal de les teories apuntades per Marinetti. Als *Poemes en ondes hertzianes* Salvat destrueix el fil conductor de les composicions, que queden constituïdes per un seguit de sensacions que, a voltes, semblen generar una harmonia aliena al curs del temps i a la lògica del discurs. A les “Vibracions”, l’autor prescindeix de la linealitat del discurs —en part per la mateixa brevetat de la forma, encara que ja hem vist que és més adient llegir els versos dels haikús com a simultanis, més que no pas com a successius—, i aconsegueix aquesta “rapidesa econòmica” que Marinetti envejava al telègraf. A les “Vibracions” no hi ha espai per a cap mot ni per a cap concepte superflu: el poeta es limita a presentar una sensació i a buscar-hi analogies.

Salvat busca les analogies en la mateixa escena en què es produeixen les sensacions que descriu, de manera que, sovint, a les “Vibracions” trobem tant les emocions que desperta una sensació com el context físic que la genera o en què es dona. De vegades podem detectar una relació causal evident entre el sentiment i la situació —per exemple, a “La pluja rosega el vidre”—, però cal no oblidar que l’autor se centra en l’analogia entre realitats diferents. Un bon exemple és “Quin vent que fa”, en què el temps atmosfèric té punts de contacte amb l’escena que s’esdevé a l’interior del tramvia i amb els sentiments que hi neixen, però no n’és,

en absolut, la causa. O, per exemple, en analitzar “El gra sagnós, de magrana” hem vist que és difícil determinar si el xuclet en el llavi de l’estimada és la conseqüència o més aviat la causa de la passió de l’amant: el més senzill, al capdavant, és considerar que ambdues realitats, el xuclet i la passió, coexisteixen i s’alimenten mútuament.

És aquest mètode de correspondència analògica allò que dóna transcendència als haikús salvatians: els esdeveniments que s’hi presenten són potser insignificants, però enllacen amb el subconscient del subjecte poètic i actualitzen la seva visió del món, de manera que resulten experiències profundament reveladores i significatives.

#### **4.2.2.2. El “Sensacionisme”**

“Vibració”, per tant, és essencialment “sensació”. És aquest aspecte de l’analogia que Salvat destaca en l’article sobre Rafael Barradas que ja hem citat parcialment en comentar la col·laboració artística entre Barradas, Torres-Garcia i Salvat-Papasseit, i que tornem a citar ara, una mica més ampliat:

«Presentismo» llamaba Torres-García a su obra, «Vibracionismo» llama a su obra Rafael P. Barradas, otro uruguayo de hoy que vino a Cataluña, éste sí a incorporarse, siquiera a nuestro ambiente. Nosotros llamaríamos mejor *sensacionismo* la obra de los dos, siguiendo nuestros cánones, y tratándose ahora de pintores modernos, modernísimos.(...)

La unidad en la obra de Barradas no es uniformidad. La multiplicidad, en cambio, puede hallarse absoluta. Eso que llama él «vibracionismo»; porque en realidad es vibración, es decir *sensación*.<sup>205</sup>

Vibració, doncs, és sensació, i les “Vibracions” són bàsicament descripcions de sensacions. Comparant el fragment que hem citat de “Les paraules en llibertat” de Marinetti<sup>206</sup> amb la descripció que Torres-Garcia féu de l’art de Barradas,<sup>207</sup> és evident que el Vibracionisme fou un intent de traslladar els principis proposats per Marinetti a la pintura: Barradas deixava que el seu inconscient escollís una sensació i que en cerqués analogies en altres sensacions pictòriques o auditives —Marinetti també havia reivindicat la introducció del soroll, el pes i l’olor en la literatura—;<sup>208</sup> el quadre intentava reflectir el complex d’analogies descobert per la ment receptiva del pintor.

Això mateix és el que intenta fer Salvat-Papasseit en les “Vibracions”, que es podrien haver titulat “Sensacions”, tot i que aquest títol no hauria tingut les mateixes ressonàncies avantguardistes i teòriques. Salvat apunta, de manera breu i precisa, una sensació experimentada i registra les correspondències per a aquesta sensació que la intuïció li suggereix analògicament en diferents esferes de la realitat.

Aquesta citació de Salvat-Papasseit deixa ben clar que el poeta considerava les estètiques de Joaquim Torres-Garcia —Presentisme—, de Rafael Barradas —Vibracionisme— i la seva pròpia versions diferents d’una estètica

---

<sup>205</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. “Joan Salvat-Papasseit: textos desconeguts”. *Op. cit.*, p. 83-84.

<sup>206</sup> Vegeu la nota 197 d’aquest capítol.

<sup>207</sup> Vegeu la nota 138 d’aquest capítol.

<sup>208</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifest tècnic de la literatura futurista”. A: ARENAS, Carme; CABRÉ, Núria. *Op. cit.*, p. 25.

unitària, que denomina “Sensacionisme”. Seria abusiu identificar totes tres estètiques com una de sola, però hem vist en la secció anterior que tenen molts punts de contacte, i que els tres creadors parteixen d’unes mateixes inquietuds en plantejar-se la naturalesa del fet artístic. Així, per exemple, tot i que el terme Vibracionisme es refereix exclusivament a la versió barradiana del Futurisme italià, Torres-Garcia utilitza algunes vegades del terme “vibració”, i com a mínim en una ocasió l’empra a *Un Enemic del Poble* buscant, indubtablement, la complicitat de Barradas i de Salvat-Papasseit:

Una vibració, un instant, un acord d’idees i de mots, de sons, a banda i banda del no-res. (...)

Un crit, en la solitud, repetit per mil ecos, fora de l’espai, en la nit absoluta. (...) <sup>209</sup>

En aquestes dues frases breus s’apunten elements que trobem en les “Vibracions” de Salvat-Papasseit: —la brevetat: les “Vibracions” recullen “instants”, experiències de durada molt curta— i l’acord entre “idees” i “mots”, o “sons” —és l’analogia entre dues sensacions, o bé entre una sensació i la intuïció del subjecte allò que fa néixer l’experiència significativa que recull el poema “a banda i banda del no-res”, és a dir, fora del curs del temps habitual, social, en què hem de viure d’acord amb la visió convencional de les coses que ens imposa la societat—. Ja hem vist que Barradas s’interessà pel recurs de la sinestèsia, que potser emprà seguint els textos de Marinetti. Tanmateix, aquest recurs havia estat molt explotat pel Simbolisme literari, d’una manera que recorda força el desig

---

<sup>209</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. “Una vibració..., un crit..., un riure intel·ligent”. *Op. cit.*

d'harmonia, de “projecció de l'ànima” que persegueixen els tres autors d'*Arc Voltaic*:

Una tècnica retòrica s'imposa, ja a partir de la poesia de Baudelaire, per desvetllar les afinitats ocultes i fondre la diversitat en unitat. Es tracta de la sinestèsia, procediment de simbolització molt habitual durant el segle XIX. La barreja de sensacions, projectant-se unes dins les altres en l'espai del poema, pot suggerir una certa fusió de les coses entre elles mateixes —i de les coses amb l'ànima.<sup>210</sup>

A banda de les teoritzacions de Torres-Garcia, Salvat-Papasseit trobarà un exemple d'utilització d'aquest recurs en el seu admirat Maragall, com veurem més endavant, i en les traduccions dels haikús japonesos, per tal com la sinestèsia és també un dels mecanismes més emprats pels autors japonesos per transmetre l'experiència que presenten les seves composicions.<sup>211</sup>

La revelació que la “vibració” presenta resulta, per la seva càrrega significativa, com “un crit” que ressalta “en la solitud” grisa, buida d'interès, de la vida social. El subjecte de les “Vibracions” queda fascinat per un incident menut però d'una pertinència absoluta, que és “repetit per mil ecos”<sup>212</sup> per la sensibilitat que fins aquell moment estava en blanc. Curiosament, l'efecte que els haikús clàssics japonesos produeixen en el lector s'ha descrit molt sovint com una ressonància, un efecte d'eco. Un bon haikú, o, millor dit, un bon haikú a la manera de la literatura clàssica japonesa, és un poema que sembla no tenir corporeïtat: en llegir-lo, el lector oblida aviat les paraules que en formen part i es queda amb el

---

<sup>210</sup> SANTA EULÀLIA, J. N. *Op. cit.*, p. 25.

<sup>211</sup> Vegeu RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *Op. cit.*, p. 150.

<sup>212</sup> Vegeu la nota 209 d'aquest capítol.

significat de l'experiència del poema. L'haikú clàssic japonès aspira a reproduir en el lector l'experiència que ha motivat l'escriptura del poema, i a fer-li possible de projectar-s'hi i fondre-s'hi tal com ho féu l'autor.<sup>213</sup>

On es produeixen, aquests “ecos”? “Fora de l'espai, en la nit absoluta”:<sup>214</sup> no pas en l'ara i l'aquí que ens imposa la societat, sinó en la nostra sensibilitat. Fora, per tant, de les convencions que la cultura ens han anat inculcant, i dins d'un espai de llibertat absoluta de la sensibilitat, en l'eternitat que Barradas, Torres-Garcia i Salvat-Papasseit volien assolir per mitjà de l'art. L'experiència de la “vibració” és la via d'accés a aquesta eternitat en què el món sembla centrar-se en la significació captada pel subjecte, ordenar-se, no segons la visió convencional —és a dir, fins a cert punt, falsa—, sinó d'acord amb la visió del món que té el subjecte, amb la seva sensibilitat. És així com en les “Vibracions” de Salvat-Papasseit s'assoleix la transparència de visió que permet fondre en una sola unitat el jo poemàtic amb el món que l'envolta i que és l'objecte de la seva experiència.

Per tant, ja a l'agost de 1917, en què fou publicat el text “Una vibració... Un crit... Un riure intel·ligent...”, Torres-Garcia i els seus companys havien desenvolupat una noció de “vibració” que recollia la seva visió essencial del fet artístic i l'exposaven en uns termes que expliquen perfectament que Salvat-Papasseit la relacionés amb l'haikú quan aquesta forma es féu popular. Els punts de contacte entre aquesta noció de “vibració” i l'haikú japonès són molts i, com hem anat assenyalant, no són pas superficials. Per tant, és ben possible que Salvat-Papasseit s'interessés per l'haikú precisament perquè era un vehicle ideal per

---

<sup>213</sup> Vegeu el capítol titulat “Haiku Happen” de HENDERSON, Harold G. *Haiku in English*. Tòquio: Charles E. Tuttle, 1967.

<sup>214</sup> Vegeu la nota 209 d'aquest capítol.

expressar les experiències “vibracionistes” que Barradas havia reflectit en el camp de la pintura.

Citem a continuació un altre fragment de Torres-Garcia que és, en certa manera, un comentari de la citació anterior, i que resulta força aclaridor:

Si no tinguéssim intuïcions, que són a manera de revelacions, de quelcom que fragmentàriament se'ns vol descobrir, i si l'instint no ens portés amb insistència cap al descobriment d'això desconegut, podríem arribar a creure que la finalitat de la vida era sols *ella mateixa*, aquest continu canvi o transformació de tot.

Per de promptpe, no sabem ni d'on venim, ni on anem; sabem únicament que *existim*. Per això, lo únic que existeix és la realitat present, i tal com se'ns presenta. I hi ha que partir sempre d'aqueixa realitat. De la *situació* present. Pensant que en cada situació devem fer lo que convé que fem. (...)

Hi ha que abandonar tot precepte, per ser quelcom de fixo, que em lliga i em limita. I així, per comptes de repetir quelcom après, direm coses pròpies. Per comptes de xerrar, procurem ser exactes. I siguem honrats, almenys en el parlar. Diguem sols el que sapiguem. Exactament, com se reflexen les coses, en la nostra consciència. Partim del *fet viu*, de la nostra actual consciència.<sup>215</sup>

Aquest fragment procedeix d'un passatge de *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa*, del 1919, en què Torres-Garcia reutilitza el text d'"Una vibració..."; algunes frases hi apareixen reproduïdes literalment. El pintor repeteix les idees que ja li coneixem i que acabem de comentar en relació amb la cita anterior —hi apareixen, per exemple, els conceptes clau d'intuïció i revelació—, però la cita és interessant per dos motius: perquè deixa molt clar per què Torres-Garcia parla de "Presentisme" en lloc de "Vibracionisme", tot i que igualment fa

---

<sup>215</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. *Escrips sobre art. Op. cit.*, p. 218-9.

referència a una experiència centrada en la sensació o la situació present, i perquè apunta la importància de la sinceritat i la brevetat en l'obra artística, sobre la qual també insistiren Diego Ruiz i Joan Maragall i que és fonamental en les “Vibracions” salvatianes.

De fet, la brevetat i la sinceritat són conseqüència de l'actitud “presentista” de Torres-Garcia. El pintor insisteix en la necessitat d'experimentar directament les coses, sense recórrer al passat, fornidor de convencions imposades, ni al futur, condicionador del present. Cal que ens enfrontem a allò que veiem ara i aquí, guiant-nos per la intuïció. D'aquesta manera, evitarem la interferència d'idees que no provenen de la realitat mateixa i que no són inherents a l'experiència. El resultat és que l'obra és sincera, per tal com respon només a l'experiència que nosaltres mateixos hem tingut de la realitat. I la brevetat és aliada de la sinceritat: hem de ser exactes, descriure l'experiència que hem viscut mentre encara és fresca en la nostra ment i no ens cal “omplir els forats” que s'han creat en el record amb idees que no provenen de l'experiència mateixa. La brevetat, doncs, permet que només s'inclogui en l'obra allò que procedeix de l'experiència mateixa, allò que és sincer.

#### **4.2.2.3. La influència de les idees de Diego Ruiz**

La concepció de les “Vibracions” de Salvat-Papasseit va indubtablement lligada a la definició que el grup Barradas-Torres-Salvat féu del concepte de “vibració” a partir dels textos teòrics del Futurisme italià. Tanmateix, com hem



vist, la influència de la producció de Diego Ruiz és evident en el grup, i en les seves obres podem trobar fragments relacionables amb les “Vibracions”, encara que el mot “vibració” no hi aparegui. Per exemple, a *Teoría del acto entusiasta*, Ruiz afirma:

En este sentido aun en el conocimiento fragmentario se revela la *tendencia á la unidad*, expresión incompleta del principio de la harmonia. Esta tendencia es patente en todos los sistemas filosóficos. Así, se toma *una* de las manifestacions del espíritu por *base* de todas (Voluntad, Conciencia, Idea, Sensación, etc.) o bien *dos* de tales manifestaciones, que pueden llegar á ser hasta contradictorias, á reserva de unir las en una síntesis.<sup>216</sup>

Aquesta harmonia o tendència a la unitat no és altra cosa que l'experiència que els integrants d'*Arc Voltaic* volien plasmar en la seva obra, tot i que Ruiz es refereix aquí als sistemes filosòfics; ja hem vist, en la secció anterior, fins a quin punt existia una sintonia entre les idees de Ruiz i les del grup. Aquí ens interessa principalment la tercera frase, que es refereix als sistemes filosòfics en conjunt, però que, descontextualitzada, es converteix en una definició perfecta de les “Vibracions” salvatianes: una manifestació de l'esperit, o la síntesi de dues manifestacions, que ens revelen l'harmonia del món, la unitat de totes les coses. Les “Vibracions” de Salvat-Papasseit no són altra cosa que això: una síntesi entre dues manifestacions de l'esperit —una de les quals, com a mínim, és sempre física— que omple de significació l'experiència viscuda. De fet, la idea bàsica és la mateixa que la que exposava Marinetti.

---

<sup>216</sup> RUIZ, Diego. *Teoría del acto entusiasta (Bases de la Ética)*. *Op. cit.*, p. 97.

En afirmar que la voluntat, la consciència, la idea o la sensació són manifestacions de l'esperit, i que és possible assolir-ne una fusió fins i tot quan són contradictòries, Ruiz exposa també una convicció de Salvat i dels seus companys artistes: que l'individu pot arribar a l'absolut projectant-se en l'experiència que viu, sempre que aquesta experiència sigui autèntica. Aquestes manifestacions, com les que presenta Salvat a les "Vibracions", proporcionen només un coneixement fragmentari del món, però permeten intuir l'absolut, l'harmonia del món.

En realitat, tant Diego Ruiz com Salvat-Papasseit beuen d'una mateixa font: la del filòsof suec Swedenborg, "pare de la teoria de les correspondències entre la realitat natural i la realitat espiritual, entre el món immediat i l'Absolut",<sup>217</sup> per bé que Salvat ho fa per vies indirectes: Poe, els simbolistes francesos i el mateix Ruiz. Diego Ruiz cita aquest filòsof en diverses ocasions,<sup>218</sup> potser perquè les teories del místic suec justifiquen el seu vitalisme filosòfic, basat en la convicció que l'instint de l'individu està d'acord amb la naturalesa íntima del món, i que per tant ens hem de deixar guiar per la intuïció.

El tipus de coneixement del món de què parla Ruiz, doncs, és molt semblant al que reflecteixen les "Vibracions". També podem detectar, però, una profunda sintonia entre la concepció del discurs que té el filòsof i la que Salvat posa en pràctica en els haikús. Hem vist que Torres-Garcia demanava a l'artista brevetat, sinceritat i confiança en les seves intuïcions; això mateix demana Diego Ruiz a *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura*:

---

<sup>217</sup> SANTAELÀLIA, J. N. *Op. cit.*, p. 9.

<sup>218</sup> RUIZ, Diego. *Teoría del acto entusiasta (Bases de la Ética)*. *Op. cit.*, p. 92, 96 i 99; *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura. Preparació a l'estudi de l'estètica*. *Op.cit.*, p. 71.

La lliberació de la ofuscada facultat d'especular y l'anorreament de la pedagogia; però també la eliminació de tot lo convencional. En l'exemple particular que'ns havem proposat, la nostra convicció ens portaria, ens impulsaria, sí, ens obligaria, segons el tremp del nostre temperament, *a escriure'l llibre de modo que cada paragraf sintetisés tota l'idea de l'obra*, no com si cada paragraf fos un *fragment* d'un tot que sols ab la darrera pagina's completaria, sinó com si'l paragraf fos ja la obra sencera. Això es, indubtablement, un mètode més *difícil* (en el sentit corrent), emperò es també'l més sincer, el més espontani: —*El més sincer*: en ell hi ha implícita la convicció que més pot honorar el cor d'un home; que no hi ha coses petites, que les que ho semblen són coses grans no compreses; que l'*axioma* —en sa simplicitat aparent— conté en germen tots els teoremes que la reflexió ha descobert y els que pot descobrir d'aquí en avant (y per tant que, *desde'l punt de vista de la raó de les coses*, l'*axioma* es el teorema més difícil); que les *coses* —els objectes sensibles— resumeixen tot lo que la vida de l'home no abasta a conèixer.— *El més espontani*: perquè realment nosaltres ens expresseu sempre, al veure les coses, en síntesi, es a dir, en símbol; *difícilment, difícilíssimament*. —Veiem el món no per fòrmules ni per lleis abstractes, sinó ab color, ab línies, ab remor, en aquesta vida del temps y de l'espai: —en Vida; *veient, vivim*. Y per aquesta espontaneïtat som superiors a es nostres cinècies —particulars, a les nostres definicions-notacions, a les nostres lleis-fòrmules. *Veyem, no formulem* les coses: el món té ses entranyes per fòra. El diví animal que's descriu en el *Timeo* ens conté. Estem en contacte —per aquestes coses que veiem— ab la espiritualitat y ab la intimitat del món. El món està obert fins a ses entranyes. Veyem els numens. No hi ha fenomens.<sup>219</sup>

Citem un fragment extens perquè pensem que té un gran interès. Com la citació anterior, es pot llegir com a clau interpretativa dels haikús salvatians, tot i que Ruiz es refereix a la filosofia —per bé que, això sí, en un capítol titulat “La filosofia com a bella art”—. Ruiz torna a emprar la idea de “síntesi” associada al

---

<sup>219</sup> RUIZ, Diego. *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura*. *Op. cit.*, p. 22-4.

discurs filosòfic, i l'oposa, aquesta vegada més explícitament, al discurs convencional. La síntesi, aquí, no és la de dues sensacions o manifestacions de l'esperit, sinó la síntesi del discurs en paràgrafs, en unitats breus: cal que el filòsof-poeta, en el discurs, faci en tot moment referència a la totalitat del seu coneixement, és a dir, a l'harmonia que existeix entre les coses, i no a fragments aïllats de coneixement, que no tenen significació en si mateixos. De fet, la idea que aquí exposa Diego Ruiz no és pas gaire diferent que la que exposava Torres-Garcia en la segona de les citacions que hem fet anteriorment: el creador ha de referir-se en tot moment als fets de la consciència, i deixar de parlar quan, per continuar el discurs, li calgui recórrer als coneixements previs, a allò que ha après de la societat.

L'estil de què parla Ruiz és, fins a cert punt, el seu, que de vegades es fa difícil per la concentració i l'esquematisme del discurs, i per les transicions sobtades d'un tema a un altre.<sup>220</sup> Però és també l'estil de les "Vibracions". En comentar-les hem vist que, efectivament, aquests poemes diuen relativament poc, però que connecten amb els temes fonamentals de Salvat-Papasseit, i en aquest sentit són compendis en miniatura de la seva poètica —"Les formigues"—, de la seva vida —"Proverbi"— o d'alguns dels seus llibres —els haikús amb funció de pròleg—. Les "Vibracions" no representen mai experiències convencionals, sinó incidents que resulten profundament significatius perquè connecten amb la naturalesa íntima del poeta i del món percebut; és per això que és possible realitzar-ne lectures tan riques, tot i la brevetat.

---

<sup>220</sup> Vegeu JARDÍ, Enric. *Quatre escriptors marginats: Jaume Brossa, Diego Ruiz, Ernest Vendrell i Cristòfor de Domènec*. *Op. cit.*, p. 84.

Indubtablement, aquest sistema d'escriptura sintètica resulta complex tant per a l'autor com per al lector: les "Vibracions", i també alguns dels haikús posteriors de Salvat-Papasseit, no són pas de lectura fàcil. Tanmateix, com també manifestava Torres-Garcia, la brevetat és garantia de sinceritat, perquè el poeta o el filòsof que parlen d'aquesta manera ho fan en tot moment emprant la seva pròpia experiència. Si el discurs és sincer, permet evocar experiències reveladores de la veritat essencial del món. L'autor pot referir-se a fets que no acaba d'entendre, a "lo que la vida de l'home no abasta a conèixer", però aquestes experiències ens posen en contacte amb la totalitat del món intuït. El concepte d'axioma de Diego Ruiz que apareix aquí és força complex —potser caldria dir poc definit—, però en aquest context el podem llegir amb el sentit de "símbolo de la emoción",<sup>221</sup> és a dir, de la "«necesidad espiritual»; consciente, de comprender por vía inmediata las proposiciones".<sup>222</sup> El tipus de discurs de què parla Ruiz, així com el de les "Vibracions", neix de la convicció que hi ha una profunda harmonia entre totes les coses, i que coneixement no vol dir exclusivament, ni tan sols fonamentalment, coneixement racional. Per a Ruiz, i això és evident en tota la seva obra, pesa més el desig de conèixer les coses i la passió que sentim pel món que no pas la capacitat d'analitzar-lo i explicar-lo racionalment. El mateix pot dir-se de Salvat-Papasseit, en la poesia del qual l'univers sembla emergir de la passió que provoca en el poeta.

El coneixement que persegueix Ruiz, doncs, és sintètic, i s'expressa mitjançant símbols; no correspon a l'actitud exclusivament objectiva de la ciència,

---

<sup>221</sup> Vegeu la nota 149 d'aquest capítol.

<sup>222</sup> RUIZ, Diego. *Teoría del acto entusiasta (Bases de la Ética)*. *Op. cit.*, p. 40.

regida per fórmules i lleis abstractes, sinó la captació espontània, intuïtiva de les coses, basada en la projecció del nostre jo en elles:

Veiem el món no per fòrmules ni per lleis abstractes, sinó ab color, ab línies, ab remor, en aquesta vida del temps y de l'espai.<sup>223</sup>

Aquesta espontaneïtat ens permet no quedar-nos només amb les ciències-particulars, definicions-notacions, lleis-fòrmules, que més aviat ens separen de les coses que no pas ens hi acosten:

*Veyem, no formulem* les coses: el món té ses entranyes per fòra. (...) Estem en contacte —per aquestes coses que veiem— ab la espiritualitat y ab la intimitat del món. El món està obert fins a ses entranyes. Veyem els numens. No hi ha fenomens.<sup>224</sup>

És evident la proximitat d'aquest punt de vista amb el Presentisme de Torres-Garcia, així com amb les “Vibracions” de Salvat-Papasseit, que presenten petits esdeveniments que, en enllaçar amb la intuïció del poeta, li donen accés a una visió del món en què, efectivament, “Veyem els numens. No hi ha fenomens”. El coneixement que Salvat assoleix a les “Vibracions” és rellevant perquè el poeta no intenta transcendir la situació concreta que està vivint, és a dir, separar el coneixement assolit del propi jo i generalitzar-lo; el coneixement queda lligat a l'experiència que l'ha produït, i és això el que li dóna plena significació. El poeta no parla de fenòmens, de coses que passen, sinó de l'essència de les coses, de la

---

<sup>223</sup> RUIZ, Diego. *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura. Preparació a l'estudi de l'estètica. Op. cit.*, p. 23.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 24.

totalitat i eternitat de l'Univers en què viu. Però ho fa sense generalitzar, sense recórrer als principis que la nostra civilització ha anat forjant durant segles. El que Diego Ruiz proposa, i Salvat-Papasseit duu a terme en les “Vibracions”, és fonamentalment el mateix que Blyth descriu en parlar de la naturalesa de l'haikú japonès:

The Japanese, by an accident of geography, and because of something in their national character, took part in the developments of this “return to nature” (...). The Chinese, again because of their geography perhaps, have always had a strong tendency in poetry and philosophy towards the vast and vague, the general and sententious. It was left, therefore, to the Japanese to undertake this “return to things” in haiku, but it must be clearly understood that what we return to is never the same as what we once left, for we have ourselves changed in the meantime. So we go back to the old savage animism, and superstition, and common life of man and spirits and trees and stones, —and yet there is a difference. Things have taken on something of the tenuous nature of the abstractions they turned into.<sup>225</sup>

Les “Vibracions”, com l'haikú clàssic japonès, recullen la transició del poeta des del concepte convencional que tenim de les coses a un coneixement viscut, adquirit a través de l'experiència directa. Aquest nou coneixement no anul·la necessàriament els conceptes previs que teníem, sinó que els enriqueix amb allò que havien perdut en el viatge cap a l'abstracció: la unitat amb el jo que els percep, el caràcter d'experiència viscuda.

La sensació que el temps s'atura que produeixen aquests poemes es pot descriure també en els termes de Diego Ruiz: les “Vibracions” no tracten de

---

<sup>225</sup> BLYTH, R.H. *Op. cit.*, p. 4.

fenòmens que es produeixen en el temps, sinó de l'essència del món, els noümens que el petit incident descrit a l'haikú treu a la llum. El punt de partida és la vida diària que envolta el poeta, però el d'arribada és l'eternitat inalterable de la naturalesa humana, que Torres-Garcia, Barradas i Salvat-Papasseit volien captar en les seves obres.

#### 4.2.2.4. La influència maragalliana

Un altre autor admirat de Salvat-Papasseit que féu ús del terme “vibració” és Joan Maragall. Salvat el reivindicà, en un moment en què el Noucentisme senyorejava, com a “Poeta ple de fe i de romanticisme”, afirmant que després d'ell “no es troba a Catalunya un Poeta de veritat i representatiu”.<sup>226</sup> Junoy, en escriure el pròleg per a l'antologia de Salvat de la col·lecció “Els Poetes d'Ara”, afirmà que Salvat era “una mena de troç preciós del cor esberlat del gran Maragall”,<sup>227</sup> i diversos autors, com ara Joan Fuster, Enric Bou i Tomàs Garcés,<sup>228</sup> han assenyalat la influència de l'obra de Maragall en la poesia de Salvat-Papasseit a partir del segon poemari.

És ben possible que Salvat-Papasseit comencés a apreciar l'obra de Maragall després de llegir el llibre de Diego Ruiz *De l'entusiasme com a principi*

---

<sup>226</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses*. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>227</sup> Vegeu la nota 8 d'aquest capítol.

<sup>228</sup> Vegeu FUSTER, Joan. *Op. cit.*, p. 34 i següents; BOU, Enric. *Op. cit.*, p. 222; GARCÉS, Tomàs. “Esbós per a una biografia de Joan Salvat-Papasseit”. *Sobre Salvat-Papasseit i altres escrits*. *Op. cit.*, p. 63-70.



*de tota moral futura*.<sup>229</sup> En la segona part d'aquesta obra, titulada "Paraula i ritme", hi ha una secció, "De la paraula viva", centrada en el comentari de l'"Elogi de la paraula" de Joan Maragall. Com fa notar Santaeulàlia, Maragall ha estat considerat, ja des d'Eugeni d'Ors, un "romàntic", però en realitat fou l'introduïdor més important del Simbolisme a Catalunya, una vegada que havia remès la fal·lera decadentista entre els modernistes.<sup>230</sup> És per això, segurament, que Diego Ruiz s'hi interessà, per tal com entre les seves influències cal incloure la del moviment simbolista, i comparteix amb els simbolistes alguns referents, com per exemple el de les teories de Swedenborg.

A l'"Elogi de la paraula", el terme "vibració" hi és també present i hi té una gran importància, però el significat és diferent del que trobàvem en Marinetti i en Torres-Garcia. Maragall en fa el mateix ús que els simbolistes francesos, les tècniques literàries dels quals introduí en la literatura catalana, i parla, així, de la vibració material de l'aire que transmet un fenomen espiritual: la idea. Amb el mot "vibració", Marinetti i Torres-Garcia es refereixen a la fusió entre subjecte i objecte en l'experiència, fusió que l'obra artística voldrà reproduir després; Maragall, seguint els simbolistes francesos, insisteix en la fusió entre subjecte i objecte que es produeix en la paraula, que esdevé reveladora:

Mireu l'home silenciós encara, i us semblarà un ésser animal més o menys perfecte que els altres. Però poc a poc les seves faccions van animant-se, un començament d'expressió il·lumina els seus ulls d'una llum espiritual, els seus llavis es mouen, vibra l'aire amb una varietat subtil i aquesta vibració material,

---

<sup>229</sup> Vegeu GAVALDÀ ROCA, J. "Un Futurisme romàntic: les metallengües de l'Avantguarda catalana". *Caplletra*, núm. 5 (tardor 1988), p. 125.

<sup>230</sup> Vegeu SANTAELÀLIA, J. N. *Op. cit.*, p. 34 i següents.

materialment percebuda del sentit, porta en el seu si aquesta cosa immaterial desvetlladora de l'esperit: la idea!

(...) Un subtil moviment de l'aire us fa present la immensa varietat del món, i alça en vosaltres el fort pressentiment de l'infinít desconegut.

(...) Havent-hi en la paraula tot el misteri i tota la llum del món, hauríem de parlar com encantats, com enlluernats. Perquè no hi ha mot, per ínfima cosa que ens representi, que no hagi nascut en una llum d'inspiració, que no reflecteixi quelcom de la llum infinita que infantà el món. (...) <sup>231</sup>

El conflicte bàsic que es planteja el Simbolisme és semblant al de Torres-Garcia: com superar la separació que els conceptes convencionals han creat entre el subjecte i el món. Tanmateix, la solució que proposen és força diferent. Torres-Garcia vol prescindir dels convencionalismes —és a dir, del llenguatge artístic convencional— i buscar el contacte directe amb la realitat. Els poetes simbolistes proposen seguir un camí invers: partir de les paraules que empra el jo i que l'ús social ha anat gastant i buscar, a partir sobretot del fenomen físic que constitueixen, l'espurna de significat primigeni, l'experiència a partir de la qual van ser creades. Santaaulàlia ho exposa amb claredat i concisió a *Qüestió de mots*:

El poeta simbolista no treballa amb idees, intencions, o temes preestablerts, sinó amb paraules, intensificant sàviament llur poder d'irradiació, extraient de cada mot la màxima capacitat suggestiva, convertint-los en instruments de revelació i de fusió, transportant-los a una nova dimensió verbal dins la qual desborden llurs marges significatius convencionals. «*Je dirai quelque jour vos naissances latentes*», proclama Rimbaud en el famós sonet *Voyelles*; i encara que es

---

<sup>231</sup> MARAGALL, Joan. *Obres completes. Volum I. Obra catalana*. Barcelona: Selecta, 1960, p. 663.

refereixi literalment a les vocals, aquest alexandri indica igualment l'actitud emblemàtica dels simbolistes davant la capacitat potencial de la paraula. (...)

És aquí on apareix la dimensió metafísica del moviment. En mans del poeta, la paraula esdevé reveladora. Per a la majoria dels simbolistes, es tracta d'una revelació transcendent. La paraula pot projectar l'esperit cap a una realitat superior (Déu, Absolut, Idea, Unitat o No-Res, tant se val) i satisfer d'aquesta manera l'«*instinct de ciel*» que ja havien expressat confusament els romàntics.<sup>232</sup>

En Marinetti i Torres-Garcia, és la combinació fortuïta de sensacions allò que mena a l'experiència reveladora i a la fusió del subjecte amb el món; en Maragall i en els simbolistes, és la combinació adequada de paraules el que fa despertar la consciència de la profunda unitat de les coses.

Ara bé, aquesta paraula reveladora que evoca la unitat de tot l'univers a través de la materialitat i de la irradiació significativa ha de ser una paraula sincera i, per tant, breu, que s'estronqui en esgotar-se l'emoció que l'ha feta néixer:

Hauríem de parlar molt menys i sols per un fort anhel d'expressió: Quan l'esperit s'estremeix de plenitud i les paraules brollen, com les flors en la primavera que té a dintre, entre les fulles abundants brolla una flor com expressió meravellosa. (...)

¿No heu sentit mai els enamorats com parlen? Semblen uns encantats que no saben el que es diuen. Fan un parlar tot trencat, entre la llum abundant de les mirades i la plenitud del pit bategant. I així les seves paraules són com flors. Perquè, abans l'amor no parla, quin bull de vida en totes les branques del sentit! quin voler dir els ulls!... i quan s'encreuen ardents les mirades, quin silenci! (...)

---

<sup>232</sup> SANTA EULÀLIA. J. N. *Op. cit.*, p. 17-18.

Així parlen també els poetes. Són els enamorats de tot el del món, i també miren i s'estremeixen molt abans de parlar. Tot ho miren encantats i després es posen febreros i tanquen els ulls i parlen en la febre: llavors diuen alguna paraula creadora i, semblants a Déu en el primer dia del Gènesi, del caos en surt la llum. I així la paraula del poeta surt amb ritme de so i de llum, amb el ritme únic de la bellesa creadora: aquest és l'encís diví del vers, veritable llenguatge de l'home.<sup>233</sup>

El discurs poètic, doncs, hauria de durar només el que dura la necessitat d'expressió del poeta arravatat per una passió intensa, de manera que fos una “flor” “entre les fulles abundants”. Al capdavall, trobem aquí, expressats en uns altres termes —flors/fulles, flors/silenci— i des d'un punt de vista diferent, uns contrastos —vibració/no-res, crit/nit absoluta— que ja hem comentat en Torres-Garcia i en la poesia de la primera època de Salvat-Papasseit, en dir que les “Vibracions” reproduïen les “flors” escadusseres que s'intuïen en els *Poemes en ondes hertzianes*, però sense la nosa de les “fulles”. La solució que aquí proposa Maragall és aplicada per Salvat-Papasseit a partir de les “Vibracions”: els poemes posteriors arribaran a ser extensos en la mesura que la passió sentida o imaginada pel poeta podrà alimentar-los del principi al final.

Tanmateix, els dos elements més interessants que inclou aquest fragment, per la influència que tindran en la poesia de Salvat-Papasseit i en els seus haikús, són potser la relació entre passió amorosa i poesia i la importància de la “paraula creadora”.

Tant Diego Ruiz com Torres-Garcia parlen d’“emoció”, d’“intuïció”, de fusió del subjecte amb el món observat, però és Maragall qui assenyala la passió

---

<sup>233</sup> MARAGALL, Joan. *Op. cit.*, p. 663-664.

amorosa, font de la paraula poètica, com l'emoció que fa possible aquesta fusió. Gairebé tots els haikús de Salvat-Papasseit, com també la majoria dels poemes que va escriure a partir de *L'irradiador*, són de tema amorós. Per a Salvat-Papasseit, l'amor serà l'"emoció" que li permetrà posar en pràctica les teories assimilades de Torres-Garcia, de Diego Ruiz, de Maragall, fins i tot les de Marinetti, i esdevindrà la veritable columna vertebral de la seva poesia. En alguns moments, en la correspondència de Salvat-Papasseit, el grau de sinceritat poètica s'identifica amb el grau de presentació de la passió amorosa, i el poeta considerarà *La rosa els llavis*, poema de temàtica exclusivament amorosa, el llibre seu que no feia cap concessió a l'*establishment* literari.<sup>234</sup>

Cal dir que en l'haikú japonès clàssic Salvat-Papasseit no podia trobar exemples de poesia amorosa, per tal com l'amor no és pas un dels temes característics, sinó mes aviat tot al contrari. On sí que Salvat pogué trobar referents japonesos per al tractament de l'amor és en la tanka clàssica, en la qual el tema amorós és un dels més freqüents. La idea bàsica del següent fragment del pròleg del *Kôkinshû* és que el cant dels animals es pot equiparar amb la poesia dels homes, i, per tant, la poesia és resultat de la passió amorosa, tot i que això no s'arriba a formular tan clarament:

La poésie du Yamato a pour semence le cœur humain, d'où elle se développe en une myriade de feuilles de parole. En cette vie, bien des choses occupent les hommes: ils expriment alors les pensées de leur cœur au moyen des objets qu'ils voient ou qu'ils entendent. A écouter la voix du rossignol qui gémit parmi les fleurs ou celle de la grenouille qui habite les eaux, quel est l'être vivant qui ne

---

<sup>234</sup> Vegeu la nota 94 d'aquest capítol.

chante une poésie? Sans effort, la poésie émeut le ciel et la terre, touche de pitié les dieux et les démons invisibles; elle sait rapprocher l'homme de la femme, et elle apaise le cœur des farouches guerriers.<sup>235</sup>

De fet, a banda de la forma mateixa de l'haikú, el contingut i els recursos dels haikús salvatians i d'alguns altres poemes seus, com “Damunt mon vaixell” i “Tanca”, es poden relacionar més aviat amb la tanka japonesa. L'ús de substantius dobles units per guionets i de mots amb significat doble que hem vist en comentar els poemes està emparentat amb el recurs dels mots-pivot (*kakekotoba*) de la tanka clàssica, en la qual també trobem sovint la fusió del subjecte i l'objecte, sovint per mitjà de la identificació de la passió amorosa dels amants amb la naturalesa que els envolta. Aquesta identificació s'expressa mitjançant el significat doble d'aquests mots-pivot, que sovint es refereixen alhora al món físic i al món dels sentiments.

L'altre tema que dèiem que era interessant en la citació de Maragall és el de la “paraula creadora” que pronuncien els poetes, “enamorats del món”. És difícil no relacionar la frase “llavors diuen alguna paraula creadora i, semblants a Déu en el primer dia del Gènesi, del caos en surt la llum” amb l'haikú que encapçala *La gesta dels estels*:

En el començ començ

fou la cançó primer:

Déu treballant cantava.<sup>236</sup>

---

<sup>235</sup> REVON, Michel. *Op. cit.*, p. 139-140.

<sup>236</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 157.

És a dir, Déu era poeta, i l'instrument amb què va crear el món fou la cançó o la poesia. Això mateix passa en les “Vibracions” de Salvat-Papasseit: les espurnes de la passió amorosa il·luminen, fan present en la seva substancialitat eterna, el món en què viu el poeta.

Si comparem els *Poemes en ondes hertzianes* amb els llibres posteriors de Salvat, veiem que la grisor d'*Ondes hertzianes* es pot explicar per l'absència del tema de l'amor, mentre que l'optimisme general dels volums posteriors és motivat per la seva presència. Els *Poemes en ondes hertzianes* giren al voltant de la dificultat d'assolir l'estat beatífic d'harmonia amb el món que s'apunta a “Passeig”; els llibres posteriors, en canvi, se centren en la celebració d'aquesta harmonia, assolida gràcies a la passió amorosa.

Joaquim Molas ha descrit la “mitificació de la realitat quotidiana” en la poesia de Salvat a partir de *La gesta dels estels*.<sup>237</sup> Aquest procés de mitificació pot ser motivat per la situació personal de l'autor —les dificultats econòmiques i la manca de salut—, però cal dir que Salvat-Papasseit es pren al peu de la lletra la idea que la paraula del poeta és creadora —en el sentit de Maragall—, i que, arribat a un cert punt, presenta en els poemes només la realitat que il·luminen les seves passions, amb un to de vegades apassionat i de vegades nostàlgic, i n'exclou tot allò que no l'interessa o no troba important. Així, deixa fora de la seva poesia el que considera anecdòtic o sense rellevància —és a dir, allò que no l'apassiona—, i crea un món d'eternitats, de significacions immutables. Si d'aquest món n'exclou la grisor dels *Poemes en ondes hertzianes*, no és perquè

---

<sup>237</sup> MOLAS, Joaquim, “Pròleg”. A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes*. *Op. cit.*, p. 33.

vulgui retratar un món ideal, sinó perquè vol retratar un món etern, i no li sembla interessant, poèticament, parlar d'allò que no l'apassiona.

Aquest procés d'exclusió dels elements no significatius comença, com ja hem comentat, amb les "Vibracions", que són una mena de fotografies de la realitat preses quan l'esclat de la passió la fa visible. Les "Vibracions" presenten només fragments aïllats d'un univers que Salvat intueix i que anirà construint amb poemes més extensos en els llibres següents. Són, per tant, un vehicle que li permet evolucionar de la crisi plantejada en el primer llibre a l'optimisme dels poemes posteriors. L'haikú, tal com és emprat a les "Vibracions", aporta una solució tècnica a l'interrogant poètic dels *Poemes en ondes hertzianes*; l'"Elogi de la paraula" de Maragall hi aporta una solució humana, personal, per la valoració que fa dels sentiments i de l'amor com a fonament de la poesia.

#### **4.2.2.5. Alguns temes, motius i recursos dels haikús salvatians**

##### **4.2.2.5.1. Déu i la divinitat**

Per cloure aquesta secció sobre la concepció de les "Vibracions" i els haikús salvatians posteriors, assenyalarem l'origen d'alguns dels temes, motius i recursos que hi apareixen.

Atès que acabem de citar l'haikú que encapçala *La gesta dels estels*, serà oportú de començar comentant el tema de Déu i la divinitat, que trobem també al primer haikú d'*El poema de la rosa als llavis* i en poemes com "Canto la lluita"



—“blasmo els déus a ple vol”—.<sup>238</sup> La pista per trobar l’origen d’aquest tema ens la proporciona el mateix Salvat-Papasseit en la “Lletra d’Itàlia”:

Didac Ruiz, a Mòdena (ens ho ha fet saber Antonio Foschini), ha escrit que la blasfèmia és la rosa de foc de la virtut.<sup>239</sup>

Diego Ruiz havia creat una “teoria de la blasfèmia” que exposà en el capítol segon dels *Diàlegs del Super-Christ*.<sup>240</sup> És, però, al conte “Jesús fou Satàn. Recort d’unes visions a Roma”, inclòs en el mateix volum que els *Diàlegs*, on queda més clar en què consisteix aquesta blasfèmia, a través de les paraules de Jesús, que s’apareix al narrador:

¿Tu també ho creus, que Deu es l’Infinit, l’Absolut? Y l’home? Y l’home, davant de Deu, un punt, res, una cosa *finita*? ¿Y precisament per esser finita condemnèu aqueixa cosa a la negació, ab arreglo a l’aforisme: *omnis determinatio est negatio*?... Bé. Però haureu de reconèixer, oh lògichs braus, que l’home sent el *despropòsit infinit* d’arribar a esser Deu. De lluytar contra Deu. De vencer a Deu. En aquest infinit despropòsit està l’única vida *divina* de l’home, y l’única vida religiosa qu’he ensenyat jo.

Tot lo demás es rabinisme.

Aquest despropòsit infinit es el que m’ha fet proclamarme a mi mateix Fill de Deu, —Deu. Jo volia que’ls homes m’imitessin a mi.

Aqueix despropòsit enlayra l’home més que la Pietat, mes que l’Amor.

La Blasfèmia es, així, el primer dels preceptes religiosos...

---

<sup>238</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 107.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>240</sup> RUIZ, Diego. *Contes de gloria y d’infern seguits dels Diàlegs y màximes del Super-Christ. Op. cit.*, p. 217-218.

Jo sempre ho he ensenyat a l'home: *Eritis sicut Deus...*<sup>241</sup>

L'home, per tant, sent el desig d'arribar a ser com Déu, de desplaçar-lo, pel fet que, per a Diego Ruiz, Déu és una imatge que l'home s'ha creat a partir d'allò que voldria ser. Aquest desig, per tant, és natural, i té l'efecte d'elevat l'home. Per aquest motiu, Ruiz utilitza diverses vegades en aquest llibre la màxima “Eritis sicut Deus”.

En un dels seus primers poemes, “Amada, amada”, Salvat-Papasseit inclou un vers que recorda directament aquesta màxima de Ruiz:

Amada,

jo ara et vull fecundar:

Perquè un infant alletis

—que sigui com un déu.<sup>242</sup>

El poeta relaciona la divinitat amb la passió amorosa i la promesa de futur que porten els infants, però en altres poemes, seguint l'ús del mot “rabinisme” que fa Ruiz, i segurament també per la pròpia visió compromesa de la realitat social, el desafiament de l'home que vol ser com Déu es planteja, així mateix, en termes socials: l'home ja no s'oposa només als principis religiosos o morals, sinó també a l'ordre socio-polític establert. Així, a “Canto la lluita” el poeta desafia tant als “Déus” com al “filisteu”.

---

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 95-6.

<sup>242</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 329.

A “Botons de foc al cor” la contraposició s’estableix entre el homes i els déus que representen allò que l’home aspira a ser en realitat, però en altres haikús, com “Bru mariner d’amor”, “Mocadoret al coll”, “Les formigues” i “Si n’era un lladre”, la mateixa idea bàsica és expressada mitjançant la contraposició entre la moral de la societat establerta i figures com la del pirata o del lladre que la desafien i que són projeccions de l’ideal de poeta que Salvat-Papasseit defensa a partir de la publicació de la revista *Proa*.

El desafiament d’aquests personatges és dut a terme en dos fronts: l’amorós —són personatges que desafien l’ordre social per realitzar les seves passions— i el social —viuen exclosos de la societat—. En parlar de l’interès de Salvat pel món dels nens hem comentat que la figura del pirata podia provenir del llibre de poemes d’infants de Tagore, i que per tant són transposicions del seu ideal humà i poètic. Tanmateix, també entren als haikús com a personatges d’extracció popular, aliens al fariseisme de les classes benestants i representants de la vida i de la parla autèntiques, tal com assenyala Maragall a l’“Elogi de la paraula”:

Aprenen a parlar del poble: no del poble vanitós que us feu al voltant amb les vostres paraules vanes, sinó del que es fa en la senzillesa de la vida, davant de Déu tot sol. Aprenen dels pastors i dels mariners.

¡Quant contemplar uns i altres en silenci la majestat del món allí on l’esperit batega amb ritme lliure i gran! ¡Quanta immensitat han reflectit en els ulls, quanta bellesa de cels blaus i de prats verds i de mars mudant sovint de color com el rostre d’una verge, i de llunes i sols, i de boires grises i pluges tèrboles!

(...) Llurs faccions n'estan com encantades i parlen rarament; però quan parlen, llurs paraules són plenes de sentit.<sup>243</sup>

Si el conjunt del fragment citat se centra en la necessitat que el poeta parli de coses significatives, d'experiències reals com les que viuen els pastors i els mariners, sempre en contacte directe amb la naturalesa, la darrera frase identifica, com després ho farà Joan Salvat-Papasseit, la figura del mariner amb la del poeta. Aquesta doble identificació entre la vida del poble i el contingut de la poesia i entre la veu poètica i la veu popular fornirà gran part de la poesia salvatiana posterior a les "Vibracions", en què la figura del pirata, així com la del lladre, són força freqüents.

Una altra font per al tema de la rebel·lió contra Déu o els déus que pogué influir en Salvat són les estances del poeta sufí Kayyam, que sens dubte coneixia, ja que Emili Eroles cità dos versos de l'estança següent al primer número d'*Un Enemic del Poble*:<sup>244</sup>

Que podem viure sense pecar, pobres mortals?  
Quin cor no ha estat tacat d'un mal, siga l que siga?  
Més si Déu me puneix fent mal perquè he fet mals,  
es tant dolent com jo l Déu que així castiga.<sup>245</sup>

Les *Estances* de Kayyam havien estat publicades, amb pròleg de Joan Maragall, a la "Biblioteca Popular de L'Avenç" l'any 1907, i Salvat hi pogué trobar inspiració tant formal com temàtica per als seus haikús. D'una banda,

---

<sup>243</sup> MARAGALL, Joan. *Op. cit.*, p. 665.

<sup>244</sup> EROLES, Emili. "Déu". *Un Enemic del Poble*, núm. 1 (març 1917), p. 1.

<sup>245</sup> KAYYAM. *Estances*. Barcelona: Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1907, p. 36.

Kayyam escriu utilitzant estances de quatre versos, no gaire més extenses que els haikús salvatians més llargs. De l'altra, la visió del món que expressa Kayyam és molt afí a la del Salvat: celebració de l'amor i la sensualitat, exaltació del vitalisme i desinterès per les abstraccions filosòfiques, revolta contra un Déu castigador i indiferent envers les seves criatures, evasió de la lletjor del món per mitjà de la beguda, tal com passava a "Bodegom"... Gairebé un mostrari de temes salvatians.

#### 4.2.2.5.2. La virginitat

En Kayyam també trobem el tema que comentarem a continuació: el de la virginitat de l'estimada. L'estança següent, amb la intensitat física i la fusió de plaer i dolor que presenta, té un to marcadament salvatià, del Salvat dels poemes amorosos que esmenten el plor de la noia verge:

No't queixis si l'amor te fa plorar: la joia  
va amb el mal de bracet. La pinta de la noia,  
que besa cada jorn ses perfumades cues,  
sentí abans el dolor d'esser tallada en pues.<sup>246</sup>

El dolor de la pinta d'aquest poema es pot relacionar amb el de l'estimada que l'amant imagina a "Si, per tenir-la", el que s'insinua a "Si n'era un lladre" amb l'expressió "Ai, la padrina", o el de poemes com "Seré a ta cambra,

---

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 57.

amiga”.<sup>247</sup> A les “Vibracions”, hem detectat el tema del dolor de la verge en la trobada amorosa a “Dins de la nit” i a “Cada mot de l’esposa, una rosa”.

Les altres quatre “Vibracions” que toquen el tema de la virginitat ho fan des d’un punt de vista menys sensual i més conceptual, enunciant poèticament algunes idees que Salvat-Papasseit ja havia exposat en alguns dels “Mots-propis” d’*Un Enemic del Poble*:

XXI. En el ventre diví d’una noia donzella, pot ésser fecundada una altra humanitat; damunt la faç puríssima d’una quartel·la blanca, un revolucionari pot subvertir el món.<sup>248</sup>

XLI. Quelcom de literatura: Dona que és fecundada en l’abraç primer —en son tracte primer amb viril mascle—, son fill és fill de verge. Hi ha homes que, si ho sabien, podrien nomenar-se fills de verge.<sup>249</sup>

LVIII. Perquè jo pugui creure que la mare de Crist tant com fou santa dona fou d’honestes costums, necessito pensar que deixà de ser verge en infantar-lo. No puc imaginar-me-la amagant un pecat on no existeix pecat. (...)

LXIII. Aquest segueix essent un país salvatge. Mireu si no: les dones, encara tenen l’honra a l’entrecuix...<sup>250</sup>

La idea bàsica d’aquest entramat conceptual és que la virginitat no es pot identificar amb l’honra, i que la pèrdua de la virginitat no és quelcom negatiu, per

---

<sup>247</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 237.

<sup>248</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses. Op. cit.*, p. 21.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 26.

tal com possibilita l'infantament. La negació del valor de la virginitat és una idea que Salvat pren, altra vegada, de Diego Ruiz:

Oh! es que no comprench quina pèrdua de majestat o de *divinitat* hi ha en tenir un fill!...

Nosaltres, llatins —pagans, estaria millor, car en el fons el nostre «catolicisme» es un paganisme refet— no comprendrèem may la mutilació exigida per virtut. Y sempre identificarem la Castedat ab la Mutilació.

Així es que no veyèem cap atentat a la *divinitat* en el fet de tenir un fill. (...)

La virginitat no es pera nosaltres cap virtut.<sup>251</sup>

En aquest fragment ja trobem, implícitament, la contraposició entre virginitat, d'una banda, i maternitat i plaer, que fins a cert punt s'identifiquen, de l'altra. És el mateix Diego Ruiz qui, en el volum que acabem de citar, relaciona l'amor i l'infantament amb la immortalitat:

La segona correspondència per ell senyalada y estudiada la proporciona l'Amor, o, parlant exactament, *els resultats de l'amor*. Morim, però'ns continuem y ens perpetuem de certa faysó en els nostres fills. L'enllaç de les generacions unes ab altres dóna la idea d'una Solidaritat humana tan perfecta, que fins ha pogut semblar que l'individu no es res, que la Humanitat ho es tot; que la Humanitat es una persona en certa manera immortal, o al menys, persistent i renovada.

Recomanava la lectura del *Banquet*, de Plató, y no amagava'l seu entusiasme davant dels arguments de Sòcrates y de Diòtima en pro de la essència immortal de l'Amor.

Un dalit d'immortalitat es lo que'ns fa estimar.<sup>252</sup>

---

<sup>251</sup> RUIZ, Diego. *Contes de gloria y d'infern seguits dels Diàlegs y màximes del Super-Christ*. Op. cit., p. 103-4.

Aquest fragment explica la construcció de “Què són fets els estel-ronells”, “Acota el cap endins la porxada de verd” i “Ara el cel és tot blau dins el matí”, “vibracions” que es basen en la perduració dels “estels” o de la “blancor” associats amb la puresa de la donzella després de la unió amb l’amant. Aquest esdeveniment, que el lector descobreix en forma de paradoxa temporal —en principi, els “estels” o la “blancor” haurien de desaparèixer amb la virginitat— es justifica per la construcció poètica de les “Vibracions”, que retraten el pas del curs del temps habitual a una dimensió diferent, d’immortalitat. En aquests poemes, la referència a la immortalitat de què parlaven els membres d’*Arc voltaic* queda reflectida temàticament en els dos elements esmentats en la citació de Ruiz: la generació dels fills i la passió amorosa com a vies que menen a la immortalitat.

Ja hem comentat a bastament la importància d’aquestes qüestions en l’obra de Salvat-Papasseit. Només queda assenyalar que l’analogia que Salvat estableix entre la fecundació d’una noia verge i l’escriptura d’un revolucionari en una quartilla blanca és la que serveix de fonament a poemes essencials en la seva evolució poètica com “El record d’una «Fuga» de Bach” i “Marxa nupcial”, en els quals el món infantil és presentat com un recurs per donar resposta a la crisi de la literatura de l’època i com una via d’accés a la immortalitat, la preocupació per la qual marcava l’obra de Salvat en el moment de l’escriptura de les “Vibracions”.

La idea bàsica d’aquestes “vibracions” que tracten el tema de la virginitat, doncs, es pot relacionar amb les exposades per Diego Ruiz als seus *Contes de gloria y d’infern*; tanmateix, Salvat torna a recórrer a Joan Maragall en el moment

---

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 186-7.



de transposar les idees filosòfiques de Ruiz en dues d'elles, “Què són fets els estels-oronells” i “Ara el cel és tot blau dins el matí”:

Avui he vist que en sos costats de verge  
porta un infant amb forta melangia,  
que he vist al fons dels seus grans ulls de verge...  
He anat a meditar-la en l'harmonia  
de ressons musicals plens d'una queixa.  
Estava núvol, pro s'ha alçat el dia...  
Ella porta un infant en sos costats  
i els seus ulls n'estan com enlluernats...  
Els ressons musicals plens d'una queixa  
diuen l'infant que en sos costats s'agita;  
la gran dolçor del cel és la mateixa  
dels seus ulls, feta immensa i infinita.<sup>253</sup>

El fet de denominar “verge” la noia que porta el fill als costats és el que permet relacionar més directament aquest poema amb les “vibracions” que comentem, però també hi trobem dos motius comuns molt evidents: els “grans ulls de verge” que estan “com enlluernats” —“En els ulls de les verges, estels”, diu un vers de “Què són fets els estels-oronells”—<sup>254</sup> i “la gran dolçor del cel” de quan “s'ha alçat el dia” —“Ara el cel és tot blau dins el matí”—.<sup>255</sup> La relació evident entre aquestes dues “vibracions” i el poema de Maragall demostra fins a quin punt Salvat-Papasseit estava interessat en aquesta època pel poeta modernista

---

<sup>253</sup> MARAGALL, Joan. *Op. cit.*, p. 71.

<sup>254</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes. Op. cit.*, p. 117.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 118.

que alabà com a exemple de “Poeta ple de fe i de romanticisme” en el manifest “Contra els poetes amb minúscula”.<sup>256</sup>

#### 4.2.2.5.3. La inspiració de “Dolça recança” i “Proverbi”

Apuntem, més que no pas comentem, a continuació, el possible origen de dos dels haikús salvatians: “Dolça recança” i “Proverbi”.

En analitzar “Dolça recança” hem considerat diverses possibilitats d’interpretació. Des del moment que aquesta “vibració” és una obra autònoma, totes elles són més o menys plausibles, però potser podem trobar-ne l’origen en un assaig de Torres-Garcia:

Dins del moviment, ja no existeixen formes aïllades: unes existeixen *per a les altres*. És allavors que apareix lo vivent. La forma, sotmesa a detingut examen, perd tota la seva vida i la seva expressió. Hi ha que pendre les coses *movent-se*, actuant, o almenys conservant, per a la seva disposició, vestigis de moviment.

Hem de pintar sols l’*emoció viventa*. En un grup de dames, un vano s’és obert i es tanca, desapareix...<sup>257</sup>

“Dolça recança” aconsegueix transmetre l’emoció vivent de què parla Torres-Garcia, plasmar l’agitació de l’ànima del poeta provocada pel moviment del vano, per la incertesa de la possible promesa que conté aquest moviment. En el cas d’aquest poema no cal, doncs, anar a buscar al Japó un grup de dames amb

---

<sup>256</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses*. *Op. cit.*, p. 81.

<sup>257</sup> TORRES-GARCIA, Joaquim. *Escrips sobre art*. *Op. cit.*, p. 222.

ventalls per interpretar-lo, tot i que fent-ho potser enriqueirem la lectura, sinó que ens podem quedar a la ciutat de Barcelona, on Torres-Garcia i Salvat-Papasseit havien parlat, segurament, d'aquest motiu pictòric i poètic.

L'altre motiu poètic, el de l'haikú "Proverbi", és potser més rellevant per la significació que aquest poema té en l'obra salvatiana, i per la seva relació amb l'actitud vital i literària de Salvat-Papasseit. El poeta, en veure que la seva vida està a punt d'acabar-se, explicita la intenció que l'ha mogut en els anys de plenitud creadora, i que havia trobat enunciada en Diego Ruiz:

Logica conseqüència d'aquesta manera d'apreciar el valor dels somnis era la seva apologia de la Passió y de la vida apassionada. Les ànimes entusiastes eren, pera ell, les predestinades a la Benhaurança pressentida. (...) ¿per qué no sería la Immortalitat un ensomni suprèm, després d'aquesta vida, y per què no hauria d'esser provocat, *produhit* per una passió suprema?<sup>258</sup>

En un moment determinat, durant la redacció de les "Vibracions" i de *L'irradiador del port i les gavines*, Salvat, potser conscient que la seva vida no seria llarga, i mogut sens dubte pel seu propi temperament, decideix seguir la consigna de Diego Ruiz i esdevenir l'home entusiasta "que actuant assoleix la felicitat i allunya l'angoixa, i que fins i tot pot aspirar en el seu excés de vitalitat a assolir una mena no especificada de transcendència temporal".<sup>259</sup> En el moment de morir, per tant, pot contraposar la mortalitat de la seva vida, de fi imminent, amb la immortalitat que ha aconseguit per la via artística i personal, i sobre la qual

---

<sup>258</sup> RUIZ, Diego. *Contes de gloria y d'infern seguits dels Diàlegs y màximes del Super-Christ*. Op. cit., p. 180.

<sup>259</sup> FERNÁNDEZ, Jordi F. *Diego Ruiz, una aproximació al personatge*. A: Ruiz, Diego. *La veu de Madame Ricard i altres narracions*. Op. cit., p. 28.

havia meditat tant, llegint les obres de Ruiz i discutint amb Torres-Garcia i Barradas. Prop de la fi, Salvat-Papasseit és capaç de contemplar la mort no pas com una desaparició del jo, sinó com la fusió definitiva del “jo” amb el “tot” que havia alimentat la seva poesia.

#### 4.2.2.5.4. L'ús dels guionets

Queda per comentar, finalment, no pas un tema o un motiu dels haikús, sinó una recurs tècnic que hi trobem usat: els guionets. Deixant de banda els de “Les formigues”, en què serveixen simplement per marcar la divisió dels versos, i el de “Si n’era un lladre”, en què introdueix la veu de l’estimada tal com passaria en un diàleg, l’ús dels guionets té dues funcions: separar els dos blocs de text que integren el poema —“Quin vent que fa”, “Ara el cel és tot blau dins el matí”, “Botons de foc al cor” i “Si per tenir-la”— o unir dos substantius que n’esdevenen un de sol —“Cada mot de l’esposa, una rosa” i “Què són fets els estels-oronells”—.

L’origen dels guionets per separar blocs de text sembla clar: Diego Ruiz. Ruiz emprava molt el guionet en l’interior dels paràgrafs, de vegades per fer-hi incisos, però sovint també, simplement, per separar idees relacionades. En aquests casos el guionet apareix sol, sense formar parelles, i la segona idea presentada sol ser, més que una conseqüència, una evolució de la primera. De vegades, aquests guionets individuals es van succeint i formen cadenes de conceptes afins. L’esquematisme de la prosa de Ruiz afavoreix aquest ús del guionet, que trobem

emprat molt sovint a *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura*, obra que Salvat i els seus col·legues artistes sens dubte van llegir.

En alguns dels escrits de Torres-Garcia de l'època avantguardista també detectem aquest tipus de guionets: per exemple, a “Art-evolució”, text editat per Salvat, i a *L'art en relació amb l'home etern i l'home que passa*, assaig que en certa manera culmina les seves reflexions avantguardistes. És possible que Torres-Garcia també prengués aquest ús del guionet de Ruiz, per tal com en els escrits anteriors l'ús que en fa és diferent, convencional.

Aquests guionets fan entrada en la prosa salvatiana en els darrers “Mots-propis”, a partir del CXI. Vegem-ne un exemple:

CXV. Que ningú de nosaltres vulgui allargar la mà allà on no pugui ésser o no depengui d'ell.— No passarem pel món com els sants llegendaris, i no realitzarem altre miracle que aquest de cercar llum i amar la veritat.<sup>260</sup>

Aquests guionets passaran dels darrers “Mots propis” a les “Vibracions”, on separaran blocs de text d'un mateix poema centrats en percepcions diferents de la realitat. Si haguéssim d'explicar aquest ús en els haikús salvatians, diríem que la seva funció és unir les dues parts que hi trobem i marcar-ne la simultaneïtat, invitant el lector a buscar una síntesis de tots dos blocs. En certa manera, aquest guionets fan en l'àmbit textual el mateix que els altres fan en l'àmbit lèxic.

No cal trencar-se gaire el cap per descobrir l'origen dels substantius dobles, com “sardana-cinyell” i “estels-oronells”. Heus aquí un fragment del “Manifest tècnic de la literatura futurista”, de Marinetti:

---

<sup>260</sup> SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots propis i altres proses*. *Op. cit.*, p. 33.

*Cada substantiu ha de tenir el seu doble, o sigui, el substantiu ha d'anar seguit, sense conjunció, pel substantiu al qual està lligat per analogia. Exemple: home-torpediner, dona-golf, gentada-ressaca, plaça-embut, porta-aixeta.*

Com que la velocitat aèria ha multiplicat el nostre coneixement del món, la percepció per analogia esdevé cada vegada més natural a l'home. Cal, doncs, suprimir el *com*, el *quin*, el *tan*, l'*igual a*. Millor dit, cal fondre directament l'objecte amb la imatge amb la que evoca, tot donant la imatge d'escorç mitjançant una sola paraula essencial.<sup>261</sup>

És aquest principi d'analogia el que regeix la creació dels mots dobles emprats per Salvat-Papasseit a les "Vibracions", amb el mèrit que aquests mots s'adeqüen perfectament al context poètic: "sardanya-cinyell" condensa tot el poema, amb la combinació de por i desig de la dona i amb la referència a l'ambigüïtat de l'abraçada; "estels-oronells" serveix per plantejar magníficament el conflicte de "Què són fets els estels-oronells", que queda resolt al darrer vers.

Òbviament, els mots pivot de la tanka clàssica japonesa foren també un referent per a Salvat-Papasseit a l'hora de crear aquests mots dobles units per un guionet. Ja hem vist, en comentar els poemes, com alguns mots es presten a una lectura doble, i que el seu significat oscil·la, en un moviment d'acostament, d'afinitat analògica, entre els altres del voltant. Aquest recurs retòric també està inspirat, sens dubte, en les *kakekotoba* de la lírica japonesa, per bé que només a "Volves de zèfir" podem parlar d'assaig formal amb aquest tipus de construcció.

---

<sup>261</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso. "Manifest tècnic de la literatura futurista". A: ARENAS, Carne; CABRÉ, Núria. *Op. cit.*, p. 21-22.

## 5. Conclusions

La setantena de poemes —sense comptar les versions alternatives que presenten alguns haikús junoinians— que hem estudiat en aquesta tesi constitueix un camp d'investigació reduït, però d'una gran riquesa. Els autors que s'hi havien acarat fins ara només l'havien transitat de camí cap a altres que semblaven més fèrtils, o més prometedors, i els esbossos que se n'havien fet eren molt sumaris, i es limitaven a situar-lo en relació amb els camps adjacents. El resultat d'aquests comentaris fets a vista d'ocell era un esquelet desdibuixat al qual hem mirat de fornir una carnadura apropiada.

Possiblement ha estat la mateixa naturalesa dels haikús el que ha fet que hom pogués passar amb explicacions succintes. Per a molts lectors, uns poemes tan breus com les “Vibracions” i les composicions d'*Amour et Paysage* podien reflectir l'estètica dels autors, però no aportar-hi res de nou. La brevetat s'ha entès sovint com a migradesa de contingut, i el despullament retòric, com a falta d'ambició poètica: malentesos propiciats, sens dubte, per la procedència exòtica de la forma. No en va, l'entrada de l'haikú en la literatura francesa i europea d'entreguerres es produeix, en gran part, per la crisi de la tradició literària europea

del moment, que veié com els moviments d'avantguarda s'atrevien a desafiar-ne les concepcions bàsiques.

Tanmateix, cal no oblidar que l'haikú és una forma central en el cànon literari japonès, i que el seu caràcter excèntric dins de les literatures occidentals s'explica, no per cap mancança inherent, sinó pel fet que parteix d'una idea diferent d'allò que considerem literatura. Ni Junoy ni Salvat-Papasseit renunciïn a fer poesia de primera línia en acostar-se a la forma de l'haikú, ni rebaixen els estàndards de qualitat, ni moderen l'ambició.

El paper que els haikús ocupen en la producció de tots dos autors és un reflex ben clar d'aquesta actitud, i de la seriositat de la seva aposta. En el cas de Junoy, que amb els seus cal·ligrames havia tocat el sostre del parnàs avantguardista, l'haikú esdevé el vehicle per fer un cop de timó en la seva trajectòria i cercar aigües menys mogudes. El Junoy cal·ligramista ens ha llegat un conjunt de poemes que no reflecteixen només un moment literari personal, sinó un moment col·lectiu, i és lògic que sigui més recordat pels cal·ligrames que pels haikús, que tingueren menys repercussió —i molts dels quals, d'altra banda, són escrits en francès—. Això no obstant, cal tenir en compte que en l'àmbit del cal·ligrama Junoy no té cap projecte poètic unitari comparable, en volum i complexitat, amb *Amour et Paysage*, llevat potser de *Poemes i Cal·ligrames*, obra que ja conté una variació sobre l'haikú —“Arc-en-cel”— i que és editada, per bé que no escrita totalment, des de la mentalitat del Junoy autor d'haikús.

Quant a Salvat-Papasseit, hem vist, també, la significació de l'haikú: el paper clau de les “Vibracions” en la seva evolució i la significació de poemes com “Les formigues” i, molt especialment, “Proverbi”. Salvat és conegut



essencialment pels dos blocs principals que integren la seva obra: les composicions avantguardistes de *Poemes en ondes hertzianes* i les de caràcter més popular, que recorden els romanços i la cançó tradicional, dels llibres posteriors. Les “Vibracions” fan de frontissa entre els dos blocs, tot condensant les essències dels *Poemes en ondes hertzianes* i transvasant-les en formes d’inspiració tradicional en els volums següents. Com en el cas de Junoy, aquesta situació peculiar dins de la producció salvatiana desplaça l’haikú del centre de mira dels lectors i dels estudiosos, però alhora posa de manifest la seva significació.

En conjunt, l’aportació principal d’aquesta tesi és haver posat en relleu que els haikús de Junoy i de Salvat-Papasseit tenen un interès que supera el merament anecdòtic, i que aquesta forma en principi estranya a la manera de fer occidental assolí una gran pertinència en la seva producció. A més, l’estudi d’aquests poemes ens ha permès aportar dades reveladores sobre les figures de tots dos poetes, i ha suggerit, en el cas de Junoy, que els esforços de l’editor de la seva *Obra poètica* per reivindicar la coherència de la seva producció són justificats. L’estudi de l’adopció de la forma de l’haikú —i de la tanka, de retruc— en la literatura catalana i occidental resulta, doncs, d’utilitat, per tal com el procés d’apropiació d’una forma exòtica com aquesta empeny els autors que s’hi interessin a replantejar-se la seva manera habitual d’escriure, amb resultats força reveladors sobre la concepció que tenen de la literatura.

## 5.1. Els models junoinià i salvatià d'haikú: afinitat i contrastos

### 5.1.1. L'origen compartit

En aquest procés de posar carnadura a l'esquelet de què disposàvem prèviament hem partit d'algunes afirmacions de caràcter general el contingut de les quals hem mirat d'aprofundir. Per exemple, Molas ha afirmat:

De fet, la forma de l'hai-kú, introduïda dins la poesia occidental pels volts de la primera guerra mundial, era utilitzada pels ambients més moderats i exotistes de l'Avantguarda francesa.<sup>1</sup>

Certament, Junoy i Salvat-Papasseit escriuen haikús des d'un enclavament estètic molt concret, el d'un Avantguardisme que estan a punt d'abandonar o que ja han abandonat, i, tal com hem vist en el primer capítol, compten amb uns referents amb els quals sintonitzen perfectament: el Vocance de “Cent visions de guerre”, els autors antologats per la *Nouvelle Revue Française* —entre els quals, ocupant el lloc d'honor, hi ha Paul-Louis Couchoud, veritable pare de l'haikú francès— i altres autors francesos i angloamericans —els imaginistes—. Qualificar aquests autors com d'“avantguarda” és segurament exagerat, però és cert que tots, en adoptar l'haikú, inicien un moviment de renovació de la dicció poètica que els distancia de les posicions literàries conservadores. El conreu de

---

<sup>1</sup> MOLAS, Joaquim. “Pròleg”. A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes*. *Op. cit.*, p. 20.

l'haikú en llengua francesa i anglesa dels anys anteriors no solament posa a disposició de Junoy i Salvat un model poemàtic desvinculat de l'exotisme original de la forma i apte per a la literatura moderna, sinó que, en el cas de Junoy, també li suggereix la possibilitat de construir cicles líriconarratius amb haikús, tal com havien fet Vocance i Couchod. L'adaptació de l'haikú, tant en el cas dels autors francesos i anglesos que els serveixen de referent com en el de Junoy i Salvat, no s'explica, doncs, per cap veritat exotista, sinó per la possibilitat de fer-ne un vehicle per a la literatura d'avançada.

Els autors que hem estudiat no es limiten, però, a llegir la producció dels seus col·legues europeus contemporanis: també estudien els poemes originals japonesos en traducció francesa a *Littérature japonaise* d'Aston, *Sages et poètes d'Asie* de Couchoud, i *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX<sup>e</sup> siècle* de Revon; en algunes ocasions, fins i tot és possible de relacionar algun haikú junoinià i salvatià amb una composició japonesa concreta, haikú o tanka. Per tant, cal també matisar el lament que Julià i Suzuki expressen en l'article "El haiku en Cataluña: un préstamo literario sin traducciones",<sup>2</sup> en el sentit que la producció d'haikús en català no està compensada per un esforç de traducció que assegurí un mínim de fidelitat a la tradició original japonesa. Junoy i Salvat, i els autors en llengua catalana que els seguiren, disposaren d'un cos important de traduccions, per bé que no eren al català sinó al francès. Per tant, cal substituir la idea que la literatura catalana no disposava de traduccions d'haikús per una altra de més exacta: disposava, gairebé exclusivament, de traduccions en una tercera llengua: el francès. Les diferències entre les composicions dels dos autors catalans

---

<sup>2</sup> JULIÀ BALLBÈ, Josep; SUZUKI, Shigeko. "El haiku en Cataluña: un préstamo literario sin traducciones". *Op. cit.*, p. 91-101.

i els haikús japonesos no són motivades per la manca de traduccions, sinó per la divergència de concepcions estètiques i per l'actitud no imitativa de Junoy i Salvat.

En aquest sentit, tampoc no és del tot sostenible que “au milieu de la prairie verte”, “nit de lluna”, “Volves de zèfir” o “Les formigues” siguin poemes amb un caràcter “molt oriental”.<sup>3</sup> Certament, en una primera lectura recorden molts haikús japonesos, per la nitidesa de les imatges que presenten. No podem oblidar que Junoy es donà a conèixer, en primera instància, com a crític d'art i defensor dels cubistes, i que les idees estètiques subjacents a les “Vibracions” eren compartides per Salvat-Papasseit amb dos pintors uruguaians, Torres-Garcia i Barradas; per tant, per a tots dos poetes la faceta visual dels haikús té una gran importància. Nogensmenys, una lectura estrictament literal dels poemes resulta empobridora, i els poetes mateixos ens donen claus per anar més enllà. Per exemple, Junoy, com fa també en els articles de crítica artística, dóna un significat simbòlic al color, que li serveix sempre per traduir sentiments; i Salvat carrega també de simbolisme els retrats de mariners i de lladres que apareixen en alguns dels seus haikús.

Per a Junoy i Salvat-Papasseit, l'haikú japonès és un punt de partida, i no pas d'arribada. Tots dos s'hi aproximen perquè els interessa experimentar amb el tipus de discurs inherent a la forma. A *Amour et Paysage* cada haikú se situa al capdamunt de la pàgina que ocupa, de manera que a sota queda un espai en blanc que invita el lector a degustar llargament les sensacions i els ressons que el poema li ha despertat. Salvat-Papasseit, quan l'any següent publica *L'irradiador del port*

---

<sup>3</sup> KOBAYASHI, Kozue. “La tanka catalana i la tanka japonesa”. *Op. cit.*, p. 107; BALAGUER, Enric. *Op. cit.*, p. 83-85.

*i les gavines* i inclou les “Vibracions”, les disposa de la mateixa manera. És evident que tots dos poetes s’interessen tant per la construcció dels versos com per la significació del silenci que els segueix.

És en el tractament d’aquest espai en blanc, d’aquest temps de lectura del poema, que Junoy i Salvat divergeixen. Junoy l’omple, fonamentalment, creant una tensió entre objectivitat i subjectivitat, sovint a partir de jocs lèxics o fònics que el lector s’ha d’esmerçar a desxifrar, tornant al text una vegada i una altra; el silenci que segueix als haikús junoinians queda, així, circumscrit a l’espai definit pels versos. En canvi, el tractament de Salvat és gairebé el contrari: els poemes —ens referim, concretament, a les “Vibracions”, encara que això és extensible també als seus altres haikús— presenten una conjunció puntual entre dos nivells diferents de la realitat, el físic i l’espiritual o sentimental, que permet que el subjecte poètic s’aboqui en la seva experiència i s’hi dissolgui. En els haikús de Salvat no trobem la tensió indissoluble entre elements confrontats dels poemes de Junoy, sinó una fusió de fenòmens diversos que transporta el jo a un espai absolut, etern, de comunió amb l’univers. L’espai blanc que segueix els haikús salvatians és obert, il·limitat, i els versos que el precedeixen no serveixen de tanca per acotar-lo, sinó de trampolí per arribar-hi.

A banda del motlle discursiu, Junoy i Salvat —especialment el primer— prenen alguna cosa més de l’haikú japonès: l’ús ocasional de la sinestèsia; motius concrets, com el de les cigales que canten, el dels insectes, etc.; i, en el cas de Junoy, la importància de l’estacionalitat. L’autor mediterrani adapta aquest tret per als seus fins poètics: a *Amour et Paysage* les referències estacionals no serveixen únicament per situar els haikús en un moment concret de l’any, sinó

també per explicitar, en funció de la seva presència o absència, el grau de sintonia o alienació del subjecte poètic respecte de la realitat.

Ara bé, part de la raó per la qual els haikús que hem estudiat s'aparten dels japonesos és que prenen com a referent, dins la tradició nipona, no solament l'haikú sinó també la tanka. El tema amorós, per exemple, és insòlit en l'haikú japonès, i, en canvi, recurrent en la tanka clàssica, la qual cosa explica el paper essencial de l'amor en els haikús que hem analitzat. També és característica de la tanka la utilització dels mots pivot —*ken'yôgen*—, element bàsic dels poemes junoinians. Junoy parteix sovint de desdoblaments lèxics i semblances fonètiques similars als de la tanka clàssica per generar la tensió entre objectivitat i subjectivitat a què hem fet referència. De fet, com hem vist, el joc de repeticions dels haikús de cinc versos de Junoy està inspirat, possiblement, en el recurs dels mots pivot. El Salvat de les “Vibracions”, i, especialment, el de “Volves de zèfir”, també empra ocasionalment aquest tipus de pivotació del significat dels mots, però l'ús que en fa és molt més limitat.

Tant a *Amour et Paysage* com als altres haikús de Junoy i de Salvat-Papasseit trobem, efectivament, una projecció contínua del subjecte poètic en el paisatge que l'envolta, tant natural com social i urbà; en la tanka tenen potser més importància l'entorn natural i les escenes de caràcter íntim, i en l'haikú guanyen terreny els motius urbans i de vegades fins i tot costumistes. En aquest aspecte la tradició japonesa esdevé, en bloc, un model per a la composició d'haikús dels dos autors.

## 5.1.2. Mediterranisme i “Sensacionisme”: dues poètiques dissemblants

Els haikús de Josep Maria Junoy i de Joan Salvat-Papasseit comparteixen moltes característiques, la qual cosa és natural si tenim en compte que foren escrits pràcticament alhora, des de posicions estètiques relativament properes i partint dels mateixos referents. Si pensem en altres autors que s’acostaren a l’haikú en aquests anys o els següents, com Joan Alcover, Josep Maria López-Picó o Alfons Maseras, ens adonem, a més, que les coincidències entre ambdós arriben a ser sorprenents: componen els haikús amb els ulls posats a França —Junoy n’escriu molts en francès, i Salvat escriu, o acaba d’escriure, el grup inicial de “Vibracions” després de tornar de França—, però just en el moment que comencen a fer manifestes posicions catalanistes que no havien mostrat fins llavors; tots dos, també, es comencen a distanciar de l’ortodòxia avantguardista en aquella època. Aquestes coincidències, com potser també la del conreu de l’haikú, es poden explicar, tal vegada, per la influència de l’autor consagrat, Junoy, sobre el jove Salvat-Papasseit, i per l’estreta relació que mantingueren durant l’any 1920 arran de l’edició de *Poemes i Cal·ligrames* que dugué a terme Salvat.

En vista d’aquestes coincidències, resulta encara més sorprenent la gran diferència que hem vist entre la poètica dels haikús de Junoy i la dels de Salvat. Ja hem dit que aquests autors no es plantegen imitar els models japonesos o francesos, sinó que s’acosten a l’haikú perquè hi veuen un vehicle útil per als seus objectius estètics, i cadascun el condueix al terreny que l’interessa més. Junoy, que des dels seus inicis com a crític defensa els ideals del classicisme mediterrani,

s'esforça a crear poemes “equilibrats” que presentin la realitat a través de la mirada “humanitzadora” de l'home —contrapesant objectivitat i subjectivitat—, i els ordena en cicles articulats que, en el cas d'*Amour et Paysage*, li serveixen per presentar en clau lírica la seva experiència amb les avantguardes —és a dir, per fer, de retruc, teoria literària, a l'igual que en els primers cal·ligrames—. Salvat, en canvi, escriu les “Vibracions” des d'una parcel·la molt concreta de l'avantguarda literària, que hem anomenat, provisionalment, “Sensacionisme”, i que és una mena de versió personal del “Vibracionisme” de Barradas i del “Plasticisme” de Torres-Garcia, i els referents occidentals que maneja són ben diferents: Marinetti, Diego Ruiz, Maragall, els simbolistes francesos... Quan Junoy afirma que Salvat és “una mena de troç preciós del cor esberlat del gran Maragall”,<sup>4</sup> no fa altra cosa que constatar la diferència estètica que els separa. La integració d'aquesta forma oriental en el credo estètics de cada autor, d'altra banda, és tan gran que tots dos l'arriben a fer servir a la manera de manifest poètic: Junoy a “Arc-en-cel”, “Una olivera a Sòller” i “Agost en un recó vetust de parc familiar”; Salvat, a “Les formigues”, als haikús que obren alguns dels seus poemaris i a “Proverbi”, que posa punt i final a la seva producció.

Sens dubte, tots dos autors s'acosten a l'haikú seduïts per aquell “espai en blanc” que els models japonesos generen, però la manera com confronten aquest espai de silenci és ben diferent. Si el seu propòsit hagués estat únicament imitar les composicions japoneses, potser hauria estat possible de fer-ne una valoració del resultat a partir dels models originals. Ara bé, ni Junoy ni Salvat no es plantegen fer orientalisme. Per tant, descriure'n els haikús en funció de

---

<sup>4</sup> JUNOY, Josep Maria. “Pròleg”. A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Joan Salvat-Papasseit. Op. cit.*, p. 7.



l'adequació als principis estètics japonesos ens sembla un exercici no gaire profitós. Els haikús junoinians són mediterranistes i els salvatians, “sensacionistes”. Aquí hem procurat estudiar-los com a tals, en relació amb les concepcions de la cultura estètica d'arribada, la catalana, i no pas de la de partida, la japonesa; és a dir, descriure'ls com allò que són efectivament, i no com allò que sembla que, en principi, haurien de ser.

Aquesta actitud descriptiva, i no normativa, evidencia la importància i la significació que aquests poemes tenen en la trajectòria dels seus autors —com a punt d'arribada en Junoy i com a trànsit d'una primera època avantguardista a una altra de més personal en Salvat—, dins la qual no poden ser considerats, de cap manera, una excentricitat. També permet, per exemple, donar una explicació plausible al joc de repeticions que Junoy imposa als primers haikús que publica, buscant-ne l'origen en el recurs dels mots pivot de la tanka japonesa i en la necessitat de donar resposta a la glosa “Elogi del coet”, en què Ors havia posat en dubte la idoneïtat de la forma de l'haikú com a recipient dels valors clàssics.

### 5.1.3. La influència entre ambdós autors

Josep Maria Junoy és considerat l'introducció de l'haikú a la literatura catalana. Si la datació dels seus primers assaigs, al 1918, és certa —i, en principi, no tenim raó per pensar que no ho és—, degué ser, efectivament, el primer poeta català a escometre la forma.

Tanmateix, cal tenir en compte dues circumstàncies. En primer lloc, és molt possible que Salvat-Papasseit fos el primer a publicar haikús pròpiament dits —o sigui, haikús de tres versos, sense repeticions—, a *La Revista* del 16 de novembre de 1920, perquè *Amour et Paysage* aparegué a final d'aquell any, tot i que és difícil de precisar la data —en aquest treball hem fixat la simbòlica del 2 de desembre, en què Junoy es casà per segona vegada—. En segon lloc, cal tenir en compte que els haikús salvatians no segueixen l'estela dels de Junoy, sinó que suposen una aportació estètica original i independent. La qual cosa no vol dir, és clar, que no sigui possible, i fins i tot probable, que fos Junoy qui donés a conèixer la forma de l'haikú a Salvat-Papasseit. Els dos poetes es devien veure sovint a les Galeries Laietanes, i devien tenir ocasió de parlar sobre “Arc-en-cel” i la forma de l'haikú amb motiu de la publicació de *Poemes i Cal·ligrames*. Tomàs Garcés, en l'article que publicà a *El Dia* sobre aquest volum —sens dubte, a instàncies del seu amic Salvat— demostra que està molt ben informat sobre la concepció del llibre i de la forma de l'haikú de Junoy; i si Garcés n'estava, de ben segur que Salvat també.

Ara bé, això no vol dir que Salvat imiti el poeta més gran i reconegut en aquell moment. Tant si Salvat conegué l'haikú per mitjà de Junoy com si no, en escriure'n adaptà la forma a les seves inquietuds estètiques, que en aquell moment compartia amb Torres-Garcia i Barradas.

En tot cas, la influència de Junoy no és detectable en el grup de les vuit “Vibracions” de *La Revista*, que foren escrites abans que Salvat conegués els haikús de Junoy o al marge de la seva influència. Tanmateix, algunes de les “Vibracions” afegides al nucli original a *L'irradiador del port i les gavines* sí que

semblen revelar la influència junoiniana: és el cas de “Les formigues”, que lliga la forma de l’haikú amb el cal·ligrama i dóna lloc a un manifest cal·ligramàtic una mica a la manera de Junoy, i, especialment, de “Volves de zèfir”, un experiment construït amb un joc de significats dobles que recorda molt de prop els poemes junoinians. Els haikús següents de Salvat, a partir de “Mocadoret al coll” i de “Bru mariner d’amor”, van per altres camins i deixen enrere aquest acostament puntual als de Junoy.

Per bé que és difícil de parlar d’influència de Junoy sobre Salvat en l’àmbit concret dels haikús, ja hem comentat que en algunes qüestions d’ordre més general sembla que aquesta influència va existir: ens referim a les posicions catalanistes i les de superació de l’art d’avantguarda que defensen tots dos autors en l’època que donen a conèixer els primers haikús. És possible, naturalment, que la coincidència sigui purament casual, i que el fet que Junoy triés Salvat com a editor de *Poemes i Cal·ligrames* s’expliqui per la sintonia que existia entre ambdós. També és possible que fos Tomàs Garcés, o algun altre amic o col·laborador, qui empenyés Salvat a defensar les noves actituds. En tot cas, si hi hagué influència entre Junoy i Salvat en aquest aspecte, hagué de ser del primer sobre el segon, per tal com l’any 1919 el crític d’art ja havia deixat ben clar el seu punt de vista. Sigui com sigui, aquesta qüestió encara no s’ha estudiat específicament, i, com les que comentem en la secció següent, podria ser profitós endinsar-s’hi.

## 5.2. Possibles noves vies de recerca

L'estudi que hem dut a terme ha revelat la riquesa d'uns poemes que fins ara havien estat força menystinguts, per bé que foren escrits per dos autors que aconseguiren un ressò considerable. La via que ha de prendre la recerca que hem iniciat sembla clara: realitzar un estudi panoràmic de la forma de l'haikú en les avantguardes literàries catalanes, i, més en general, en el període d'entreguerres. És a dir, analitzar, de manera similar a com ho hem fet en els casos de Junoy i de Salvat-Papasseit, els haikús d'autors com Sebastià Sánchez-Juan, Carles Salvador, Carles Sindreu, Joan Alcover, Josep Maria López-Picó i Alfons Maseras —i, fins i tot, Rosa Leveroni i Josep Palau i Fabre—, estudiar-ne la poètica, i mirar d'explicar les raons de l'èxit de l'haikú durant els anys vint en la literatura catalana. El tipus d'anàlisi que hem dut a terme en aquest treball es pot aplicar també als haikús d'aquests altres autors, i moltes de les dades que fornim —especialment les del capítol segon, sobre els referents amb què comptaven Junoy i Salvat— ens poden ser útils com a punt de partida, per bé que s'hauran d'ampliar o revisar per a cada autor. L'objectiu d'aquests estudi, o un dels seus possibles objectius, seria definir el model poemàtic que, derivat de l'haikú japonès però amb considerables diferències amb aquesta forma, va assolir un èxit considerable en la literatura catalana del període d'entreguerres.

A partir d'aquí es pot plantejar la possibilitat de confeccionar una història de la poesia catalana a partir dels motlles de la tanka i l'haikú japonesos. Després del capítol de l'haikú d'entreguerres, vindria el de l'adaptació de la tanka duta a terme per Carles Riba, que liquida el model d'haikú dels anys vint i trenta (des del

punt de vista d'aquest xoc entre models diferents són molt interessants els casos de Rosa Leveroni i de Palau i Fabre, que escriuen haikús a la manera preribiana i tankes seguint les constriccions ribianes). La situació en què Riba compon tankes, ja en plena Guerra Civil i en la postguerra, és molt diferent, i també ho és la mentalitat amb què s'acosta a la forma, de manera que seria interessant confrontar les raons de l'èxit de l'haikú als anys vint i trenta i amb els de la tanka ribiana a partir de la Guerra Civil.

Aquest model de tanka imposat per Carles Riba, que també s'ha aplicat, en la qüestió mètrica, als haikús escrits en català després de la publicació de *Del joc i del foc*, ha estat pràcticament l'exclusiu fins ara, i només en els últims anys, amb l'aparició de traduccions de poesia japonesa al català i d'obres que es desvien del motlle i l'esperit ribians, ha estat replantejat. Per exemple, Joan Fortuny publicà, el 1988, *Tankas a Gismana*, en què no utilitza el sistema de còmput de síl·labes que Riba proposà per a la tanka.<sup>5</sup> Miquel DescLOT, en les notes finals de *Per tot coixí les herbes*, antologia de poesia japonesa en traducció catalana, qüestiona obertament les raons que esgrimí Carles Riba per defensar la seva adaptació de la mètrica de la tanka al català, i manifesta que no ha emprat el model ribià en tots els poemes traduïts.<sup>6</sup>

En aquest context de predomini dels motlles ribians, alguns autors, com Albert Ràfols-Casamada, Felícia Fuster o Ramon Dachs, han recuperat la manera de fer dels autors catalans d'haikús d'abans de la Guerra Civil.<sup>7</sup> En concret,

---

<sup>5</sup> FORTUNY, Joan. *Tankas a Gismana*. Barcelona: Columna, 1988.

<sup>6</sup> DESCLOT, Miquel. *Op. cit.*, p. 138-139.

<sup>7</sup> RÀFOLS-CASAMADA, Albert. *Hoste de dia*. Barcelona: Columna, 1994; FUSTER, Felícia. *Postals no escrites*. Barcelona: Proa, 2001; DACHS, Ramon. *Poemes mínims*. Barcelona: Proa, 2001.

Felícia Fuster a *Postals no escrites* i Ramon Dachs a *Poemes mínims* fan un ús dels jocs fònics i semàntics que recorden molt els de Junoy, i seria interessant d'esbrinar si es tracta d'una mera coincidència o bé si hi ha una influència directa.

D'altra banda, tant Ràfols-Casamada com Fuster són pintors, alhora que poetes, i això els acosta, també, a Junoy i Salvat-Papasseit, tan interessats en la pintura en el moment d'escriure els seus haikús. Carles Riba i altres autors de tanka que el seguiren també col·laboraren amb gravadors en publicar tankes,<sup>8</sup> i això suggereix que una investigació sobre la relació entre les formes poètiques d'origen japonès i les arts plàstiques en la literatura catalana podria resultar molt reveladora.

A part d'aquest estudi de l'haikú i de la tanka en la literatura catalana, la recerca que hem realitzat també podria continuar en l'aprofundiment de les figures de Junoy i de Salvat-Papasseit.

En el cas del primer autor, els textos de Vallcorba i el treball que presentem proven que no es pot parlar d'ell com d'un esteta inconstant, voluble, un "tastaolletes", com se sol fer. La trajectòria de Junoy és d'una gran coherència, com també ho és el programa estètic que basteix al voltant d'*Amour et Paysage*. Ara bé, és cert que segueix molt de prop l'evolució d'alguns autors francesos que, com ell, començaren apuntant-se a l'art d'avantguarda i acabaren tornant al classicisme. És sobre aquest punt que seria útil continuar la recerca, per escatir si realment Junoy feia "seguidisme" de França, o d'un sector francès determinat, o si més aviat cal parlar de "sintonia".

---

<sup>8</sup> ALEGRET, Joan. "Prefaci". A: *L'hivern sota el Cadí*. Tarragona: Arola, 2001, p. 13-15.

Quant a Salvat-Papasseit, simplement hem apuntat les bases de l'estètica que compartí amb Torres-Garcia i Barradas. Tots tres autors han estat força estudiats, atesa la seva importància en l'art català —i universal, en el cas dels pintors— del segle XX, però no s'ha parlat prou de la relació entre les seves estètiques, de la seva entesa artística. Una investigació sobre aquesta col·laboració tindria un gran valor per conèixer millor els autors i l'època en què visqueren.

Finalment, s'ha comentat sovint la influència de Diego Ruiz sobre Salvat-Papasseit, però no s'ha estudiat prou seriosament, i pagaria la pena fer-ho.<sup>9</sup> I no s'ha comentat la influència que l'autor andalús va tenir sobre Torres-Garcia, que sembla inqüestionable i força important. En definitiva, caldria fer una anàlisi seriosa i completa de les idees de Diego Ruiz i de la influència que tingueren en la Catalunya de les primeres dècades del segle passat.

---

<sup>9</sup> L'estudi més aprofundit sobre aquest aspecte és, fins ara, el de GAVALDÀ ROCA, Josep Vicenç. *La tradició avantguardista catalana. Proses de Gorkiano i Salvat-Papasseit. Op. cit.*

## 6. Bibliografia

### 6.1. Bibliografia bàsica

(textos de Junoy, Salvat-Papasseit i els autors de l'entorn)

*Arc Voltaic* [Barcelona], núm. 1 (febrer 1918).

BARRADAS, Rafael. “Dibuix vibracionista”. *Arc Voltaic* [Barcelona], núm. 1 (febrer 1918), p. 7.

BROSSA, Jaume. “El renacimiento del Mediterráneo”. *La Publicidad* [Barcelona], núm. 11.664 (22 setembre 1911), p. 1.

“Correo de las Letras y de las Artes”. *La Publicidad* [Barcelona], núm. 13.971 (23 febrer 1918), p. 1.

“Ecos”. *El Poble Català* [Barcelona], núm. 2.261 (18 maig 1911), p. 1.

EROLES, Emili. “Déu”. *Un Enemic del Poble* [Barcelona], núm. 1 (març 1917), p. 1.

GARCÉS, Tomàs. “La trajectòria del Junoy”. *El Dia* [Terrassa], núm. 654 (10 juliol 1920), p. 7.



JUNOY, José. *Arte & Artistas (Primera serie)*. Barcelona: Llibreria de L'Avenç, 1912.

JUNOY, José Maria. *Fin de paisaje. Doce Hiakais de Occidente*. Barcelona: [s. n.], 1941. [Dibuixos de Ramon de Capmany.]

JUNOY, Josep Maria. “Agost en un recó vetust del parc familiar”. *La Revista* [Barcelona], núm. 247 (1 gener 1926), p. 27.

JUNOY, Josep Maria. *Amour et Paysage*. Barcelona: Dalmau; París: Emile-Paul, [1920].

JUNOY, Josep Maria. “«La Ben Plantada» d'Eugenio d'Ors”. *La Publicidad* [Barcelona], núm. 11.776 (13 gener 1912), p. 2.

JUNOY, Josep Maria. “Calleu bé, si us plau”. *La Revista* [Barcelona], núm. 225 (1 febrer 1925), p. 46-47.

JUNOY, Josep Maria. “La Cendrosa”. *El Dia* [Terrassa], núm. 650 (3 juliol 1920), p. 9.

JUNOY, Josep Maria. “Cinq petits poèmes”. *El Dia* [Terrassa], núm. 731 (9 octubre 1920), p. 4.

JUNOY, Josep Maria. *Conferències de combat*. Barcelona: Editorial Catalana, 1923.

JUNOY, Josep Maria. “De la desconsideració i denigrement mutual a l'ombra”. *La Revista* [Barcelona], núm. 213-214 (1-16 agost 1924), p. 103.

JUNOY, Josep Maria. “Encara, tres fragments inèdits d'*Amour et Paysage*”. *El Dia* [Terrassa], núm. 1.445 (22 març 1923), p. 4.

- JUNOY, Josep Maria. “Fi de paisatge”. *Quaderns de Poesia* [Barcelona], núm. 3 (octubre 1935), p. 20.
- JUNOY, Josep Maria. *El gran art local d'En Joaquim Sunyer*. Barcelona: Edicions Joan Merli, 1925.
- JUNOY, Josep Maria. *El gris i el cadmi*. Barcelona: Catalònia, 1926.
- JUNOY, Josep Maria, “Guillaume Apollinaire”. *SIC* [París], núm. 37-38-39 (1 gener - 15 febrer 1919), p. 296.
- JUNOY, Josep Maria. “Guynemer”. *Iberia* [Barcelona], núm. 130 (6 octubre 1917), p. 9.
- JUNOY, Josep Maria. “Jenny”. *Proa* [Barcelona], núm. 0 (gener 1921), p. 2.
- JUNOY, Josep Maria. “Migdia de juliol en un recó vetust del parc familiar”. *La Revista* [Barcelona], núm. 143 (1 setembre 1921), p. 270.
- JUNOY, Josep Maria. “Nit de lluna”. *El Dia* [Terrassa], núm. 678 (7 agost 1920), p. 6.
- JUNOY, Josep Maria. “La Nova Revista”. *La Veu de Catalunya* [Barcelona], núm. 9.484 (22 octubre 1926), p. 5.
- JUNOY, Josep Maria, *Obra poètica*. Estudi i edició de Jaume Vallcorba Plana. Barcelona: Quaderns Crema, 1984. (Sèrie Gran, 6)
- JUNOY, Josep Maria. “Una olivera a Sòller”. *Ciutat* [Manresa], núm. 8 (setembre-desembre 1926), p. 192.

JUNOY, Josep Maria. “Orient? Occident?”. *Revista de Catalunya* [Barcelona], núm. 14 (agost 1925), p. 150-159.

JUNOY, Josep Maria. “Del present i de l’esdevenidor de l’esperit català especialment aplicat a les lletres i les arts. Conferència d’en Josep M. Junoy a l’Ateneu”. *Terramar* [Sitges], núm. 1 i 2 (31 juliol 1919), p. 3-8; núm. 3 i 4 (31 agost 1919), p. 6-12.

JUNOY, Josep Maria. “Pròleg”. A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Joan Salvat-Papasseit*. Barcelona: Edicions Lira, 1923, p. 7-9. (Els Poetes d’Ara)

JUNOY, Josep Maria. “Del seny com a excusa i de la ironia com a subterfugi”. *La Revista* [Barcelona], núm. 234 (16 juny 1925), p. 190-191.

JUNOY, Josep Maria. “Sis trossos inèdits d’*Amour et Paysage*”. *La Revista* [Barcelona], núm. 131 (1 març 1921), p. 72.

JUNOY, Josep Maria, “La suma delicadesa d’un esperit”. *Troços* [Barcelona], núm. 3 (1 novembre 1918), p. 2.

MILLÀS-RAURELL, Josep. “*Amour et Paysage*”. *La Revista* [Barcelona], núm. 131 (1 març 1921), p. 70-71.

“Orient i Extrem-Orient”. *La Nova Revista* [Barcelona], núm. 21 (setembre 1928), p. 91.

*Proa* [Barcelona], núm. 0 (gener 1921); bis (desembre 1921).

SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Les conspiracions*. Barcelona: Llibreria Nacional Catalana, 1922.

- SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Epistolari de Joan Salvat-Papasseit*. Barcelona: Edicions 62, 1984. (Antologia Catalana, 100.)
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *La gesta dels estels. Mostra de poemes*. Barcelona: La Revista, 1922.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *L'irradiador del port i les gavines*. Barcelona: [s. n.], [1921].
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan. “Joan Salvat-Papasseit: textos desconeguts”. Edició de Lídia Roig. *Els Marges* [Barcelona], núm. 46 (juliol 1992), p. 77-86.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Mots-propis i altres proses*. 3a ed. Barcelona: Edicions 62, 1977. (Antologia Catalana, 81)
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Óssa Menor. Fi dels poemes d'avantguarda*. Barcelona: [s.n.], 1925.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *El poema de la rosa als llavis*. Barcelona: Llibreria Nacional Catalana, 1923.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poemes en ondes hertzianes*. Barcelona: Mar Vella, 1919.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan. “Poesia catalana”. *La Revista* [Barcelona], núm. 124 (16 novembre 1920), p. 322-323. [Inclou els poemes: “Encara el tram”, “Encara el port”, “Esgarip” i “Vibracions”]
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes*. Edició a cura de Joaquim Molas. 8a ed. Barcelona: Ariel, 1997. (Clàssics Catalans Ariel, 2)

TORRES-GARCIA, Joaquim. *Escrits sobre art*. Barcelona: Edicions 62, 1980.  
(Les Millors Obres de la Literatura Catalana, 44)

TORRES-GARCIA, Joaquim. “Una vibració..., un crit..., un riure intel·ligent”. *Un Enemic del Poble* [Barcelona], núm. 5 (agost 1917), p. 1.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *El descubrimiento de sí mismo. Cartas a Julio que tratan de cosas muy importantes para los artistas*. Girona: Tipografía de Masó, 1916.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Historia de mi vida*. Montevideo: Asociación de Arte Constructivo, 1939.

TORRES-GARCÍA, Joaquín. *Universalismo constructivo. Contribución a la unificación del arte y la cultura de América*. Buenos Aires: Poseidón, 1944.

“Un enemic del Poble”. *Un Enemic del Poble* [Barcelona], núm. 1 (març 1917), p. 1.

*Un Enemic del Poble. Fulla de subversió espiritual* [Barcelona], 18 números (1917-1919).

## 6.2. Bibliografia complementària (textos contemporanis o de referència de Junoy i Salvat-Papasseit)

ALCOVER, Joan. *Cap al tard. A: Obres completes*. Barcelona, Selecta, 1951, p. 1-72. (Biblioteca Perenne, 14)

ALCOVER, Joan. “Haikai?”. *Almanac de les Lletres* (1922), p. 36-41.

ALLARD, Roger. “AMOUR COULEUR DE PARIS et plusieurs autres poèmes par Jules Romains”. *Nouvelle Revue Française* [París], vol. 18, núm. 102 (març 1922), p. 341-342.

AMADES, Joan. *Folklore de Catalunya. Volum II. Cançoner. Cançons, refranys, endevinalles*. Barcelona: Selecta, 1982. (Biblioteca Perenne, 15)

“«Amour et Paysage», de Josep Maria Junoy”. *Nouvelle Revue Française* [París], vol. 16, núm. 90 (març 1921), p. 119-120.

“«À propos du haïkai de Jules Romains”. *Nouvelle Revue Française* [París], vol. 16, núm. 90 (març 1921), p. 383.

“*L’Arbre de Vie*, de John Gould Fletcher”. *Mercure de France* [París], vol. 150, núm. 556 (15 agost 1921), p. 249-252.

ARCANGELI, P., *Literatura japonesa*. Traducció de Jacint M. Mustieles. Barcelona: Editorial Catalana, 1921. (Enciclopèdia Catalana, 29.)

ASTON, W. G. *Littérature japonaise*. Traducció d’Henry-D. Davray. París: Armand Colin, 1902.

BARNEY, Natalie Clifford. “Poésies”. *Mercure de France* [París], vol. 137, núm. 519 (1 febrer 1920), p. 654-656.

“*Cent Haikai*, de René Maublanc”. *Mercure de France* [París], vol. 174, núm. 629 (1 setembre 1924), p. 457. [Comentari del llibre.]

“*Cent Haikai*, de René Maublanc”. *Mercure de France* [París], vol. 171, núm. 619 (1 abril 1924), p. 280. [Nota de la publicació.]

“«Cent Visions de Guerre», de Julien Vocance”. *Mercure de France* [París], vol. 116, núm. 433 (1 juliol 1916), p. 125.

COCTEAU, Jean. *Oeuvres poétiques complètes*. París: Gallimard, 1999, p. 240-241.

COUCHOUD, Paul-Louis. “Els epigrames lírics del Japó”. *La Veu de Catalunya* [Barcelona], núm. 7.470 (21 febrer 1920), p. 9; núm. 7.477 (28 febrer 1920), p. 9-10.

COUCHOUD, Paul-Louis. *Sages et poètes d’Asie*. 3a ed. París: C. Lévy, [s. d.], p. 132.

“*Épigrammes à la Japonaise*, d’Albert de Neuville”. *Mercure de France* [París], vol. 149, núm. 554 (15 juliol 1921), p. 532-533.

FAGUS. “Poèmes”. *Mercure de France* [París], vol. 163, núm. 597 (1 maig 1923), p. 674-679.

FOLGUERA, Joaquim. *Les noves valors de la poesia catalana*. A cura d’Enric Sullà. Barcelona: Edicions 62, 1976. (Antologia Catalana, 84.)

FOLGUERA, Joaquim. *Poesia*. Sabadell: Fundació La Mirada, 1993.

“«Les haï-jius mexicains», de J. M. González de Mendoza”. *Mercure de France* [París], vol. 174, núm. 629 (1 setembre 1924), p. 502.

HORIGOUTCHI, Nico D. “Tankas”. *Mercure de France* [París], vol. 148, núm. 552 (15 juny 1921), p. 648-652.

“*Images du monde flottant*, d’Amy Lowell”. *Mercure de France* [París], vol. 141, núm. 531 (1 agost 1920), p. 846-849.

“«Le Japonisme des épigrammes grecques», de Paul-Louis Couchoud”. *Mercure de France* [París], vol.172, núm. 622 (15 maig 1924), p. 211.

“*Journaux intimes des dames de la cour du vieux Japon*”. *Mercure de France* [París], vol. 179, núm. 644 (15 abril 1925), p. 564.

KAYYAM. *Estances*. Barcelona: Biblioteca Popular de «L’Avenç», 1907.

“*Légendes*, d’Amy Lowell”. *Mercure de France* [París], vol. 153, núm. 565 (1 gener 1922), p. 237-242.

LEVERONI, Rosa. *Poesia*. Barcelona: Edicions 62, 1981. (Cara i Creu, 32)

LÓPEZ-PICÓ, Josep Maria. *Obres completes*. Barcelona: Selecta, 1948. (Biblioteca Excelsa, 1)

LÓPEZ-PICÓ, Josep Maria; RIBA, Carles. *Epistolari*. Edició d’Osvald Cardona. Barcelona: Barcino: 1976. (Publicacions de *La Revista*, segona sèrie, 41)



LOWELL, Amy. *Tendencies in Modern American Poetry*. New York: Haskell House Publishers, 1970.

MARAGALL, Joan. *Obres completes. Volum I. Obra catalana*. Barcelona: Selecta, 1960. (Biblioteca Perenne, 4)

MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifest del Futurisme”, “Manifest tècnic de la literatura futurista”, “La imaginació sense fils”, i “Les paraules en llibertat”. A: ARENAS, Carme; CABRÉ, Núria. *Les avantguardes a Europa i a Catalunya*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1990, p. 19-27 i 31-34. (L’Esparver Llegir, 18.)

MAURRAS, Charles. “Guynemer y la amistad latina”. *La Publicidad* [Barcelona], núm. 13.998 (24 març 1918), p. 3.

MONTOLIU, Manuel de. *Breviari crític II. 1925-1926*. Barcelona: Biblioteca Balmes, 1929.

“«Un mouvement japonisant dans la littérature contemporaine», par René Maublanc.” *Nouvelle Revue Française* [París], vol. 20, núm. 116 (maig 1923), p. 851.

OKAKURA, Kakuzo, *El llibre del te*. Traducció de Marçal Pineda [Carles Soldevila]. Barcelona: Llibreria Catalònia, [s. d.]. (Biblioteca Univers, XIX.)

ORS, Eugeni d’. “Elogi del Còet, pera dir en la nit de Sant Joan.” *La Veu de Catalunya* [Barcelona], núm. 2.581 (23 juny 1906), p. 3.

ORS, Eugeni d’. *Glosari 1906. Ab les gloses a la conferencia d’Algeciras i les gloses al viure de París*. Barcelona: Llibreria Francesch Puig, 1907.

- ORS, Eugeni d'. *Glosari 1906-1907*. Barcelona: Quaderns Crema, 1996.
- ORS, Eugenio d'. "Hambre y sed de verdad". *Nuevo glosario (1920-1926)*. Madrid: Aguilar, 1947.
- PALAU I FABRE, Josep. *Poemes de l'Alquimista*. 9a ed. Barcelona, Proa, 2001. (Els Llibres de l'Óssa Menor, 72)
- PAULHAN, Jean (ed.). "Haï-kaïs". *Nouvelle Revue Française* [París], vol. 15, núm. 84 (setembre 1920), p. 329-345.
- "Poesia anglesa". *La Revista* [Barcelona], núm. 103-106 (gener-febrer 1920), p. 42-44.
- "Poesia anglesa contemporània". *La Revista* [Barcelona], núm. 103-106 (gener-febrer 1920), p. 33-40.
- POUND, Ezra. *Memoria de Gaudier-Brzeska*. Barcelona: Antoni Bosch, 1980.
- POUND, Ezra. *Personae. The Shorter Poems of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1990.
- "La réssurrection de l'épigamme". *Nouvelle Revue Française* [París], vol. 17, núm. 95 (agost 1921), p. 256.
- REVON, Michel. *Anthologie de la littérature japonaise des origines au XX<sup>e</sup> siècle*. París: Delagrave, 1918. (Pallas)
- RIBA, Carles. *Cartes de Carles Riba I: 1910-1938*. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1989.

- RIBA, Carles. *Del joc i del foc*. Barcelona, Selecta, 1946. (Biblioteca Selecta, 10)
- RIBA, Carles. *Obres completes, 2. Crítica, 1*. Edició a cura d'Enric Sullà. Barcelona: Edicions 62, 1985.
- RUIZ, Diego. *Contes de gloria y d'infern seguits dels Diàlegs y màximes del Super-Christ*. Barcelona: Joventut, 1911.
- RUIZ, Diego. *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura. Preparació a l'estudi de l'estètica*. Barcelona: E. Domenech, 1907.
- RUIZ, Diego. "De la interpretación biológica del genio". *Un Enemic del Poble* [Barcelona], núm. 1 (març 1917), p. 2; núm. 3 ( juny 1917 ), p. 2; núm. 6 (setembre 1917), p. 1-2.
- RUIZ, Diego. *Del poeta civil i del cavaller*. Barcelona: Biblioteca Popular de «L'Avenç», 1908.
- RUIZ, Diego. *Teoría del acto entusiasta (Bases de la Ética)*. Barcelona: La Académica, 1906.
- SACS, Joan, "Ritorniam all Antico". *El Dia* [Terrassa], núm. 376 (21 juliol 1919), p. 4-5.
- "*Sages et poètes d'Asie*, de Paul-Louis Couchoud ". *Mercure de France* [París], vol. 118, núm. 443 (16 desembre 1916), p. 749.
- SÁNCHEZ-JUAN, Sebastià. *Constel·lacions. Poesia completa I (1924-1933)*. Barcelona: Columna, 1995, p. 33-68.

SINDREU I PONS, Carles. *Darrera el vidre*. A: *Darrera el vidre (1915-1920). Radiacions i poemes (1920-1928). Obra poètica I*. Barcelona: Curial, 1975, p. 17-95.

TAGORE, Rabindranath. *La luna nueva. Poemas de niños*. Traducció de Zenobia Camprubí. Madrid: Imprenta Clásica Española, 1915.

TORRE, Guillermo de la. “Adiós a Barradas”. A: BRIHUEGA, Jaime. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España 1910-1931*. Madrid: Cátedra, 1979, p. 375-380.

VOCANCE, Julien. “Cent visions de guerre”. *La Grande Revue* [París], vol. 89, núm. 585 (maig 1916), p. 424-435.

VOCANCE, Julien. “Fantômes d’hier et d’aujourd’hui”. *La Grande Revue* [París], vol. 93, núm. 597 (maig 1917), p. 475-484.

VOCANCE, Julien. “Protée ou la vie d’un homme. Quelques marbres pour un fronton.” *Nouvelle Revue Française* [París], vol. 22, núm. 127 (abril 1924), p. 422-430.

### 6.3. Altres obres consultades

ALEGRET, Joan. “Consideracions sobre l’adaptació per Carles Riba del tanka japonès”. *Revista de Catalunya* [Barcelona], núm. 49 (febrer 1991), p. 147-150.

ALEGRET, Joan. “Prefaci”. A: *L’hivern sota el Cadí*. Tarragona: Arola, 2001, p. 13-15. (Dàctil Poesia, 3)

ARENAS, Carme; CABRÉ, Núria. “The Avant-garde in Catalonia”. *Catalan Writing* [Barcelona], núm. 10 (maig 1993), p.15-17.

ARENAS, Carme; CABRÉ, Núria. *Les avantguardes a Europa i a Catalunya*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1990. (L’Esparver Llegir, 18.)

BALAGUER, Enric. “L’altra riba. Assaig sobre la recepció del budisme (i les filosofies orientals)”. *Revista de Catalunya* [Barcelona], núm. 86 (juny 1994), p. 109-130.

BALAGUER PASCUAL, Enric. *Poesia, Alquímia i Follia. Aproximació a l’obra poètica de Josep Palau i Fabre*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1995. (Biblioteca Serra d’Or, 158.)

BALAGUER, Enric. “La poesia de Guillaume Apollinaire i la de Joan Salvat-Papasseit. Sobre l’estrebada cubista i alguns temes compartits.” A: *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1997, p. 29-44.

BALAGUER, Enric. *Ressonàncies orientals. Budisme, taoisme i literatura*. València: Edicions 3 i 4, 1999. (La Unitat, 174)

- BASHÔ, Matsuo. “Cròniques d’un maletí fatigat pel viatge”. Traducció i nota de Pep Julià i Eudald Puig. *Faig. Revista Literària* [Manresa], núm. 27 (setembre 1986), p. 19-34.
- BASHÔ, Matsuo. “Notes sobre l’ermitatge de la il·lusió”. Traducció de Mercè Altimir. *Els Marges* [Barcelona], núm. 52 (març 1995), p. 73-75.
- BILBENY, Jordi. *L’independentisme de Salvat-Papasseit*. Barcelona: Sírius, 1991. (Els Nostres Escriptors, 3)
- BILBENY, Norbert. “Eugeni d’Ors: L’arbitrarisme”. A: *La ciutat de l’esperit. Estètiques i ideologies en les literatures d’entreguerres*. Barcelona: Fundació “La Caixa”, 1991, p. 31-44.
- BLYTH, R. H. *Haiku. Volume. I*. Tòquio: Hokuseido, 1981.
- BONADA, Lluís. “Junoy continua amagat al soterrani”. *El Temps* [València], núm. 185 (4-9 gener 1988), p. 61-65.
- BOU, Enric. “Joan Salvat-Papasseit: «Un enamorat de primera volada»”. *Poesia i sistema: la revolució simbolista a Catalunya*. Barcelona: Empúries, 1989, p. 215-236. (Les Naus d’Empúries, Brúixola, 4.)
- BOU, Enric. “Les avantguardes i les generacions dels anys 20”. A: *Lliçons de literatura catalana i castellana*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1985, p. 111-146.
- BUSQUETS I GRABULOSA, Lluís. “Introducció”. A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *La gesta dels estels. El poema de la rosa als llavis*. Barcelona: Curial, 1997, p. 20-77.

*Butlletí dels Mestres* [Barcelona], núm. 237-238 (març-maig 1994). Monogràfic dedicat als centenaris de Josep M. de Sagarra i Joan Salvat-Papasseit.

CABEZAS, Antonio. *La literatura japonesa*. Madrid: Hiperión, 1990. (Libros Hiperión, 128)

CAPDEVILA, Josep Maria. “Josep Maria Junoy”. *Estudis i lectures*. Barcelona: Selecta, 1965, p. 239-242. (Biblioteca Selecta, 378)

CARDONA, Àngels. *Joan Salvat-Papasseit*. Barcelona: Columna, 1995. (Gent Nostra, 3)

CARMONA, Eugenio. “Rafael Barradas: el “arte nuevo” a Espanya”. A: BARRADAS, Rafael. *Barradas exposició antològica 1890-1929*. Madrid: Comunidad de Madrid; Barcelona: Generalitat de Catalunya; Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1992, p. 107-139.

CHESTERMAN, Andrew. “From ‘Is’ to ‘Ought’: Laws, Norms and Strategies in Translation Studies”. *Target* [Amsterdam], vol. 5, núm. 1 (1993), p. 1-20.

COCA, Jordi. *Versions de Matsuo Bashô*. Barcelona: Empúries, 1992. (El Ventall de la Poesia, 16)

CÒNSUL, Isidor. “Barcelona, a Capital of the Avant-garde”. *Catalan Writing* [Barcelona], núm. 10 (maig 1993), p.13-14.

CORRETGER, Montserrat. “*El poema de la rosa als llavis: lectura i comentari*”. A: *Comentaris de literatura catalana de COU 1990-91*. Barcelona: Columna, 1990, p. 53-104.

DACHS, Ramon. *Poemes mínims*. Barcelona: Proa, 2001. (Els Llibres de l’Óssa Menor, 225)

- DESCLOT, Miquel. *Per tot coixí les herbes. De la lírica japonesa*. Barcelona: Proa, 1995. (Els Llibres de l'Óssa Menor, 169)
- DUARTE, Carles. *Los poetas catalanes ante el bilingüismo* [en línia]. <<http://www.sola-sole.com/duarte.htm>> [Whashington:] Fundació Paulí Bellet. [Consulta: 11 octubre 2001].
- DUBOIS, J.; LE NESTOUR, P. *Les debuts de la poesie japonaise en France* [en línia]. [França]: Cherrycell. <<http://cherrycell.multimania.com/poesie.htm>> [Consulta: 24 agost 2001].
- EVEN-ZOHAR, Itamar. "Polysystem Studies". *Poetics Today* [Tel Aviv], vol. 11, núm. 1 (primavera 1990). (Número monogràfic)
- FERNÁNDEZ, Jordi F. *Diego Ruiz, una aproximació al personatge*. A: Ruiz, Diego. *La veu de Madame Ricard i altres narracions*. Barcelona: Laertes, 1999, p. 23-40.
- FORTUNY, Joan. *Tankas a Gismana*. Barcelona: Columna, 1988.
- FUSTER, Felícia. *Postals no escrites*. Barcelona: Proa, 2001. (Els Llibres de l'Óssa Menor, 215)
- FUSTER, Joan. "Introducció a la poesia de Joan Salvat-Papasseit". *Contra el Noucentisme*. Barcelona: Crítica, 1977, p. 13-60.
- GALLEGO ROCA, Miguel. *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*. Madrid: Júcar, 1994.
- GARCÉS, Tomàs. "Esbós per a una biografia de Joan Salvat-Papasseit". *Sobre Salvat-Papasseit i altres escrits*. Barcelona: Selecta, 1972, p. 5-38.



- GARCÍA-SEDAS, Pilar. *Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.
- GAVALDÀ I ROCA, Josep Vicenç. "Un futurisme romàntic: les metallengües de l'avantguarda catalana". *Caplletra* [Barcelona], núm. 5 (tardor 1988), p. 123-130.
- GAVALDÀ I ROCA, Josep Vicenç. «*L'irradiador del port i les gavines*», de *Joan Salvat-Papasseit*. Barcelona: Empúries, 1987. (Les Naus d'Empúries, 10)
- GAVALDÀ I ROCA, Josep Vicenç. "La pre-història poètica de Salvat-Papasseit". *Millars. Filologia* [Castelló de la Plana], núm. 9 (1988), p. 49-53.
- GAVALDÀ I ROCA, Josep Vicenç. "Querelles antiavantguardistes: els discursos de l'obra salvatiana". *L'Espill* [València], núm. 25 (octubre 1987), p. 43-56.
- GAVALDÀ ROCA, Josep Vicenç. *La tradició avantguardista catalana. Proses de Gorkiano i Salvat-Papasseit*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988. (Biblioteca Serra d'Or, 81)
- GÉFIN, Laszlo K. *Ideogram. History of a Poetic Method*. Austin: University of Texas Press, 1982.
- GIBERT, Miquel Maria. "El poema de la rosa als llavis: l'amor dels sentits". A: *Comentaris de literatura catalana de COU 1989-90*. Barcelona: Columna, 1989, p. 55-68.

- GOODWIN, K. L. *The Influence of Ezra Pound*. New York: Oxford University Press, 1966.
- GRAY, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century*. Londres i Nova York: Longman, 1990.
- HADMAN, Ty. *José Juan Tablada* [en línia]. [AHA Books Online] Copyright 2001. <<http://www.ahapoetry.com/PP0301..htm>> [sic] [Consulta: 10 setembre 2001].
- HENDERSON, Harold G. *Haiku in English*. Tòquio: Charles E. Tuttle, 1967.
- HIGGINSON, William J.; HARTER, Penny. *The Haiku Handbook. How to Write, Share, and Teach Haiku*. Tòquio: Kodansha International, 1989.
- HISAMATSU, Sen'ichi. *Biographical Dictionary of Japanese Literature*. Tòquio: Kodansha International i International Society for Educational Information, 1976.
- HOLMES, James S. "The Name and Nature of Translation Studies". A: *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. 2a ed. Amsterdam: Rodopi, 1988, p. 67-80. (Approaches to Translation Studies, 7)
- JARDÍ, Enric. *Quim Borralleras i els seus amics*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1979.
- JARDÍ, Enric. *Els moviments d'avantguarda a Barcelona*. Barcelona: Edicions del Cotal, 1983.
- JARDÍ, Enric. *Quatre escriptors marginats: Jaume Brossa, Diego Ruiz, Ernest Vendrell i Cristòfor de Domènec*. Barcelona: Curial, 1985.

JARDÍ, Enric. *Rafael Barradas a Catalunya i altres artistes que passaren la mar*.  
Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1993.

JULIÀ BALLBÈ, Josep; SUZUKI, Shigeko. “Del Basho històric al mite occidental: tradicions, traduccions i traïcions”. A: *II Congrés Internacional sobre Traducció. Actes*. Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, p. 301-309.

JULIÀ BALLBÈ, Josep; SUZUKI, Shigeko. “Discrepancias profundas en las traducciones occidentales de *Oku no hosomichi* de Matsuo Basho”. *Livius* [Lleó], núm. 4 (1993), p. 97-105.

JULIÀ BALLBÈ, Josep; SUZUKI, Shigeko. “El haiku en Cataluña: un préstamo literario sin traducciones”. *Livius* [Lleó], núm. 10 (1997), p. 91-101.

KOBAYASHI, Kozue. “La tanka catalana i la tanka japonesa”. *Revista de Catalunya* [Barcelona], núm. 31 (juny 1989), p. 101-113.

*Kôkinshû. A Collection of Poems Ancient and Modern*. Traducció i notes de Laurel Raslica Rodd i Mary Catherine Henkenins. Princeton: Princeton University Press, 1984.

LAMBERT, José. “In Quest of Literary World Maps”. A: KITTEL, Harald; FRANK, Armin Paul (ed.). *Interculturality and the Historical Study of Literary Translations*. Berlín: Erich Schmidt Verlag, 1991, p. 133-143.

LAMBERT, José; GORP, Hendrik van. “On Describing Translations.” A: HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature*. Londres: Croom Helm, 1995, p. 42-62.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992. (Translation Studies)

LEFEVERE, André. "Why Waste Our Time on Rewrites? The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm". A: HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature*. Londres: Croom Helm, 1995, p. 215-243.

LÉPINETTE, Brigitte. *La historia de la traducción. Metodología. Apuntes bibliográficos*. València: Universitat de València, 1997.

*Lotus* [Otsu, Japó], núm. 16 (1996). [Monogràfic sobre Ernest Francisco Fenollosa i el seu cercle.]

MACOUIN, Francis; OMOTO, Keiko. *Quand le Japon s'ouvrit au monde. Émile Guimet et les arts d'Asie*. Paris: Gallimard, Réunion des Musées Nationaux, 2001.

MALLAFRÈ, Joaquim. *Llengua de tribu i llengua de polis. Bases d'una traducció literària*. Barcelona: Quaderns Crema, 1991. (Assaig, 9)

MALLAFRÉ, Joaquim. "Traducció i connotacions. Una feina sense remordiments". *Lletra de canvi* [Barcelona], núm. 3 (gener 1988), p. 7-9.

MANENT, Albert. *Tomàs Garcés, entre l'Avantguarda i el Noucentisme*. Barcelona: Edicions 62, 2001. (Bibliografies i Memòries, 49)

MAS LÓPEZ, Jordi. "La influència de la literatura japonesa en la literatura catalana. Recull de textos". Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1997. Treball de recerca.

- MAS LÓPEZ, Jordi. “Els poemes de quatre i cinc versos de Josep Maria Junoy a *El Dia*: una reflexió sobre l’haikú”. Comunicació presentada en el V Congrés Internacional de Traducció (Universitat Autònoma de Barcelona, 29-31 octubre 2001).
- MINER, Earl. “Pound, *Haiku*, and the Image”. A: SUTTON, Walter (ed.). *Ezra Pound. A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1963, p. 115-128.
- MOLAS, Joaquim (coord.), *Història de la literatura catalana. Vol. IX*. Barcelona: Ariel, 1987.
- MOLAS, Joaquim, *La literatura catalana d’avantguarda, 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch, 1983.
- MOLAS, Joaquim. “Pròleg”. A: GARCÍA-SEDAS, Pilar. *Joaquim Torres-Garcia i Rafael Barradas. Un diàleg escrit: 1918-1928*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1994. p. 7-13.
- MOLAS, Joaquim. “Pròleg”. A: SALVAT-PAPASSEIT, Joan. *Poesies completes*. 8a ed. Barcelona, Ariel, 1997. (Clàssics Catalans Ariel, 2)
- MOLAS, Joaquim. “Salvat-Papasseit i el Regeneracionisme”. *Lectures crítiques*. Barcelona: Edicions 62, 1975, p. 100-104.
- NADAL, Marta. “*El poema de la rosa als llavis*: l’itinerari de l’enamorat.”. A: *Comentaris de literatura catalana de COU 1988-89*. Barcelona: Columna, 1988, p. 59-68.
- SANTAEULÀLIA, J. N. *Qüestió de mots. Del simbolisme a la poesia pura*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1989. (Els Orígens, 25)

OLCINA, Emili. “Pròleg”. A: RUIZ, Diego. *La veu de Madame Ricard i altres narracions*. Barcelona: Laertes, 1999, p. 15-21.

OLLER, Dolors. “La poesia de Salvat-Papasseit”. *La construcció del sentit*. Barcelona: Empúries, 1986, p. 168-176.

PARCERISAS, Francesc. “Traducció, edició, ideologia”. A: MARCO BORILLO, Josep (ed.). *La traducció literària*. Castelló: Universitat Jaume I, 1995, p. 93-105.

PAZ, Octavio. “La tradición del haikú”. A: *Los signos en rotación*. Madrid: Alianza Editorial, 1971, p. 235-50.

PEREDA, Raquel. *Barradas*. Montevideo: Galería Latina, 1989.

PEREDA, Raquel. *Joaquín Torres-García*. Montevideo: Fundación Banco de Boston, 1991.

PLA, Josep. “Josep Maria Junoy, inestabilitat”. *Homenots. Quarta sèrie*. Barcelona: Destino, 1975, p. 89-122.

PLA, Josep. “El poeta Joan Salvat-Papasseit”. *Homenots. Quarta sèrie*. Barcelona: Destino, 1975, p. 319-357.

*Poesia* [en línia]. Núm. 9 (març-abril 1998). [Barcelona: Depoètica] <[http://www.abaforum.es/users/1094/h\\_catal9.htm](http://www.abaforum.es/users/1094/h_catal9.htm)> [Consulta: 24 agost 2001].

“A propòsit del centenari de J.S.P.” *Serra d’Or* [Barcelona], núm. 419 (novembre 1994), p. 24-34. [Aplec d’articles sobre Joan Salvat-Papasseit.]

- PUETTE, William J. *The Tale of Genji. A Reader's Guide*. Tòquio: Charles E. Tuttle, 1983.
- RACIONERO, Luis. *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. (El Libro de Bolsillo, 993)
- RÀFOLS-CASAMADA, Albert. *Hoste de dia*. Barcelona: Columna, 1994.
- REICHHOLD, Jane. *Cinquain* [en línia]. [AHA Books Online] Copyright 1996. <<http://www.ahapoetry.com/CINQHMPF.HTM>> [Consulta: 10 setembre 2001].
- REICHHOLD, Jane. "Tanka and Haiku Come to America" [en línia]. *Those Women Writing Haiku*. [AHA Books Online] Copyright 1986. <<http://www.ahapoetry.com/twchp2.HTM>> [Consulta: 10 setembre 2001].
- RODRÍGUEZ-IZQUIERDO, Fernando. *El haiku japonés. Historia y traducción*. 3a ed. Madrid: Hiperión, 1999. (Poesia Hiperión, 221)
- SATO, Hiroaki. *One Hundred Frogs. From renga to haiku to English*. Tòquio: Weatherhill, 1983.
- SEIDENSTICKER, Edward G. "Introduction". A: MURASAKI SHIKIBU. *The Tale of Genji*. Vol. I. Tòquio: Charles E. Tuttle, 1978, p. vii-xix.
- SHIRAISHI, Minoru. "El japonismo en Cataluña. La evolución del japonismo: formas e ideologías". Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1996. Treball de recerca.
- SNELL-HORNBY, Mary. *Translated Studies. An Integrated Approach*. 2a ed. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995. (Translation Studies)

- SULLÀ, Enric. "Les tannkas de Carles Riba". *Llengua & Literatura*, núm. 3 (1988-1989), p. 265-336.
- SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. Tòquio: Charles E. Tuttle, 1988.
- TEIXIDOR, Joan. "Joan Salvat-Papasseit". *Cinc poetes*. Barcelona: Destino, 1969, p. 49-89.
- TOURY, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995. (Benjamins Translation Library)
- TOURY, Gideon. "A Rational for Descriptive Translation". A: HERMANS, Theo (ed.). *The Manipulation of Literature*. Londres: Croom Helm, 1995, p. 16-41.
- TOURY, Gideon. *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
- TUR, Jaume. *Maragall i Goethe. Les traduccions del Faust*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1974.
- UEDA, Makoto. *Literary and Art Theories in Japan*. Cleveland: Press of Western Reserve Universtiy, 1967.
- VALLCORBA PLANA, Jaume. "Introducció". A: JUNOY, Josep Maria. *Obra poètica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1984, p. ix-cxviii. (Sèrie Gran, 6)
- VALLCORBA PLANA, Jaume. *Noucentisme, mediterraneisme i classicisme. Apunts per a la història d'una estètica*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994.



VALLCORBA PLANA, Jaume. “Pintors i poetes cubistes i futuristes. Una teoria de la primera avantguarda”. *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* [Barcelona], núm. 49 (1985-1886) (*separata*).

VALLCORBA PLANA, Jaume. “La poesia de Josep Maria Junoy: uns textos i algunes perspectives de lectura”. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1977. Tesi de llicenciatura.

VALLCORBA PLANA, Jaume. “4 poemes desconeguts de J. Salvat-Papasseit”. *Quaderns Crema* [Barcelona], núm. 4 (febrer 1981), p. 57-61.

VALLCORBA PLANA, Jaume. “Sobre l’evolució ideològica de Josep Maria Junoy (1906-1939)”. *Els Marges* [Barcelona], núm. 13 (maig 1978), p. 33-44.

VALLVERDÚ I BORRÀS, Marta. “Visions de l’Orient a la Catalunya d’entreguerres (1918-1938)”. *Revista de Catalunya* [Barcelona], núm. 136 (gener 1999), p. 21-52.