

E-182

ELS POETES INSULARS DE POSTGUERRA
(Quatre veus del grup dels anys cinquanta)

Tesi doctoral presentada per
MARGALIDA PONS

Per optar al títol de doctora en
Filologia Catalana

Dirigida pel
Dr. Pere Rosselló Bover

Tutora:
Dra. Rosa Cabré i Monné

Departament de Filologia Catalana
Universitat de Barcelona
Programa:
Literatura catalana contemporània: de la teoria a la pràctica
Bienni 1989-90 - 1990-91

ELS POETES INSULARS DE POSTGUERRA

(Quatre veus del grup dels anys cinquanta)

ELS POETES INSULARS DE POSTGUERRA

ÍNDIX

<i>Presentació</i>	8
Primera part: Coordenades socials i culturals	16
I. La dècada: art i mirada crítica	17
1. A la terra devastada	17
2. El terme «postguerra» i les perioditzacions literàries	25
Notes del capítol I	37
II. L'entorn	40
1. Abans de la guerra: una cultura oberta	41
2. Escriitures de guerra	55
3. La galeria subterrània (Crònica de la clandestinitat i de la represa)	70
3.1. Reunions i tertúlies literàries	79
3.1.1. Els autors mallorquins i els grups del Principat ...	79
3.1.2. Menció del País Valencià	89
3.1.3. Grups i tertúlies literàries a Mallorca	91
3.1.3.1. El món tradicional	92
3.1.3.2. La Secció Literària «Joan Alcover»: inici de transició	99
3.1.3.3. Els poetes dels cinquanta: entre M. Sanchis Guarner i Llorenç Villalonga	112
3.1.3.4. Cela a Mallorca: les <i>Converses</i> i el grup de <i>Papeles de Son Armadans</i>	115
3.2. Revistes	123
3.2.1. Revistes del Principat i del País Valencià: panorama	127
3.2.2. Nota sobre les revistes castellanques	134
3.2.3. Dues veus de l'exili	137
3.2.4. Revistes insulars	140
3.2.4.1. Un precedent: <i>Documenta</i>	140
3.2.4.2. L'aventura frustrada de <i>Raixa</i>	141

3.2.4.3. <i>Ponent: unitat i secessió</i>	143
3.2.4.4. <i>Papeles de Son Armadans</i>	148
3.2.4.5. <i>Dabo</i> i el grup de Rafel Jaume	151
3.2.4.6. <i>Ocio</i>	153
3.3. Els certàmens	154
3.3.1. Els premis mallorquins	159
3.4. Món editorial	169
3.4.1. Les cròniques del <i>Cap d'any</i> de Raixa i l'Editorial Moll	171
3.4.2. <i>Atlante</i>	178
3.4.3. <i>La Font de les Tortugues</i>	182
3.4.4. Projectes	187
3.5. Tres baròmetres: tres antologies	187
4. Recapitulació	193
Notes del capítol II	197
Segona part: la literatura	224
III. El teatre i la narrativa	225
1. El teatre	226
1.1. Llorenç Moyà: el món clàssic com a amagatall	243
1.2. Baltasar Porcel, el teatre de la rebel·lió	252
1.3. <i>Parasceve</i> : l'odi és l'amor del mal	262
2. La narrativa	271
2.1. La narrativa de la distància	283
2.1.1. La prosa de Vidal i Tomàs: oscil·lació d'un gènere	283
2.1.2. Primera aproximació a <i>Els anys i els dies</i>	286
2.2. Blai Bonet i la narrativa de la identitat	295
3. Recapitulació	300
Notes del capítol III	302
IV. L'embrió d'una nova poesia	313
1. Els poetes insulars i la poesia catalana dels anys cinquanta	313
2. Poetes del 36	332
2.1. Miquel Dolç, precursor o assimilat?	333
2.1.1. Obediència a l' <i>Escola</i>	335
2.1.2. Sobre llengua i poesia	349
2.1.3. <i>Elegies de guerra</i>	351
2.1.4. L'acompassament amb les noves tendències	356
2.1.5. L'acostament a la realitat: <i>Imago Mundi</i>	361
2.2. Nota sobre Marià Villangómez	367

2.2.1. Cap al darrer solatge	367
2.2.2. D' <i>Elegies i paisatges</i> a	
<i>Poemes mediterranis: el poeta de la naturalesa</i> .	374
2.2.3. La separació del poeta del món que l'enrevolta ...	381
2.2.5. Des de la miranda: el retorn a la realitat	395
2.3. L'obra catalana de Cèlia Viñas: al centre de la cruïlla .	405
2.3.1. Gènesi de <i>Del foc i la cendra</i>	405
2.3.2. Idea de la poesia	411
2.3.3. Els abeuradors	415
2.3.4. Cèlia Viñas i els poetes del seu temps	425
2.4. Els poemes de Bernat Vidal i Tomàs	430
2.4.1. Significació	430
2.4.2. Algunes mostres de la seva poesia	435
Notes del capítol IV	445
Tercera part: els poetes insulars de postguerra	458
V. Llorenç Moyà	459
1. L'època de l'obediència. Poemes inicials	459
2. Trajectòria literària	468
3. De la <i>tanka</i> al <i>romance</i>	476
3.1. <i>Debades t'obren solcs els navilis, Ulisses</i>	476
3.2. <i>Ocells i peixos</i>	483
4. El decorativisme	493
4.1. <i>Flos Sanctorum</i>	493
4.2. <i>Via Crucis</i>	501
4.3. <i>Panegírics blancs</i>	506
5. El classicisme	509
5.1. <i>La posada de la núvia</i>	509
5.2. <i>Palinur</i>	516
6. La sàtira i el poema civil	523
6.1. <i>Hispania Citerior: la denúncia secreta</i>	523
6.2. <i>Oracions per necessari</i>	529
7. L'intimisme	531
7.1. <i>Polifem</i>	531
7.2. <i>Presidi major</i>	541
7.3. <i>I tanmateix pallaso</i>	544
Notes del capítol V	546
VI. Jaume Vidal Alcover	556
1. Itinerari biobibliogràfic	556

2. Abans de <i>L'hora verda</i>	575
3. Vitalisme i percepció del present	582
3.1. <i>L'hora verda</i>	582
3.2. <i>Igor Stravinsky. Le sacre du printemps</i>	591
4. La transició: <i>El dolor de cada dia</i>	599
5. El barroc en dos llibres. Poemes esparsos	609
5.1. <i>Sonets a Eurídice</i>	609
5.2. <i>Sonets alexandrins</i>	614
5.3. <i>Poemes</i>	619
6. Enrera	619
6.1. <i>Elegia a Joan Alcover</i>	621
6.2. <i>Dos viatges per mar</i>	622
6.3. <i>Tres suites de luxe</i>	624
7. El fill pròdig	625
Notes del capítol VI	636
VII. Josep M. Llompart	647
1. Itinerari i fortuna crítica	647
1.1. <i>Poemes de Mondragó</i>	652
1.2. <i>La terra d'Argensa</i>	665
1.3. Temps recobrat, temps inventat: <i>Memòries i confessions d'un adolescent de casa bona</i>	672
1.4. Pausa de cortesia	678
1.5. <i>Mandràgola</i>	680
1.6. <i>La capella dels dolors i altres poemes</i>	692
1.7. <i>Jerusalem</i>	697
1.8. <i>Spiritual</i>	703
2. Altres veus dins la veu	706
Notes del capítol VII	720
VIII. Blai Bonet	728
1. Grec amb sol i pobra de pillastre	733
2. El temps d' <i>El Color</i>	741
2.1. <i>Quatre poemes de Setmana Santa</i>	741
2.2. <i>Entre el coral i l'espiga</i>	746
2.3. <i>Cant espiritual</i>	756
2.4. <i>Comèdia</i>	766
3. Tornar a començar: <i>L'Evangeli segons un de tants</i>	779
4. Transcripció del món	789
4.1. <i>Els fets</i>	789

4.2. <i>¿Has vist, algun cop, Jordi Bonet, Ca N' Amat a l'ombra?</i>	801
4.3. <i>Cant de l'arc</i>	812
4.4. Cerimònies de la confusió: <i>El poder i la verdor i Teatre del gran verd</i>	815
5. La vida nova: <i>El Jove i Nova York</i>	828
Notes del capítol VIII	834
Conclusions	845
Apèndix (Textos per a la història i la crítica del grup literari insular dels anys cinquanta)	867
Sobre els textos recollits en l'apèndix	868
Relació de documents	870
Bibliografia	1376

Presentació

El propòsit d'aquest estudi no és l'establiment d'una nova generació literària. Massa va costar a la poesia insular desprendre's d'una Escola que, apagada la brillantor inicial, havia perdut tota eficiència, perquè ara intentem ressuscitar-la, ni que sigui transfigurada. La insularitat, que afavoreix uns ritmes evolutius lents i treballosos, dificulta, com a lògic contrast, l'abandó dels costums apresos. Des de l'any 1900 fins al 1950, aproximadament, la poesia seguí, a Mallorca, els dictats de l'Escola Mallorquina: una manera d'entendre el fet poètic propiciada per diversos factors (entre els quals hi ha el sorgiment de Costa i d'Alcover i -primer amb més força i després lateralment- el de Gabriel Alomar), que tengué l'apogeu en el pont entre els dos segles i que s'allargassà en dues fornades d'escriptors fidels als seus preceptes; els usos fomentats per l'Escola s'havien incrustat fins al moll de l'os en els mecanismes de producció lírica: els temps canviaven, però la cantarella era sempre la mateixa. El 1951, un grup de poetes -Llorenç Moyà, Jaume Vidal Alcover, Josep M. Llompart i Blai Bonet- que havien estat antologats en la compilació *Els poetes insulars de postguerra*, preparada per Manuel Sanchis Guarner, començaren a clivellar aquest monopoli. Ho varen fer des d'unes coordenades socials i culturals molt especials, on la repressió política i l'immobilisme illenc actuaven com a

barreres dissuasives. Però aconseguiren de donar una nova fesomia als materials poètics.

El present treball és la història d'aquests autors i de les resistències que hagueren de vèncer en el seu canvi, però també de la diversificació posterior que experimentaren les seves trajectòries. La hipòtesi de què parteixo té a veure amb la incorporació de la poesia insular, aturada després de la guerra en uns models ja caducats, als corrents generals de la poesia catalana. Una incorporació que, sense suposar una renúncia a la pròpia personalitat -existeix, en efecte, un substrat peculiar- va tenir un caràcter d'*aggiornamento* que culminà en els anys del realisme. Gràcies a aquest procés, autors posteriors al grup dels anys cinquanta, des de Bartomeu Fiol fins a Jaume Pomar, passant per Rafel Jaume -que no escriví en català fins als seixanta- o per Miquel Àngel Riera, poden ser estudiats fora del rètol casolà i incòmode de «poetes mallorquins». O, si s'hi acullen, el qualificatiu denota esplendor més que no pas anacronisme.

Algunes parts del treball i de la seva metodologia mereixen una justificació especial. En primer lloc, he pretès fer la història i la crítica d'un grup literari. Això vol dir que he combinat la recerca d'informació i materials -en la primera part de la tesi- amb la interpretació dels textos -en la segona i en la tercera. Crec que aquesta dualitat és necessària atès el doble objectiu de l'assaig: definir els traços d'un context -el de la postguerra- i, alhora, les diferents línies estètiques que en sorgiren. He procurat que no es produeixi, malgrat això, un divorci entre les tres parts del treball, constantment interconnectades per una atapeïda xarxa

d'al·lusions i remissions. En tot cas, cal remarcar que la meua contribució es mou en els paràmetres del que podem anomenar *primera construcció*. Diferents factors, entre els quals la poca distància cronològica no és el menys important, fan que d'aquesta construcció inicial puguin sortir, en el futur, monografies més exhaustives relatives a punts concrets. En aquest sentit, he de dir que la línia de treball no s'esgota amb aquesta tesi: l'edició de la poesia completa dels autors de què s'ocupa, especialment dels més desatesos, en seria una continuació lògica. Al mateix temps, però, crec que era urgent bastir aquesta *primera construcció*, perquè els buits bibliogràfics existents havien generat una falsa i perillosa imatge de l'estat de la lírica insular. Per a una part considerable de lectors, alguns dels quals -almenys en teoria- ben informats, aquesta lírica és encara l'imperi d'Aina Cohen. Però ja fa molt que va morir la filla jueva de Villalonga, i el seu record perviu només en certs pensaments rancis que ja és hora de destronar.

En segon lloc, no m'he cenyit a l'etapa en què es produeix el canvi d'estètica: els anys cinquanta. He continuat avançant per les trajectòries de cada un dels quatre autors en què he centrat i exemplificat l'estudi (Ll. Moyà, J. Vidal Alcover, J.M. Llompart i B. Bonet) fins al present. Perquè, si bé en un primer moment el perfil del canvi sembla molt clar i idèntic per a les quatre veus (popularisme, interès per la poesia del 27, sistema estilístic basat en la metàfora, obertura als dialectalismes...), a partir dels seixanta es produeix una dissociació que els mena a opcions, si no antagòniques, sí força allunyades: des del classicisme fins a la poesia social, passant per la lírica més o menys metafísica i pel barroc. El que interessa veure, tanmateix, és que aquestes opcions arrenquen

d'un tronc comú i que no haurien estat possibles sense una comuna alenada inicial.

En la primera part s'apleguen dos grans blocs temàtics: el primer (*Coordenades històriques i culturals*) és una gran panoràmica de la dècada dels cinquanta seguida d'algunes consideracions teòriques sobre la terminologia utilitzada per designar la literatura de postguerra; el segon és un estudi de la infraestructura cultural de la postguerra, que parteix de l'etapa -designada com a «cultura oberta»- immediatament anterior a la guerra i recorre les reunions, tertúlies, certàmens, revistes i col·leccions de l'època de la clandestinitat, sobretot les que es donaren en les anys cinquanta (perquè les activitats de la dècada anterior han estat més estudiades). L'elaboració d'aquest estudi s'ha valgut dels materials consultats en arxius particulars, dels epistolaris, de les entrevistes que recullen el testimoni oral dels protagonistes de l'època. La segona part (*La literatura*) és la contextualització literària de l'època, amb dos grans quadres que retraten el teatre i la narrativa i un tercer llenç que situa la poesia insular en el marc de la poesia catalana contemporània. En el cas del teatre i de la narrativa, m'he ocupat, més que de l'inventari d'autors, de les tendències estètiques, que he exemplificat amb el comentari de diverses obres, algunes inèdites. Pel que fa a la poesia, he consignat l'existència d'una sèrie d'autors més o menys aïllats que podem batejar amb el nom de «poetes del 36» i que, havent abandonat els pressupòsits de l'Escola Mallorquina, s'uniran aviat a la nova poètica dels autors dels cinquanta: Miquel Dolç, Marià Villangómez, Cèlia Viñas i Bernat Vidal i Tomàs. Les obres poètiques

de M. Dolç i de C. Viñas, relativament breus, són estudiades en conjunt; també és global la visió dels pocs poemes publicats per Bernat Vidal i Tomàs. L'apartat dedicat a M. Villangómez, en canvi, s'ha de considerar una «nota» o «aproximació», perquè la magnitud del seu corpus demana acostaments més pausats. Finalment, els quatre capítols que formen la tercera part (*Els poetes insulars de postguerra*) són estudis dels quatre autors seleccionats.

El text es completa, descomptant l'inventari bibliogràfic final, amb un apèndix que recull textos inèdits o de difícil localització. Els criteris d'ordenació i transcripció dels documents i la notícia de la seva procedència són explicats en la nota que els precedeix. Ara, però, m'interessa remarcar la triple finalitat d'aquest bloc annex: d'una banda, localitzar poemes inèdits o variants que puguin ser útils per a la fixació del text de les obres poètiques completes dels autors estudiats; d'altra banda, conèixer les opinions d'aquests mateixos autors a través de les seves incursions en la crítica literària o a través d'entrevistes; finalment, seguir les polèmiques que, per bé que menys importants del que volgueren suposar els seus promotors, commogueren l'ambient literari dels anys cinquanta i li donaren la seva particular fesomia: des de les diferències entorn del model de llengua literària i de l'adopció de dialectalismes fins a discussions específicament estètiques, com la menysvaloració dels epígons de l'Escola Mallorquina o el debat que enfrontava la poesia abstracta amb la «humanitzada». La síntesi d'aquestes tres funcions seria la consecució, en l'apèndix, d'un discurs paral·lel, purament textual, al que he anat elaborant al llarg de la tesi:

un discurs on es reflecteixi el substrat ideològic i estètic que originà el canvi poètic.

No veig clar que l'explicació de les raons que m'han menat a la realització del present estudi pugui ser útil per a la seva comprensió i valoració. Entre altres coses, perquè s'hi barregen, amb la pretensió objectiva d'omplir un buit en la historiografia i en la crítica de la literatura catalana contemporània, motivacions purament subjectives: l'afinitat amb uns textos, l'admiració per uns autors que, amb limitacions i dificultats que semblaven insalvables, varen saber posar una llosa damunt el passat que els paralyzava sense apostatar de la tradició que els donava coherència... Sí que em sembla pertinent, en canvi, ressenyar la trajectòria del treball: la seva prehistòria va començar el 1988, en el meu darrer any de carrera, amb un estudi de l'obra novel·lística de Blai Bonet que dos anys després esdevindria la meva tesi de llicenciatura, dirigida pel Dr. P. Rosselló i llegida l'octubre del 1990 a la Universitat de les Illes Balears sota el títol *Aproximació a l'obra narrativa de Blai Bonet*.

La novel·lística de Blai Bonet -que adoptava tècniques narratives preses i apreses del *nouveau roman*, que practicava l'objectivisme, que resituava, en definitiva, el paper del narrador- em semblava una aventura força arriscada en un panorama narratiu que tenia uns models ancorats en la pre-guerra. Després vaig entendre que aquella aventura era, en realitat, part d'un fenomen més complex que havia tengut el seu centre en la poesia, i vaig decidir estudiar l'obra del grup dels anys cinquanta. Aleshores m'havia traslladat a la Universitat de Barcelona

per cursar-hi els estudis de tercer cicle. El canvi d'escenari va ser fonamental per a l'assoliment d'una certa perspectiva que reorientàs el meu estudi i conjuràs, fins on fos possible, els mals de l'endogàmia. No volia dedicar-me sense precaucions a l'anàlisi d'uns autors que em resultaven, des del punt de vista científic, perillosament pròxims, i esperava poder situar-me en un context propici perquè la, diguem-ne, *sintonia territorial*, reduís al màxim la seva incidència. Alhora, però, confio en el que aquesta sintonia m'hagi pogut aportar a l'hora d'enfrontar-me amb els textos i amb la interpretació de la història. És amb aquestes precisions que voldria que fos llegit aquest treball.

No ha estat una obra solitària. El curs 1990-1991 vaig rebre una beca d'investigació de la Fundació Jaume Bofill de Barcelona que em va permetre de dedicar una bona part del meu temps a la investigació; aquesta beca em fou prorrogada, fora de termini i per bona voluntat de la Fundació, cinc mesos més, fins a finals del 1992. Posteriorment, la Institució de les Lletres Catalanes em va concedir un ajut per a l'elaboració del que avui és el capítol II del treball, referit a la infraestructura cultural. Pere Rosselló Bover s'ha fet càrrec de la direcció del treball amb decisió i alhora amb respecte, des del coneixement d'un període i d'un tema que ha estudiat quasi des del naixement, la narrativa insular de postguerra. Rosa Cabré ha volgut ser ponent d'aquesta tesi a la Universitat de Barcelona, per la qual cosa li regracio la seva amabilitat. Josep Massot ha estat, en el procés d'elaboració del treball, una font contínua de suggeriments, informacions i ànim. Alguns professors universitaris i diversos estudiosos de temes afins al meu

m'han ajudat a resoldre qüestions puntuals, metodològiques o documentals: Joan Alegret, Josep Ballester, M^a del Carme Bosch, Júlia Butinyà, Enric Gallén, Carles-Jordi Guardiola, Joan Mas, Joaquim Molas, Jaume Pomar i Xavier Vall. També m'han proporcionat informació valuosa i desinteressada Fèlix Escales, Biel Massot, Aina Moll, Antoni Nadal i Jean Serra. Però la informació més directa l'he rebuda de les converses amb els mateixos escriptors: Blai Bonet, Miquel Gayà, Josep M. Llompart -i Encarnació Viñas- i Marià Villangómez. A banda d'això vull agrair la consulta d'algunes fonts documentals importants: Joan Bover i Francesca Gomila m'han donat accés als seus treballs sobre l'arxiu particular de Llorenç Moyà -avui, desgraciadament, il·localitzable- i als materials que hi varen obtenir (pràcticament tota la poesia inèdita o dispersa de Moyà); el Centre de Bibliografia de la Universitat Autònoma de Barcelona m'ha facilitat útils llistats bibliogràfics; a la Biblioteca March de Palma he trobat molts materials referits al període del meu estudi, especialment l'arxiu de Guillem Colom; finalment, he pogut consultar el fons documental de Jaume Vidal Alcover a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona: agraeixo als bibliotecaris del centre i a Magí Sunyer, professor del Departament de Filologia Catalana d'aquesta universitat, les facilitats que en tot moment m'han donat per a la investigació.

Hivern de 1993

PRIMERA PART:
COORDENADES SOCIALS I CULTURALS

I

LA DÉCADA: ART I MIRADA CRÍTICA

1. A LA TERRA DEVASTADA

Les commocions que sacsejaren Europa en els anys quaranta varen deixar seqüeles inesborrables en el camp de les arts. D'una banda, era evident que l'artista no podia restar al marge d'una realitat a la vegada tallant i hipersensible, que s'imposava sense pietat en els escenaris de la creació. Fins que la segona guerra mundial i els conflictes anteriors a què se superposà -com la guerra civil espanyola- no esdevingueren pròpiament *història* (o, dit d'una altra manera, fins que no es va iniciar la represa de les cultures mutilades i dels corrents silenciats), el camí del realisme fou un pas obligat. Però així com les arts plàstiques varen saber eludir aquesta obligatorietat, la literatura entengué el desprestigi de les avantguardes com a contrast necessari d'unes formes expressives que aspiraven, sobretot, a ser referencials, a reflectir la realitat pròxima i les seves tensions. Aquesta concepció mimètico-pragmàtica de l'art es lligava amb els corrents creatius pre-moderns del segle XIX: calia que la literatura complís una funció didàctica, que transmetés uns continguts morals determinats. Si bé els realismes posteriors a la segona guerra mundial superaven aquesta tradició vuitcentista quant als continguts (perquè ja no se centraven en aspectes morals, sinó que posaven un èmfasi especial en una qüestió fins aleshores pràcticament inèdita: la

social), en el pla de l'experimentació formal no s'esdevingué el mateix: la idea sartriana que «hom no és escriptor pel fet d'haver decidit de dir segons quines coses, sinó pel fet d'haver decidit de dir-les d'una determinada manera» esdevingué, al capdavant, utòpica. La consideració de l'art pur com una traïció (enfront de la necessitat de l'art compromès), o bé la permanència en unes determinades formes de *puresa* absolutament desconnectades de la realitat, provocà, en general, un anquilosament de la capacitat investigadora de noves formes, una fossilització que ha amenaçat la literatura fins als nostres dies. Així, la lluita per desbancar els mitjans d'expressió convencionals que s'esdevingué després de la primera guerra mundial -lluita en l'inici de la qual tengueren un paper fonamental els dadaistes-, restava, després de la segona gran guerra, com un parèntesi sense continuïtat.

Tornant, però, als anys quaranta i cinquanta, és un fet que la literatura *engagée* fou substituïda, després d'un cert temps, per una altra de més despreocupada o, simplement, desencantada. Però el procés no fou simultani en totes les cultures. Recordem que, a França, J. P. Sartre publica *Qu'est-ce que la littérature?* el 1947, però que a Espanya no es pot parlar de poesia social fins ben entrada la dècada dels cinquanta i que a Catalunya el realisme històric no fou formulat clarament fins als seixanta. De la mateixa manera, la poesia espanyola tengué en la «literatura desarraigada» de Dámaso Alonso i el seu *Hijos de la ira* un pont cap a la qüestió social del qual Catalunya estava completament desproveïda. Perquè a les terres catalanes el sentiment de deshumanització engendrat de la postguerra europea es barrejava amb una altra mordala més immediata i silenciadora: el poder repressor

del franquisme i la seva sistemàtica persecució de totes les formes d'expressió catalana. Aquest filtre impedia que els contactes amb l'exterior es fessin per les vies normals, la qual cosa provocà un desfament molt difícil de superar respecte a la resta de literatures europees i que s'ha arrossegat fins a un passat no gens llunyà.

No totes les disciplines artístiques s'enfronten de la mateixa manera a la immediatesa: mentre la literatura s'instal·la còmodament en el realisme, la pintura hi passa només transitòriament i no perd el lligam amb l'avantguarda i amb la recerca. Els *Otages* de Dubuffet, per exemple, signifiquen l'intent de plasmar per mitjà d'un llenguatge nou - que prioritza la matèria i la textura- el desastre de la guerra. I aquesta provatura s'inscriu en un conjunt més ampli de treballs en el mateix sentit: en general, tant el *tachisme* com l'*action painting* de Jackson Pollock o, posteriorment, la pintura matèrica de Tàpies *cerquen*, trasmuden el llenguatge, es mouen. Les lletres, però, abandonen -o, al menys, marginen ostensiblement- els «ismes» en favor del compromís. En teoria, l'*engagement* o la voluntat de denúncia no haurien de comportar necessàriament el desprestigi de les solucions d'avantguarda ni la negació de la recerca formal: en aquest sentit, el teatre de l'absurd va ser un intent seriós de conjugar una *manera de dir* inconnexa, alterada i caòtica amb un *sentit* igualment desesperant i atònit: i, en realitat, mot i significat eren les dues cares d'un conflicte real i palpable, l'absurditat de l'organització que enrevolta l'individu. Aquesta adequació entre forma i sentit, aquest vincle entre denúncia i experimentació fou, però, un camí més aviat marginal: Ionesco, Adamov, i Beckett tengueren seguidors, però, en general, les seves opcions no

foren considerades viables i hom arribà a qualificar-les -no només a Catalunya- d'atzucac. Era molt més senzill i representava un esforç menor per a l'espectador retratar el *non sense* del món contemporani per camins més aviat tradicionals, com els que intentaren Sartre o Camus. De fet, com havien reconegut els teòrics més destacats del moviment,¹ el terme «absurd» podia esser aplicat a obres d'èpoques anteriors a Ionesco. Així, d'altres camins que obtingueren un seguiment i una adscripció molt més generalitzats foren l'existencialisme i el marxisme, lligats a la crisi de la consciència burgesa. El fatalisme i l'angoixa es convertiren en constants de la consciència individual fins a l'extrem d'abocar la filosofia a una humanització: l'existencialisme, que s'engloba en els corrents vitalistes del segle XX, amb Kierkegaard com a precedent i Heidegger (*Ésser i temps*, 1927) i Sartre (*L'èsser i el no-res*, 1943) com a figures principals, es planteja, així, l'essència de l'humà com un problema filosòfic i social. D'alguna manera, allò que oposa les filosofies essencialistes i les existencialistes té un remot paral·lel amb la tensió entre la literatura «pura» i la compromesa: a Itàlia, per exemple, després de la segona guerra mundial, el neoidealisme de Croce és considerat un corrent d'aïllament, propi d'una intel·lectualitat elitista, alhora que cobra cada vegada més força el neorealisme. Aquest vincle fa de l'existencialisme un moviment molt més massiu que no pas els formalismes minoritaris i li atorga un pes constant en la literatura de postguerra.

Aquesta literatura, obligada a abandonar l'individualisme estètic sota la pressió cruel de la història, estableix un vincle directe entre l'escriptor i els problemes polítics, un vincle que s'imposa amb

contundència des de 1945. Tanmateix, ja a partir del 1942 ha començat una nova inspiració que portarà a la literatura de l'absurd i a l'existencialisme, que, amb tot, bategaven, ni que fos d'una manera latent, des de feia molt temps: el sentiment de l'absurd havia estat recollit en la filosofia de Nietzsche i en el pensament d'Unamuno, perquè era un residu del *mal du siècle* que pervivia en la defensa de l'autoconsciència enfront dels dimonis del progrés. La certesa que l'existència de l'home estava en dur conflicte amb la realitat que l'envoltava era molt anterior a les guerres: els anys quaranta es limitaren a *activar* aquesta certesa, i la seva aportació -la novetat- és, precisament, fer a partir d'aquesta consciència de buit i de desesper una nova literatura. Per a R.M. Albérès,² Sartre és qui recull tots aquests temes i els confereix una forma doctrinal, després d'haver passat per una primera etapa «ascètica» i per una segona etapa activista: de la desesperació neix l'*engagement*. Camus pinta l'home desorientat en un món que no sembla fet per a ell. D'aquesta base teòrica neix la idea d'un món absurd que ben aviat esdevindrà un mite literari. Així, si tenim en compte, com fa Albérès, que la literatura compromesa és la culminació d'un corrent europeu més antic i reconeixem, com el crític francès, que el comunisme intentà adoptar el concepte de compromís a les seves pròpies necessitats i li donà una evolució peculiar, hem de concloure que aquesta literatura, més que obrir portes, tanca un determinat corrent literari que la guerra havia liquidat. Aquest acabament fa que, en conjunt, la literatura de finals dels quaranta sigui caracteritzada per un realisme violent, tenyit d'ironia i de cinisme.

Aquesta evolució encara els autors dels cinquanta amb un panorama desolador i devastat: la majoria d'aquests autors no han fet la guerra, però en viuen plenament les conseqüències, no tant en el pla de les mancances físiques immediates com en el de l'enorme buit de sentit. Els nous escriptors són hereus dels autors compromesos i, sobretot, dels desencantats. Es produeix un refús generalitzat de la psicologia, manifestació superficial d'una qüestió d'arrel: si l'home, en el seu comportament, no sembla guiat per les lleis de la lògica, per què s'ha de sotmetre a aquestes lleis la creació literària? Aquest plantejament acompanya la naixença de l'*antiroman* (Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet Maurice Blanchot, Michel Butor...) i del teatre de l'absurd. Aquest «antihumanisme» serà la característica fonamental de la literatura narrativa posterior a 1946. Tanmateix, la tirada realista i objectiva de la novel·la es concretarà ben aviat en el neorrealisme, que eleva l'home de vida anodina i sense significació a la categoria de protagonista. Hom parla sovint de les relacions entre literatura i cinema com un procediment que aporta a la literatura caires d'avantguarda o d'innovació; això és cert si ho cenyim a l'esfera, demarcada per Arnold Hauser, de reinterpretació del concepte bergsonià del temps (emfasització de la simultaneïtat), però no fora d'aquest àmbit; potser fóra més lògic, per al nostre raonament, mirar la qüestió a l'inrevés: el cinema (i molt especialment el neorrealista) representa un acostament al visualisme, a la figuració, al referent; és l'abandó de l'individualisme en favor dels valors *democràtics*, magnificats a través del retorn a procediments figuratius, no mítics ni simbòlics: d'aquí ve el «classicisme» de pel·lícules com *Roma città aperta* o *Ladri di*

bicyclette. Per tant, la novel·la que s'acosta al cinema pretén, en molts casos, explicar una història sense transgredir la barrera de la narrativitat, i els seus models seran més pròxims als dels narradors del segle XIX (Zola, Balzac) que no pas als dels pintors de començaments del XX. Aquesta és, justament, la raó que dóna P. P. Pasolini a *Empirismo eretico*, tot parlant de la fi de l'avantguarda, per explicar el seu abandó de la novel·la en favor del cinema: «Entre la meua renúncia a la novel·la i la meua decisió de fer cinema no hi ha hagut solució de continuïtat. Jo ho entenc com un canvi de tècnica», perquè «el cinema *reproduceix* la realitat». ³

Però la *realitat* narrativa i cinematogràfica és una categoria molt més obscura que el *concepte* pictòric. D'aquí ve que la fragmentació textual, la prolepsis i la superposició i la diversificació de motius es presentin com la manera més racional d'abastar-la. En la literatura castellana, el corrent realista, amb Cela i *La colmena* com a precedents, incorpora, encara que de manera tardana, la influència dels novel·listes americans -Faulkner, DosPassos- i manifesta un interès renovat pel llenguatge elemental, directe. En la narrativa catalana dels cinquanta comencen a actuar, com arnes a la capa del realisme psicològic, l'objectivisme, l'absurd i el neorealisme. Anys després, la nova orientació serà potenciada i dotada per primera vegada d'un embolcall teòric per Josep M. Castellet i Joaquim Molas.

La poesia seguirà rumbos diferents: així com en temps anteriors (des de Baudelaire fins al surrealisme) havia constituït l'avantguarda de la sensibilitat literària, des dels anys trenta no jutja la realitat ni s'hi enfronta directament, sinó que constitueix més aviat un refugi. Els hàbits

del lector avesat a la *puresa* dificulten enormement la introducció de continguts realistes en un gènere que, per aquesta mateixa *puresa*, ha esdevingut minoritari. Amb tot, s'obren esclotxes mínimes: el pas de l'hermetisme poètic de la Itàlia dels anys trenta (que seguia els models de Mallarmé, Rimbaud i Valéry, i que, obedient a una màxima d'Ungaretti, considerava que la poesia s'incrementava quan més s'allunyava de la realitat) a un post-hermetisme que assuaujava el ferri domini del símbol és paral·lel a la humanització que es dona en la poesia catalana de la postguerra. La diferència entre novel·la i poesia podria expressar-se, doncs, fent servir els termes en què l'estableix Pasolini, com un contrast entre *reproducció* de la realitat i *evocació* de la realitat no immediata. O, seguint Roman Jakobson,⁴ com una oposició entre metonímia (en tant que sentit horitzontal, contextual, de l'expressió) i metàfora (com a recurs a la verticalitat: la unió entre el mot i el símbol que desvetlla). Per a aquest gènere el canvi tindrà, doncs, una orientació diferent, que, partint d'uns pressupòsits postsimbolistes, tendirà justament, en contrast amb la desintegració i amb la fragmentació textual que acusa la novel·la, a la humanització, a la re-construcció. El retorn dels poetes castellans del 27 al popularisme n'és un clar precedent, a partir del qual la poesia s'aproxima cada cop més a la figuració. Però en els àmbits literaris que no havien conegut, ni poc ni molt, la revolta simbolista (pensem, per un moment, en el territori insular en temps de la postguerra, ancorat en les deixalles del romanticisme més esvaït),⁵ l'adopció d'aquests recursos figuratius havia de tenir, per força, un sentit, no de retorn a la realitat sinó d'absoluta renovació.

2. EL TERME «POSTGUERRA» I LES PERIODITZACIONS LITERÀRIES

El nom fa la cosa? Potser no, però no és sobrer començar pel nom de la cosa. L'estudi dels poetes insulars dels anys cinquanta té com a marc de referència més immediat i, sobretot, com a espai cohesionador que supera diferències i singularitats personals el que anomenam *postguerra*. És durant les dues dècades posteriors al final de la guerra civil espanyola que aquests autors fan les seves primeres provatures, es donen a conèixer i, en la majoria dels casos, es consoliden; entenc per consolidació no un punt d'arribada sense cap més evolució possible, sinó l'assoliment d'uns nivells determinats de seguretat que es reflecteixen tant en l'àmbit de l'escriptura -fixació d'un estil, maturitat de la veu- com en el seu entorn més perifèric -prestigi i, en la mesura que ho permeten les condicions de la cultura catalana, reconeixement públic. Així, entre aquests escriptors, Miquel Dolç publica -amb el suport d'un editor, Francesc de Borja Moll, que s'avé a declarar-lo «autor de reconegut prestigi»-⁶ *El somni encetat* el 1943; Marià Villangómez treu a la llum *Terra i somni* el 1948; Llorenç Moyà publica *La bona terra* el 1948; els *Quatre poemes de Setmana Santa* de Blai Bonet apareixen el 1950; Jaume Vidal Alcover i Josep M. Llompart donen a conèixer els seus primers llibres (*L'hora verda* i *Poemes de Mondragó*) el 1952 i el 1961, respectivament.

Ara bé, el terme *postguerra* pot resultar ambigu i poc indicatiu si no l'acotam i el redefinim segons uns paràmetres convenientment

adequats als estudis literaris. Com ocorre en d'altres períodes de la literatura catalana -i el binomi Decadència / Barroc n'és, segurament, l'exemple més fefaent-, la intromissió de les nominacions històrico-polítiques en els territoris de l'estètica pot comportar una major indefinició per a les diferents edats de l'art. Val la pena que esbrinem, abans d'entrar en altres consideracions, el sentit que convé donar al terme *postguerra* i la seva rendibilitat fora de l'àmbit dels estudis d'Història. Fem referència, exclusivament, a un període de desenvolupament mediatitzat i entorpit per diverses formes de censura? O hi incloem també les conseqüències d'arrel estrictament literària que va tenir aquesta mediatització?

Per a P. Rosselló, que ha establert, pel que fa a la definició d'aquest sentit, uns criteris força útils,⁷ el problema neix de la dificultat de delimitar amb exactitud el final de la postguerra. Entre les dates que es debaten, té una importància emblemàtica l'any 1975 (si fem coincidir *postguerra* amb *franquisme*), però també cal tenir en compte, atenent criteris com l'obertura del règim o la relativa permissivitat de la censura, els anys 1945, 1959, 1962, 1968 i 1977. Però ens adonam que, encara que recorrem als anys -a les xifres- com a criteri pretesament neutre i objectiu, l'elecció d'una data o d'una altra tendrà, inevitablement, connotacions subjectives. Efectivament, establir el 1945 com a límit final de la postguerra equivaldria a considerar que la petita obertura que es produeix amb la victòria aliada i la creació de l'ONU va ser suficient per acabar amb la inèrcia dels darrers deu anys; fer acabar la postguerra el 1975, en canvi, implica la submissió del desenvolupament estètic a l'ordre polític. La reticència envers les etiquetes no és un fenomen nou,

però el problema de les relacions entre literatura i societat encara és per resoldre: en estudiar la literatura des d'una perspectiva com la que guia la primera part del present estudi- és impossible considerar el món de les lletres com un clos substantiu, que s'explica per ell mateix. I això, contra el que pugui semblar, no es contradiu amb la teoria literària com a disciplina, sinó que n'acota el camp i, un cop definides algunes línies contextuals bàsiques, li dóna plens poders.

Si examinem els assaigs de segmentació socio-històrica dels anys de la postguerra, trobarem diferents propostes. Esmementem-nes dues: J. M. Colomer, J. M. Ainaud i B. de Riquer⁸ la divideixen en tres etapes: «la negra nit» (1939-1953), «la ginesta floreix» (1954-1966) i «d'un país que ja anem fent»; al seu torn, Carles-Jordi Guardiola defineix⁹ quatre etapes: 1) l'hora zero (1939-1945), en què la repressió assoleix el seu grau més alt de duresa; 2) l'esclatxa que suposà l'autorització d'edicions en català (1946-1959) marcada per la campanya del Diccionari Alcover-Moll, per la consolidació de l'ensenyament de la llengua catalana i per un procés d'expansió editorial; 3) l'expansió i la consolidació (1960-1968); 4) els anys setanta (1967-1977). En tots dos casos s'imposa la idea de progressió, de situació caòtica paulatinament reordenada.

Dins el camp dels estudis literaris hi ha força diversitat. J. Faulí opta¹⁰ per una solució teòricament asèptica, la divisió del període en tres dècades (la dels 40 seria la dècada del silenci, la dels 50, la del redreçament i la dels 60, la de l'expansió). Per a Faulí, la divisió establerta per J. Molas (que distingeix, en la postguerra, dues etapes, des de l'any 39 fins a l'actualitat [és a dir, fins al 1966], tallades pel 1959)¹¹ és acceptable des d'un punt de vista estètic però no des d'una

òptica sociològica. No obstant això, aquí ens interessen més els criteris estètics, i és un fet que el desenvolupament de la literatura catalana havia estat, des del 1939 fins al 1959, conservador i idealista, continuador dels esquemes de pre-guerra (postsimbolisme en poesia i anàlisi psicològica en novel·la); i que, a partir del 1959, la literatura catalana va avançar cap a una humanització que l'havia d'abocar al realisme històric. Per la seva banda, E. Bou, estableix, basant-se parcialment en el treball de Joan Triadú «Mite i realitat a la novel·la catalana de postguerra» (1970) i referint-se al conte català sota el franquisme, una periodització en quatre fases: 0) un temps de silenci (1939-1952) que hauria de ser estudiat, principalment, a través de les publicacions editades a l'exili; 1) l'etapa de l'allunyament de la realitat (1953-1957); 2) l'època del realisme estricte (1958-1965) i 3) l'etapa de la internacionalització de la cultura catalana (1966-1976), en la qual es fa més important l'esforç d'investigació tècnica i formal.¹² I E. Centelles a l'estudi introductori a l'antologia *El conte des de 1939*,¹³ estableix una periodització en tres etapes (1939-1946: cultura i feixisme; 1947-1959: represa; 1960-1968: expansió i consolidació) i fa acabar la postguerra el 1968, data que coincideix amb l'aparició d'una nova generació, encapçalada per Terenci Moix. Com el d'E. Bou, el seu criteri també és fonamentat en pautes literàries, especialment narratives. En l'àmbit de la lírica, encara que no fa una periodització explícita, Joan Triadú marca clarament, a *La poesia catalana de la postguerra*, tres moments en el període que s'inicia el 1939 i arriba a la fi del franquisme: el primer (1939-1951) és determinat per l'exili i, paral·lelament, per la clandestinitat i el silenci; el segon (1951-1970), en el qual se succeeixen

el «decenni ribià» i els anys del realisme històric, representa la represa; el tercer (a partir del 1970) marca el trànsit cap a la normalitat. La fi de la postguerra no és entesa com un procés estrictament històric o de canvi polític, sinó determinada per la consciència individual de canvi:

«És un fet que el període de la postguerra, com a temps històric real, deixà d'existir a mesura que les noves generacions perderen la consciència de viure'l i la feren perdre als qui se les escoltaven. Per tant, encara que la postguerra *legal* no s'acabà fins que canvià el règim, fou pública i autoritzada la voluntat d'aixecar l'estat d'excepció permanent instaurat per mitjà de les armes. De fet, ja a l'entrada del decenni que començà l'any 1970 s'havia encetat un període de transició». ¹⁴

Afegir a aquesta relació el punt de partida triat per E. Gallén, en la col·lectiva *Història de la literatura catalana*, per enfocar l'estudi de les lletres en els quaranta i en els cinquanta («la literatura *sota el franquisme*»; el subratllat és meu) ¹⁵ no faria sinó corroborar una evidència: com demostren les divergències i els punts de contacte que presenten les solucions que hem repassat fins aquí, l'anàlisi de la cultura catalana s'enfronta a una dualitat de criteris difícilment conciliables. D'una banda, els que posen l'èmfasi en la seva realitat lingüística amenaçada; de l'altra, els que la integren en el conjunt de literatures europees traumatitzades per *l'estat de postguerra* (que inclou, evidentment, l'intent d'extermini de la llengua).

¿Podríem trobar, per a aquest quasi metafísic *estat de postguerra*, un conjunt de característiques específicament literàries? ¿És possible reduir-lo a una estructura de regles que operin paral·lelament -no subordinades- a l'explicació del context? Si deixam de banda generalitats com els estats d'inquietud, de pèrdua, d'absurd, que

punxen el pensament europeu dels anys quaranta, la formulació de tal estructura em sembla molt difícil. En parlar de les perioditzacions literàries, C. Guillén es queixa que els estudis literaris hagin de dependre de la historiologia aliena i, posant, per exemple la *Histoire comparée des littératures en langues européennes*, reivindica l'adopció de criteris propis.¹⁶ La contemplació del que Guillén anomena «estructures sincròniques supranacionals» ens mena, en tot cas, a preguntar-nos quina reacció han experimentat altres literatures davant estímuls similars. La resposta serà, en la majoria dels casos, l'exhibició d'un tall profund i dolorós amb la tradició anterior, un tall que ha alentit, en part pel retorn a la mimesi de què parlàvem en l'apartat anterior, el ritme de les innovacions. R.M. Albères ha escrit que

«Dans toute une génération, la sensibilité littéraire n'a pu se renouveler en suivant les saisons de l'Histoire, parce que tout s'était arrêté dans une arrière-saison, fort justement nommée "après-guerre"».¹⁷

El projecte d'una obra global sobre la cultura humanística del nostre segle fa que A. Berardinelli i C. Di Girolamo tracin, a *La cultura del 900*, una sèrie de pinzellades que contempen diversos gèneres i nacionalitats literaris i que no fan sentit si no és per una addició de tall impressionista. Títols com «*la generazione degli anni Trenta in Francia*», «*la politica culturale del nazismo*», «*la neo-avanguardia italiana*» o «*la letteratura spagnola durante il franchismo*», barrejats amb l'estudi de figures representatives, des de Simone Weil a Dylan Thomas, d'Attila József a Robert Musil, de Guimaraes Rosa a Eugenio Montale, de Lorca a Pasternàk, donen la

mesura total de *collage*. En parlar de la Itàlia de després del fascisme, l'associació del terme postguerra amb el de *voluntat de canvi* és clara:

*«Dalla Rivoluzione d'ottobre alla guerra civile spagnola, nel rapporto e nel conflitto fra scrittori e organizzazioni politiche di sinistra, tutto era stato detto, tutto era già avvenuto. Ma l'Italia usciva solo allora dalla liberazione, con una volontà di cambiamento senza precedenti. [...] Il rinnovamento politico, morale, sociale dell'Italia richiedeva una straordinaria volontà di lotta contro il passato e di collaborazione fra intellettuali di diverse provenienze».*¹⁸

En aquest sentit, la proclama de Vittorini té tot el valor d'un emblema:

*«Io mi rivolgo a tutti gli intellettuali italiani che hanno conosciuto il fascismo. Non ai marxisti soltanto, ma anche agli idealisti, anche ai cattolici, anche ai mistici. Vi sono ragioni dell'idealismo o del cattolicesimo che si oppongono alla trasformazione della cultura in una cultura capace di lottare contra la fame e la sofferenze?»*¹⁹

Aquest alentiment serà especialment important en les literatures de l'àmbit peninsular, que pateixen, a més del conflicte exterior d'abast general, les conseqüències d'un conflicte interior fratricida. Així ho revelen els resultats dels estudis literaris castellans, gallecs i bascos, que, pel que fa a la qüestió terminològica, presenten oscil·lacions semblants a les que havíem detectat en els textos catalans. Molts entenen la postguerra com el període comprès entre 1936 i els nostres dies.²⁰ Per a J.-C. Mainer²¹ la pervivència del terme *postguerra* indica la dificultat de descriure una realitat complexa sense caure en la temptació de considerar els anys del franquisme com una mena de

parèntesi les conseqüències del qual no sobrepassen els seus límits. Les seves paraules ens obren una nova perspectiva en l'anàlisi del problema, car indiquen que les conseqüències literàries de la guerra superen els límits cronològics del franquisme i que, per tant, podem estendre l'abast de la postguerra enllà del 1975. Mainer oblida, així, la tan estesa tendència a associar postguerra literària amb règim de Franco i adopta, encara que sigui indirectament, criteris netament literaris: podem parlar de producció de postguerra, doncs, fins que les seqüeles de la Dictadura no hagin desaparegut completament. És clar que la decisió sobre la realitat d'aquest canvi havia de correspondre, potser, a una altra lleva de crítics. R. Gullón i J.R. Mana López parlen de dues generacions de postguerra, la del 1936 (integrada per Gabriel Celaya, Miguel Hernández, Leopoldo i Juan Panero i Luis Rosales) i la de 1950-60.²² Possiblement el sorgiment d'aquestes dues generacions reflecteix el canvi, en el sentit d'obertura i de flexibilització, que es produeix a final de la dècada dels cinquanta. Finalment, V. Bozal estableix una periodització interna del franquisme, que divideix en cinc períodes: 1) 1939-1951: la lluita per l'hegemonia ideològica en la postguerra. 2) 1951-1958: el trencament de l'autarquia. 3) 1959-1962: la crisi, de l'estabilització al desenvolupament. 4) 1962-1972: el desenvolupament ideològic. 5) De 1973 en endavant: el desenvolupament del que anomena «carrerismo».²³

S. Sanz Villanueva reconeix que *«es ya un hábito de las periodizaciones de la cultura española contemporánea el tomar la guerra civil como punto de referencia para la determinación de una etapa diferente»* i divideix el període en tres moments: 1) el

1939, data de la ruptura; 2) cap al ressorgiment (finals dels anys 40): una sèrie d'esdeveniments polítics tanquen la dècada dels quaranta i obren un nou període en què es produeixen notables transformacions socioeconòmiques i es manifesten públicament actituds crítiques al règim; 3) la fi de la postguerra. En aquest punt l'autor afirma que «*si hay razones de peso para instaurar un nuevo período cultural a raíz de la contienda civil de 1939, parece ya urgente poner una frontera que sirva de límite al cómodo marbete de "literatura de postguerra", pues, de lo contrario, daremos a la época histórica que acoge una extensión poco razonable. Quizás esa frontera se podría establecer a finales de los años sesenta en virtud de la coincidencia de específicas circunstancias*». ²⁴

Aquestes circumstàncies són el desenvolupament econòmic i social, l'obertura política, el moviment obrer, etc. Però, atès que a finals dels seixanta encara no hi havia plena llibertat, Sanz es decideix, finalment, a proposar el 1975, tot i les limitacions de tal opció, com a data final de la postguerra. Els autors de la *Historia social de la literatura española*, per la seva banda, distingeixen dues etapes: la postguerra immediata (a partir de 1939) i el continuïsmes i la represa del poble, marcats per la derrota de l'eix totalitari el 1945, pels acords amb els Estats Units de 1953, etc. ²⁵

Més simple és la divisió establerta per F. L. Villasante a la seva *Historia de la literatura vasca*, en què la relació entre història i literatura és deixada de banda quasi completament: l'autor s'hi limita a assenyalar que les guerres i les grans convulsions polítiques marquen noves èpoques, fins i tot en activitats «tan pacífiques» com les literàries,

i que el segle XX es migparteix en dos períodes: un que va des de començaments de segle fins al 1936 i un altre que va des del 1936 fins als nostres dies.²⁶ En un estudi sobre Gabriel Aresti, J. Atienza es refereix a la pràctica subterrània de la literatura basca durant la primera postguerra sense precisar dates; tanmateix, és significatiu l'ús de l'epígraf «Posguerra - Aresti - actuales», sobretot si tenim en compte que el primer llibre d'Aresti és de l'any 1964.²⁷ Pel que fa a les lletres gallegues, la guerra suposà un tall profund en el seu desenvolupament: la desaparició de revistes i editorials gallegues generà un silenci que no es trencà fins als anys cinquanta (fins aleshores, la literatura gallega havia sobreviscut d'amagat o bé a l'exili, especialment a Buenos Aires) amb l'aparició de l'editorial «Galaxia», l'activitat de la qual ha estat decisiva en la recuperació del gallec i de la seva literatura. Un cop encetada, aquesta recuperació es vehicula per tres camins: un és la continuació de les opcions de pre-guerra, un altre és la poesia política i el tercer, cap a finals dels cinquanta, la poesia social.²⁸ El que J. Molas plantejava, a *La literatura de postguerra*, com a fases successives, aquí són opcions simultànies.

En general, examinant en conjunt aquest repertori de propostes, podem observar que la majoria de les classificacions s'han d'enfrontar al problema de la fi de la postguerra i que el dilema es polaritza entorn de dues dates: 1958-59/62 (obertura i expansió de la cultura) i 1975 (acabament del franquisme). En alguns casos hom ha adoptat una mena de solució de compromís, situant el canvi de circumstàncies a finals dels anys seixanta. Tot i això, només una lectura interdisciplinària de les arts pot ajudar a desxifrar el significat real de termes com *obertura* i

expansió. En efecte, el concepte d'*obertura* només és vàlid en considerar el pla literari d'una manera substantiva i diacrònica: si comparam l'*obertura* literària amb la que es produeix en el camp de l'art és possible que la trobem tímida i poruga. Perquè els mateixos anys cinquanta que veuen el naixement de l'informalisme i, en general, d'un concepte de l'art com a reacció i resposta, arrosseguen una literatura que es limita majoritàriament a *conservar*. Així s'entenen les autoadscripcions d'alguns escriptors a generacions d'altres disciplines: Blai Bonet considera que forma generació amb Tàpies més que amb els seus companys de lleva literària.

P. Rosselló proposa²⁹ la delimitació del terme *postguerra* entre 1939 i 1959/62; el límit superior d'aquest període històrico-literari s'explica perquè a partir dels anys 1958-59 i fins al 1961 o 1962 es produeixen, en l'espai cultural català, una sèrie de canvis socials i econòmics decisius, sintetitzables en tres punts: la desaparició física dels grans representants del Modernisme i del Noucentisme, el retorn de la majoria dels exiliats i l'aparició de noves infraestructures culturals; em valdré d'aquesta proposta perquè el seu límit ens dóna el necessari distanciament d'un temps que, encara que recent, avui ja hem de considerar acabat: ara com ara, utilitzar els termes «literatura de postguerra» i «literatura actual» com a sinònims ja no és viable. I, de fet, ja no ho era a finals dels anys seixanta, segons ens demostra un comentari de Joan Fuster publicat a *Cuadernos para el Diálogo* el maig de l'any 1969:

«Posguerra? Convendría discutirlo, de entrada. A estas alturas, quizá ya empieza a resultar un poco ambiguo el término como designación obvia y

automática de un "período" conceptualmente válido a nivel de "historia", sea literaria o no. [...] Es posible que, dentro de un siglo, la perspectiva de un observador erudito coincida con nuestra rutina actual, i el membrete "posguerra" sirva de nuevo para meter en un mismo saco unificador los treinta años de ahora y algunos más por venir. Sin embargo, nosotros, que los hemos vivido y los estamos viviendo, tal vez debamos ser más pulcros en el calificativo. [...] Entre la década de los 40 y la de los 60 hay mucho en común, desde luego; pero, probablemente, todavía hay mucha más divergencia».³⁰

El problema de les perioditzacions, àmpliament estudiat pels teòrics de la literatura del nostre segle, es debat entre el perill de l'asèpsia i el del fervorós nominalisme.³¹ Cal sumar-li la sempre polèmica qüestió de les generacions, que tensen incòmodament el sistema de connexions i divergències entre els escriptors d'un determinat període. En el cas del meu estudi, els termes *postguerra* i *generació* pretenen ser utilitzats d'una manera no dogmàtica. Abans he dit que les guerres comportaven, en el conjunt de disciplines artístiques, una doble reacció: d'una banda, l'alentiment de la dinàmica literària; d'altra banda, la voluntat de canvi. M'interessa, sobretot, aquesta segona part, perquè, en el cas dels poetes insulars de postguerra, és là que marca el pas de la poesia vuitcentista a la contemporaneïtat. I tendiré a l'estudi d'aquesta contemporaneïtat: si el que primerament era un nucli generacional més o menys homogeni es diversifica, provaré d'arribar al final de cada una de les ramificacions. El present treball voldria ser l'estudi de la *causalitat* que mena l'origen comú d'un grup de poetes a una diversitat enriquidora.

NOTES DEL CAPÍTOL I

1. El primer d'aquests estudiosos fou Martin Esslin en el seu clàssic assaig *The Theatre of the Absurd*. Nova York: Oxford University Press, 1961.

2. ALBÈRÈS, R. M. *L'Aventure intellectuelle du XX siècle. Panorama des littératures européennes*, 3a ed. París: Albin Michel, 1963, p. 305.

3. PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo eretico*. Milà: Garzanti, 1972, p. 127.

4. JAKOBSON, Roman. «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances» (1956).

5. Amb la neulida excepció de la prosa simbolista, a les Illes Balears escassa però existent.

6. Tot i que fins fa relativament poc temps aquesta ha estat, en la historiografia literària de la postguerra, la versió oficial, les investigacions més recents (vegeu GALLOFRÉ, M^a Josepa. *L'edició catalana i la censura franquista*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, p. 178) han demostrat que les facilitats que Miquel Dolç tengué per publicar el seu llibre provenien del fet que, en els anys de la guerra, havia col·laborat com a intèrpret dels soldats italians al costat dels nacionals.

7. En el curs monogràfic sobre la literatura dels anys 40 i 50 a Mallorca, impartit a la Universitat de les Illes Balears el 1991 dins el programa de doctorat de literatura catalana.

8. Vegeu COLOMER, Josep M.; AINAUD, Josep M.; RIQUER, Borja de. *Els anys del franquisme*. Barcelona: Dopesa, 1978.

9. Vegeu GUARDIOLA, Carles-Jordi. *Per la llengua*. Barcelona: La Magrana, 1980.

10. FAULÍ, Josep. «Trenta anys de literatura catalana (1939-1969)», dins *Calaix de crític*. Barcelona: Gràfiques Diamant, 1973, p. 9-26.

11. MOLAS, Joaquim. *La literatura de la postguerra*. Barcelona: Dalmau, 1966, p. 9-23.

12. BOU, Enric. «El premi "Víctor Català": una aproximació al conte català sota el franquisme». *Els Marges* [Barcelona] (1978), núm. 12, p. 102-108.

13. CENTELLES, Esther. «Estudi introductori», dins *El conte des de 1936*. Barcelona: Edicions 62, 1981, p. 5-27.

14. TRIADÚ, Joan. *La poesia catalana de la postguerra*. Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 208.

15. El títol complet del treball és «La literatura sota el franquisme: de l'ostracisme a la represa pública». A: MOLAS, Joaquim [dir.]. *Història de la literatura catalana*, vol. 10. Barcelona: Ariel, 1987, p. 213-241.

16. GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985, p. 363.

17. ALBÉRÈS, R.M. *L'Aventure intellectuelle du XX siècle*, op. cit., p. 348.

18. BERARDINELLI, Alfonso; Di GIROLAMO, Constanzo [dir.]. *La cultura del 900. Volume terzo*. Milà: Arnaldo Mondadori Editore, 1981, p. 275-276.

19. Apud BERARDINELLI, Alfonso; Di GIROLAMO, Constanzo. *Op. cit.*, p. 276.

20. Vegeu DíEZ BORQUE, José M^a. [dir.]. *Historia de la literatura española*, vol. IV. Madrid: Taurus, 1982. Al capítol «La prosa narrativa desde 1936» S. Sanz escriu (p. 254): «*Tras la conclusión de la guerra [...] podemos considerar que comienza un nuevo ciclo en la historia de la novela española. No es que los fenómenos culturales suelen admitir este tipo de fragmentaciones, pero la victoria del ejército franquista supone una ruptura tan tajante con toda la tradición anterior -incluido en ella cualquier planteamiento intelectual de tipo liberal- que este fenómeno histórico adquiere las dimensiones de una completa escisión cultural*». El mateix criteri adopten E. Miró i R. Doménech en estudiar, dins la mateixa obra, la poesia i el teatre.

21. Vegeu RICO, Francisco [dir.]. *Historia y crítica de la literatura española*, vol. VIII. Barcelona: Crítica, 1980. Citem les paraules de José-Carlos Mainer a l'apartat «La vida cultural (1939-1980)» (p. 5): «*Es de suyo significativo que se siga denominando "postguerra" al largo período abierto en 1939 con la victoria militar del general Franco y que cerró en 1975 la muerte de quien era decano de los jefes de estado del mundo y único dictador vivo de cuantos surgieron al calor de los fascismos italiano y alemán. Aunque la persistencia de ese nombre de "postguerra" haya de atribuirse por igual a lo que tenía de eufemismo o tiene de masoquismo colectivo, es evidente que refleja -de modo palmario- la dificultad de abordar la descripción y análisis de una realidad compleja, evitando la tentación de considerarla como un paréntesis que, tras el óbito*

de Franco, permetria reanudar la normalidad civil en el punto mismo donde habia sido suspendida».

22. RICO, Francisco. *Op. cit.*

23. *Ibid.*

24. SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la literatura española 6/2: Literatura actual*. Barcelona: Ariel, 1984, p. 127.

25. Vegeu BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; ZAVALA; Iris M. *Historia social de la literatura española*. Madrid: Castalia, 1979.

26. VILLASANTE, F. Luis. *Historia de la literatura vasca*, 2a ed. Aránzazu, 1979. Vegeu, en el mateix sentit, LOIDI, J. A. «Literatura vasca». *Quart Creixent* [Barcelona] (1957), núm. 3.

27. ARESTI, Gabriel. *Maldan behera. Harri eta herri*. Edició bilingüe de Javier Atienza. Madrid: Cátedra, 1979. (Letras Hispánicas; 111)

28. Vegeu CARBALLO CALERO, Ricardo. *Historia da literatura galega contemporánea*. Vigo: Galaxia, 1962. FERNÁNDEZ DEL RIEGO, F. *Manual de Historia da literatura galega*. Vigo: Galaxia, 1971. També es pot consultar l'article panoràmic de Xosé Luis Méndez Ferrín i Basilio Losada «Literatura en lengua gallega». *Cuadernos para el Diálogo* [Madrid], extraordinari XIV (maig 1969).

29. Curs monogràfic citat a la nota 7.

30. FUSTER, Joan. «Literatura en lengua catalana». *Cuadernos para el Diálogo* [Madrid], extraordinari XIV (maig 1969), p. 19.

31. Vegeu, a més del capítol de C. Guillén «Configuraciones históricas: historiología» (*Entre lo uno y lo diverso, op. cit.*, p. 362-431), l'apartat que Vítor Manuel de Aguiar e Silva dedica a la periodització literària (*Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1979, p. 244-252).

II L'ENTORN

1. ABANS DE LA GUERRA: UNA CULTURA OBERTA

Fins fa pocs anys, la idea que a Mallorca, alineada des del 1936 amb els vencedors, la guerra no va suposar cap ruptura significativa en el camp cultural ha estat relativament estesa. El primer estudiós que ha abordat el tòpic i n'ha investigat les arrels en profunditat ha estat J. Massot, que al seu assaig *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra* (1978) posa les bases per a una nova interpretació d'aquest segment de la història. El tema de la vida cultural insular en el temps de la República és tractat en els capítols inicials de l'esmentat treball; l'estudi de qualsevol aspecte de l'activitat intel·lectual de preguerra en l'àmbit insular podria partir, doncs, dels materials, reflexions i suggeriments que hom hi aplega. Segons Massot, a començaments dels anys trenta l'espina cultural de l'illa era vertebrada per dues publicacions sostingudes, d'una manera més o menys directa, per l'Associació per la Cultura de Mallorca:¹ *l'Almanac de les Lletres* i *La Nostra Terra*.

L'Almanac, fundat el 1921 per Joan Pons i Marquès i Guillem Colom, s'inscrivía en una arrelada tradició d'anuaris literaris i pretenia aconseguir la popularització de la literatura. Es va publicar des del 1921

fins al 1936 i inclogué col·laboracions literàries en prosa i en vers, una crònica dels llibres mallorquins apareguts durant l'any i, a partir del 1931, una recensió dels esdeveniments polítics. Hi col·laboraren, a més dels escriptors mallorquins del moment (Joan Alcover, Joan Pons i Marquès, Miquel Ferrà, Salvador Galmés, etc.), alguns autors del Principat adscrits al Noucentisme: Eugeni d'Ors, Josep Carner, Jaume Bofill i Mates i d'altres. El pròleg del primer volum de l'*Almanac* (1921), escrit per Joan Pons i Marquès, fa referència a l'espurna romàntica que s'apaga, al temps del materialisme i a l'esperança que suposa, enmig de les circumstàncies adverses, la poesia...

«No ens sabríem amagar de declarar el nostre intent de continuar i assolir lo que ells aconseguiren en bona part: una més íntima compenetració de la poesia amb el poble, i un reflexe del que deuria esser la literatura com a funció social. Avui, mudats els temps, entre els trebolins de descomposició i materialisme qui apaguen tota romàntica espurna, una sola cosa amable ens sura encara a la vora, i és la esperança immortal de la nostra cançó. De bell nou la tornam arborar, amb la agraïda col·laboració dels amics de Catalunya, com a simbòlic oriflama. I no sols set vegades, sinó setanta vegades set, hem de fer a toc de clarí la volta a la ciutat enemiga, segurs de veure caure un dia les muralles qui tanquen la Jericó de l'Ideal».²

Evidentment, ni la compenetració de la poesia amb el poble a què fan referència els homes de l'*Almanac* ni la funció social de la poesia que invoquen no tenen res a veure amb una veritable democratització de l'art: són fruit, encara, de l'adopció del *popular* com a motiu de creació artística propugnada per la versió nacionalista del romanticisme (la mateixa versió que animà l'esperit jocfloralesc). Però a pesar d'aquest esperit idealista i tot i que J. Pons vulgui enllaçar la nova publicació amb revistes similars, com l'*Almanac Balear*, *El Àncora* o *Istas*

Baleares, l'Almanac de les Lletres no es limita a ser una crònica. El buidat dels volums apareguts en els seus setze anys d'existència ens demostra, en primer lloc, que els poetes joves de l'època -aquells que havien de servir d'enllaç entre els autors de l'Escola Mallorquina i els dels anys cinquanta, o, en altres mots, els representants insulars de la línia cronològica del 1936- hi varen col·laborar en l'inici dels respectius itineraris poètics: així, l'*Almanac* publicà poemes de Rosselló-Pòrcel, de Miquel Dolç³ i de Marià Villangómez.⁴ I, segonament, comprovam que l'*Almanac* concedia una atenció considerable a la literatura estrangera, manifestada a través de traduccions (de Dant, Baudelaire, A. de Vigny, Shelley...) i d'articles més o menys erudits (treballs sobre els autors més llegits del moment, com Carducci, estudis elaborats amb les tècniques de la literatura comparada, etc.). El 1921 Joan Alcover hi publica la «Història d'una Oda de Carducci» i Joan Estelrich «L'"avara poverta"», article sobre els vincles entre les literatures italiana i catalana. El 1922 hi apareixen traduccions de Dant (per Costa i Llobera) i de Moréas (per Cristòfol Magraner). El 1923, a banda de l'article de Joan Alcover «Horaci a la trinxera», hi trobam traduccions d'A. de Vigny (per Bartomeu Forteza), Shelley (per Cristòfol Magraner) i Baudelaire (per Jeroni Pons). El 1924, traduccions de Leopardi (per López Picó), Verlaine (per Bartomeu Forteza) i d'alguns clàssics grecs (per Lluís Nicolau d'Olwer). El 1925, traduccions de Tibul (per Cristòfol Magraner) i Ovidi (per Joan Pons). El 1926 Joan Alcover ressenya la novel·la *I promesi sposi* de Manzoni, traduïda per M^a Antònia Salvà i Joan Estelrich escriu un article sobre les idees estètiques de Joseph Conrad; a més, l'*Almanac* inclou traduccions d'Horaci (per Guillem

Colom), Giovanni Pascoli (per M.A. Salvà) i Villon (per Llorenç Riber). El 1927 hi trobam traduccions de Tennyson (per Cristòfol Magraner), Goethe (per Josep Lleonart) i Yeats (per Marià Manent). El 1928 M.A. Salvà publica les seves versions de dos sonets de Petrarca (els nùms. CLXV i LXXXVII) i Marià Manent ofereix la mostra d'«Uns versos de Shakespeare»; a més, Guillem Colom hi tradueix un poema provençal de Juli Conteucin; El 1929 hi apareixen versions de Ronsard (per Antoni Pons i Guillem Colom) i Horaci (per Llorenç Riber) i noves traduccions provençals (de Valèri Bernard) a cura de Guillem Colom, que el 1930 tradueix, també del provençal, el «Cant dels felibres». El 1930, a més, tenim la traducció d'una rondalla russa feta per Joan Rosselló de Son Forteza. El 1931 M.A. Salvà presenta un poema de Mistral, Antònia Torrens una prosa de Saint-Beuve i Antoni Pons l'Ègloga primera de Virgili. El 1933 apareixen diversos articles dedicats a Goethe i un article sobre «Pintura a l'oli i Química» de l'avantguardista Jacob Sureda. El 1935, versions llatines de Sulpicius Lupercus i Pentadius (per Antoni Pons), la traducció del poema «El jardiner cec» de J. Rameau (per Josep Rosselló Ordines), la traducció dels versos auris dels pitagòrics (per Lluís Nicolau d'Olwer) i la versió de Joan Rosselló de Son Forteza d'*Haïcks i burnus*, de L. de Lyvron. Aquest mateix any apareixen els «Petits poemes en prosa» de F. Vidal i Burdils que traeixen l'exemple de Baudelaire, que, com hem dit, havia estat inclòs el 1923 a les pàgines de la publicació: les semblances no afecten només el títol sinó també el contingut (Vidal hi fa algunes referències al tedi que semblen calcades de l'*spleen baudelairià*). Finalment, el 1936 hi trobam traduccions d'Auguste Dozon (per Joan Rosselló de Son Forteza), Leopardi (per

Alfons Maseras), Sulpicius Lupercus (per Antoni Pons) i Charles Louis Philippe (per Josep F. Ràfols). Aquesta llista no és exhaustiva: hi he omès els noms d'alguns escriptors estrangers de poca rellevància, de moda en aquella època i aviat oblidats. Així i tot, l'interès per la literatura universal de tots els temps (amb una presència important dels clàssics que tant inspiraren els autors de l'Escola Mallorquina) i la consciència lingüística (que es fa ressò, en les traduccions de poemes provençals, de l'agermanament del català amb l'occità) ens revelen clarament les aspiracions de l'*Almanac*. Un dels seus trets més destacats -que compartí amb *la Nostra Terra*- fou la voluntat d'acollir treballs dels diversos Països Catalans.

L'interès per un cercle ampli d'autors no és necessàriament un símptoma d'avenç literari (de fet, molts dels escriptors traduïts i recuperats per l'*Almanac* encarnaven el vell somni romàntic): indica, però, una diversitat de fonts que en els primers anys de la postguerra es va aturar de créixer. Efectivament, abans de conèixer la poesia castellana del 27 i la dels simbolistes francesos, l'horitzó de lectures dels poetes insulars continuava essent el mateix que en els anys vint: Manzoni, Leopardi, Ronsard, els provençals...

La Nostra Terra va néixer el 1928 amb el propòsit d'esdevenir el centre aglutinador dels que estimaven «les coses i les lletres» de Mallorca i aparegué, amb una periodicitat anual, del gener de 1928 al juny de 1936.⁵ Tot i que no era una revista exclusivament literària (incloïa treballs de ciència i d'història), els seus col·laboradors foren, bàsicament, els escriptors de l'Escola Mallorquina, inserits, com sabem, en unes coordenades estètiques i de pensament pròximes al

Noucentisme. Però, a més, *La Nostra Terra* recollí els escrits dels avantguardistes mallorquins (Ernest M. Dethorey, Joan Alomar i Cifre, Miquel Àngel Colomar...) i d'escriptors estrangers. Per bé que els promotors de *La Nostra Terra* toleraven l'avantguardisme sense entusiasmar-s'hi, la inclusió en les pàgines de la revista de textos d'autors estrangers i d'escriptors adscrits als corrents més rupturistes impedeix de considerar-la tancada o localista. A les seves memòries, Guillem Colom caracteritza *La Nostra Terra* per la seva «curiositat intel·lectual» i per la «tolerància literària» que manifesta. Fa notar, a més, que aquesta revista, substituïda de publicacions com *Migjorn*, *La Revista Balear* i *El Museo Balear*, acollí, fins i tot, els escrits dels seus opositors (abans que ho fossin), com ara Llorenç Villalonga, que en la seva novel·la *Mort de dama* havia de fer poc després la caricatura del grup intel·lectual que la revista representava.⁶

Amb tot, el tema del provincianisme preocupava, sens dubte, els promotors de la revista, que ja al seu primer any de vida (al número corresponent al juliol de 1928) publicava un article, signat per Alanís [Miquel Ferrà], sobre aquesta qüestió, fonamentat en el conegut raonament que no es pot valorar l'universal sense tenir en compte el valor del particular. Si repassam la col·lecció de *La Nostra Terra* trobarem des d'articles sobre la metafísica de la boxa (com el que escriví Llorenç Villalonga per al número d'abril de 1928) fins a l'anàlisi estètica de *La decadència d'Occident*, de Spengler (gener de 1931), passant per la dura crítica de *Mort de dama* (maig de 1931), un número d'homenatge a Goethe (el de març de 1932) o traduccions de fragments del *Bhagavad gita* (el 1935). Una atractiva combinació d'autors

estrangers i «noves valors» en la qual val la pena fer una aturada. El 1928 apareixen articles sobre Dovstoievsky (per Artur Perucho), el fatalisme en la literatura russa (per Francesc Vidal i Burdils), Ibsen (per Jaume Busquets i Mulet) i Fray Luis de León (per Guillem Colom); el 1929 Miquel Forteza tradueix un dels «Himnes» d'Edgard A. Poe; el 1930 trobam la traducció del conte «L'heroi» de Gorki (per M. M. Serra Pastor), de tres poemes de Carducci (per Joan Pons i Marquès), d'un poema de Baudelaire (per Bartomeu Ferrà) i d'un conte de Rudyard Kipling (per Joaquim Verdaguer, que traduirà molts altres relats del mateix autor els anys següents); el 1931, traduccions de Mallarmé (per Miquel Forteza), Victor Hugo, E. Verhaeren i G. Parini (per Joan Pons i Marquès) i Emília Bernal (per Alfons Maseras, Ventura Gassol i O.S.). En una nota preliminar a la traducció d'«Esguard dins una mansarda» Joan Pons adverteix que Hugo és, ja, un poeta «passat de moda», però el reivindica com a contrapunt a l'estil de «poesia pura» tan freqüent a la lírica contemporània: «Tot i trobar-nos als entorns del centenari romàntic, es necessita potser despremiar el ridícul i estar ben desplaçat per donar Victor Hugo en els nostres temps, una mica eixuts, de poesia pura, tan llunyana de la sonoritat grandiloqüent i majestuosa del més formidable retòric del romanticisme». El 1932, any de l'homenatge a Goethe, apareixen els poemes de Rosselló-Pòrcel «Vestits de llum i somni...», «Al fons del vell carrer...» i «Poques paraules surten...» i la traducció de l'article «L'abandó de la cultura», d'E. R. Curtius, així com un poema de Verhaeren en versió de Miquel Forteza; el 1933 Miquel Àngel Colomar hi publica el poema «Mar d'estiu» i Guillem Colom fa una crítica dels *Nou poemes* de Rosselló-Pòrcel; el 1934 Colomar hi

dóna a conèixer el poema «Miracle» i Rosselló-Pòrcel el «Sonet fàcil», al mateix temps que Miquel Forteza tradueix «L'infinit» de Leopardi. El 1935 Marià Villangómez hi publica «Paisatges autuminals» i «Cançó d'amor nova», i Miquel Dolç «Solutur acris hiems», «Tomba de carn» i «Camí de l'amor»; Bartomeu Forteza tradueix la «Defensa de la poesia» de Shelley; encara, el 1936, Miquel Dolç publicà a la revista els poemes «Tranquil·la mar» i «Camp de novembre»... Per a alguns estudiosos de la revista la presència de noms de fora indica, només, curiositat. En tot cas, la col·lecció de traduccions de *La Nostra Terra*, una revista amb seccions definides, és menys ocasional i menys anecdòtica -més programàtica, per tant- que la de l'*Almanac*.

El grup de *La Nostra Terra* fou criticat, en els anys cinquanta, per Jaume Vidal Alcover, que en un article de la sèrie «La literatura en Mallorca» escrivia:

*«Alrededor de Ferrá, erigido en jefe de la "Escuela", crecían, innumerables, los mediocres. Se toleraron aficionados. Y fue tal la tolerancia que se fundó una revista para ellos. Repasando las páginas de "La Nostra Terra", uno creería que padecemos una epidemia poética».*⁷

Les seves consideracions sobre els epígons de l'Escola Mallorquina mereixeren respostes irades.⁸ Vidal devia haver après aquesta actitud del seu admirat Llorenç Villalonga. En un dels seus diaris, Vidal comentava que «tothom s'ha enfadat amb sa paraula "epígonos"», però que «En Dhey i jo ens hi divertim».⁹ Cal no oblidar que Llorenç Villalonga era el director artístic del magazine *Brisas* (1934-36), que per als hereus de l'Escola Mallorquina era -segons ens informa el mateix diari de Jaume Vidal- el sùmmum de la cursileria, de la frivolitat i del

mal gust... L'hostilitat i la diferència d'interessos entre les dues postures era evident, però els judicis de Vidal eren, sens dubte, poc objectius.

A l'*Almanac* i *La Nostra Terra* caldria afegir, tot i que és d'importància i relleu molt menors, l'activitat del «Grupo Literario Azul», que va treure a la llum un butlletí molt senzill intítulat *Azul*, que prenia el seu nom del conegut títol de Rubén Darío: no tenia, doncs, color polític. El primer número d'*Azul* sortí a la llum el 15 de maig de 1924, i el segon, el 31 de maig del mateix any; tenia un format de foli i es venia a vint cèntims. Era totalment en castellà, encara que en el segon número foren reproduïdes dues de les composicions premiades en una «festa de l'amor i la poesia» celebrada a Sóller sota els auspicis de l'Associació per la Cultura de Mallorca. Entre la nòmina dels col·laboradors, *Azul* tenia Ernest M. Dethorey, Joan Alomar i Miquel Àngel Colomar: el grup dels ultraistes mallorquins.¹⁰

Pel que fa al mercat editorial, Mallorca comptà, des de la primera meitat dels anys vint, amb una empresa dedicada a publicacions de contingut cultural que, dissenyada originàriament en funció de la publicació del *Diccionari català-valencià-balear*, aviat amplià el seu camp d'actuació a diferents col·leccions literàries, i que en la dècada següent passaria a esser propietat de Francesc de Borja Moll.¹¹ Les primeres iniciatives de Moll com a editor foren la ressurrecció del *Bolletí del Diccionari*, l'adaptació del *Diccionari català-valencià-balear* a les normes ortogràfiques de l'Institut d'Estudis Catalans i el projecte -fet públic el 1933- de la col·lecció literària «Les Illes d'Or». Aquestes tres tasques tengueren com a primera conseqüència el refermament dels vincles amb el Principat, tant en l'àmbit científic com

en el literari; uns vincles que, en els anys de la República, s'havien fet molt forts.¹²

En el camp específicament literari, la Mallorca de pre-guerra ha estat estudiada, entre d'altres, per D. Pons (en el període comprès entre 1917 i l'adveniment de la Segona República),¹³ per J. Massot¹⁴ i per Josep M. Llompart.¹⁵ Pons considera tres nivells de producció literària en català a començaments dels anys vint: d'una banda, aquests anys marquen el final de la producció dels clàssics (Costa i Alcover); alhora, és el moment de plenitud dels poetes de l'anomenada «primera generació de l'Escola Mallorquina» (M^a Antònia Salvà, Miquel Ferrà, Llorenç Riber); finalment, hom assisteix als inicis de la segona promoció de l'Escola Mallorquina: Guillem Colom, Miquel Forteza, Joan Pons i Marquès, Bartomeu Forteza... Podem afegir que aquest tercer grup de poetes, absolutament fidel als cànons estètics de les dues promocions anteriors, suposa el punt més baix d'una corba descendent que havia tengut el seu punt àlgid en Costa i Alcover i que no tornaria a remuntar-se fins a l'arribada dels poetes dels anys cinquanta: la represa hauria correspost als escriptors de l'edat de Rosselló-Pòrcel, però la guerra va impedir tot avanç. Pel que fa a la literatura en castellà, Pons la considera, després de la definitiva catalanització de Costa i d'Alcover al tombant del segle, purament residual; esmenta, en aquest sentit, una poesia derivada de l'estètica del modernisme castellà -ja m'he referit breument, més amunt, al «Grupo literario Azul»-, la poesia obrerista publicada a *El Obrero Balear* i a *Cultura Obrera* i, finalment, l'obra dels avantguardistes, que comentarem succintament més endavant. Josep M. Llompart, per la seva banda, ha vinculat cada moviment estètic

de la història literària mallorquina a una revista. I, així com *La Palma* va esser mirall del romanticisme i *L'Ignorància* i *La Roqueta* del costumisme, els anys vint i trenta s'associen nítidament al binomi *La Nostra Terra* / Escola Mallorquina. Aquesta època tindrà tres exponents principals: Guillem Colom, Miquel Forteza i Joan Pons i Marquès, representants, com hem dit, de la «segona generació» de l'Escola. Llompart esmenta d'altres escriptors d'aquesta segona lleva, però sobretot es fixa en una figura aïllada i inclassificable: la de Llorenç Villalonga. La seva ambivalència lingüística, el seu distanciament dels homes de *La Nostra Terra* (que satiritzà, a *Mort de dama*, convertint-los en l'associació cultural «Bé hem dinat») i, alhora, les seves crítiques contra els nous escriptors el converteixen en un cas singular. Faig esment d'aquests estudis perquè coincideixen a assenyalar un moment literari brillant, a començaments dels anys vint, i una davallada qualitativa que s'accentua en aproximar-se la guerra.

L'avantguardisme és un altre element contextual que cal tenir en compte a l'hora de definir el pòsit del qual eixiren els poetes dels cinquanta. Poc conegut i amb una repercussió difícil sobre la literatura posterior a causa del poder silenciador de la guerra civil (que va deixar filtrar-se l'ideari noucentista, conservador i tradicional, però que exercí una repressió duríssima contra tot allò de rupturista i innovador que tenia l'avantguardisme), ha tengut, amb tot, un historiador d'excepció: Damià Ferrà-Ponç, que en la sèrie d'articles *Avantguardisme plàstic a Mallorca* n'ha analitzat el naixement, les vies d'expressió i la relació amb l'establishment de l'època.¹⁶ Damià Ferrà-Ponç parteix que l'avantguarda no pot, a Mallorca, reaccionar contra una etapa no

assolida (la societat burgesa) i que, per tant, és un moviment d'importació. Un moviment que, tanmateix, no s'enfronta amb el Noucentisme mallorquí sinó amb els productes provincians derivats de la descomposició del Modernisme. El seu impacte a Mallorca és explicable per la presència a l'illa d'artistes forans (recordem que som als anys auris del turisme) o formats a fora (com Jacob Sureda): de fet, el moviment s'inicià arran de l'arribada a Mallorca, el juny de 1920, de Borges i la seva germana Norah, acompanyats pel crític Guillermo de Torre, i de la publicació, un any després, del *Manifest de l'Ultra*. Així i tot, Ferrà-Ponç considera que el mestratge de Borges no s'ha d'exagerar i que cal tenir en compte, a més, les influències de Gabriel Alomar i de l'avantguarda catalana (Miquel Àngel Colomar fou influït per Salvat-Papasseit). No obstant això, els avantguardistes mallorquins s'expressen majoritàriament en castellà, en part per reacció contra l'ideari «dretà» o conservador de l'Escola Mallorquina, en part per la formació a l'estranger d'alguns autors del moviment i en part per la seva desvinculació -matisable, ja ho hem vist- de l'avantguarda catalana. Malgrat això, Ferrà-Ponç proposa considerar l'avantguarda mallorquina, que tengué la seva plenitud entre els anys 1926 i 1930 (amb la publicació dels poemes de Jacob Sureda i de Miquel Àngel Colomar i d'alguns contes de Villalonga) i la seva decadència entre 1931 i 1936, com un fenomen de cultura catalana. En aquest punt, la posició del crític divergeix de l'adoptada per Joaquim Molas (a *La literatura catalana d'avantguarda*), per a qui «Mallorca comptava amb una tradició relativament sòlida i, amb tot, convertí la ruptura amb el món cultural establert en una ruptura amb les pròpies arrels,[...] substituï la llengua i

la tradició nacionals per unes altres de forasteres» i per a qui, a més, els avantguardistes mallorquins eren «joves llops [...] sota els auspicis d'un turista argentí, Jorge Luis Borges». ¹⁷

Els treballs de Ferrà-Pong situen la innovació de l'avantguarda plàstica en l'abandó de la «retòrica buida i teatral» en benefici de la reivindicació de la bellesa del petit i el quotidià. No defineixen, en canvi, el caràcter de la innovació literària (apunten, només, que s'oposava als gustos descolorits de l'Escola Mallorquina). De fet, després de llegir els poemes de Sureda i de Colomar, ens adonam que en literatura també es produeix aquest abandó de la grandiloqüència en favor de la senzillesa, que el *jo* adquireix un protagonisme definitiu i que la creació perd el seu caràcter sagrat per cobrar un sentit lúdic i de divertiment inèdit fins aleshores. L'escriptor i periodista Miquel Àngel Colomar (1901-1970) havia conreat el *haikú* japonès -estrofa que també va utilitzar Jacobo Sureda- i, entre els anys 1926 i 1936, va incorporar al seu sistema poètic la *gregueria*, el surrealisme, la influència del Creacionisme d'Huidobro i de la poesia de la generació del 27, fins al punt que algun crític l'ha definit com «*un hermano isleño de esa gran generación*» o «*la isla innegable de la generación del 27*». ¹⁸ Alguns poemes catalans de Colomar -el gruix de la seva obra de creació és en llengua castellana- confirmen aquesta filiació:

«Canta
-...au de follia,
ales de flama!
-circumvolant
l'etern miracle.
...centaures d'escuma
s'aixequen de l'aigua!» ¹⁹

No serà estrany trobar en aquests versos ressons de Rosselló-Pòrcel. Tampoc no ho serà, però, intuir-hi una prefiguració de la poesia de Cèlia Viñas (i, posteriorment, de tots els escriptors que pararen atenció a la lírica del 27). És important remarcar aquestes coincidències perquè indiquen que en els anys vint i trenta la consciència de la necessitat de *l'aggiornamento*, encara que embrionària, existia. L'intent de metamorfosi, però, serà eclipsat per la guerra, i els poetes dels anys cinquanta hauran de partir novament de zero en la seva renovació de la lírica. Tornar a començar, i amb maneres diferents, el que autors com Miquel Àngel Colomar havien intentat sense fortuna.

Aquest breu panorama mostra que en els moments immediatament anteriors a la guerra Mallorca era una illa culturalment activa i amb una xarxa de relacions amb el Principat (especialment amb els intel·lectuals pròxims al Noucentisme) i, de manera més puntual, amb d'altres cultures -la castellana, la hispanoamericana-, segura i ben travada. Totes aquestes activitats de pre-guerra²⁰ han de ser tengudes en compte no tan sols com a estadi previ a l'època que ens interessa estudiar, sinó també perquè hi exerciren una influència directa. Recordem que Marià Villangómez -un poeta que podem considerar *pont*, per cronologia, més que per estètica, entre l'Escola Mallorquina i els autors dels cinquanta- va col·laborar a l'*Almanac de les Lletres* i a *La Nostra Terra*; que Bernat Vidal i Tomàs, tradicionalment considerat com un desvetllador dels models castellans -especialment de Lorca i Guillén- als poetes dels anys cinquanta, es va formar a la Joventut Escolar de Mallorca, que depenia de l'Associació per la Cultura de Mallorca; recordem els poemes de Miquel Àngel Colomar... La situació cultural a la Mallorca

d'abans de la guerra es pot sintetitzar en cinc punts: 1) unes iniciatives científiques (l'obra del *Diccionari*, el *Butlletí del Diccionari*) i literàries (*La Nostra Terra*, l'*Almanac de les Lletres*) de bona qualitat; 2) una infraestructura rica que permetia l'existència de societats culturals, revistes, butlletins, etc.; 3) una relació fluïda amb els intel·lectuals del Principat; 4) la relativa obertura a una avantguarda, la ultraista, que, encara que molt diluïda, va tenir incidència sobre la literatura i la plàstica de l'illa; i 5) l'atenció a la literatura estrangera, manifestada sobretot en els treballs de literatura comparada i en les traduccions que apareixien en les revistes més representatives de l'època. Tot això es va acabar de cop el 1936. La reconstrucció posterior pogué valer-se d'algun d'aquests elements, en la majoria dels casos, però, reduïts a la categoria de runes. D'aquí ve la importància, per entendre l'evolució de la poesia dels cinquanta, dels escriptors que, per edat, fan de «pont» (Miquel Dolç, Marià Villangómez, Bernat Vidal i Tomàs), no tant pel seu mestratge, pràcticament inexercit, com veurem en els capítols destinats al seu estudi, com perquè les seves obres manifesten tots els moments de la metamorfosi. I a aquest itme cal afegir la possible influència d'un seguit d'heterodoxos aïllats que se situa al marge dels corrents majoritaris: Gabriel Alomar, Bartomeu Rosselló-Pòrcel i Llorenç Villalonga; aquests autors representen (per la seva adopció de l'anomenat naturalisme hispànic, del classicisme parnassià, del simbolisme i de la novel·la psicològica, respectivament) casos atípics. Tanmateix, les seves trajectòries foren recuperades i continuades, encara que de manera escadussera, pels nous escriptors.

2. ESCRIPTURES DE GUERRA

L'efervescència de la literatura autobiogràfica i la conjuntura favorable del final del franquisme han fet que, a partir de finals de la dècada dels setanta, hagi estat força important la publicació de dietaris i quaderns de memòries dels protagonistes, directes o indirectes, dels anys de la guerra. Aquests documents ens han proporcionat una informació de primer ordre pel que fa als esdeveniments de l'any 1936 i de la postguerra. Aquí no podem referir-nos a la història dels fets que precipitaren el conflicte, aspecte generador d'una bibliografia vastíssima que desborda el nostre camp d'estudi.²¹ Ens serà més útil veure l'empremta que la guerra va tenir en l'escriptura dels autors dels anys cinquanta i en la dels seus predecessors. I en aquest punt convé fer una altra precisió terminològica: parlo d'*escriptures de guerra* com a fenomen d'interès bàsicament textual, no històric,²² perquè m'interessa observar en quines capes de la consciència es va emmagatzemar la memòria d'uns fets que forçosament havien de marcar els seus protagonistes; tanmateix, és evident que alguns dels textos a què al·ludiré en aquesta secció estan proveïts, també, d'un alt interès històric. ¿Com es va manifestar la vivència de la guerra civil en aquests escriptors?

La presència de la guerra com a substrat és un fet que no necessita demostració. Però el seu aflorament a la superfície no segueix sempre els camins de l'evidència. En estudiar l'ontologia de l'autobiografia, J. Olney s'atura en la definició tipològica de les relacions entre *bios* i

memòria²³ i afirma que l'escriptor pot fer servir tres estratègies: la primera és l'ús corrent -encara que sigui creatiu- de la memòria, que es tradueix en el relat dels records; la segona és la renúncia a la memòria (com fa Valéry en la seva «autobiografia» *La Jeune Parque*); la tercera és la transformació de la memòria (com s'esdevé en les *Autobiographies* de Yeats, basades, més que en els fets històrics, en la memòria de tipus i arquetips). En aquest apartat només podrem tenir en compte el primer nivell, el de l'evidència, però no descartam que en d'altres parts del treball es vagin desvetllant els altres.

La literatura catalana presenta casos en què l'evocació de la guerra és feta sense dissimuls (un dels més clars seria *Incerta glòria*, de Joan Sales) i casos en què és mediatitzada per un procés de mitificació (com ocorre a *Totes les bèsties de càrrega*, de Pedrolo). La narrativa de Miquel Àngel Riera és emblemàtica del que podem anomenar «escriptura de la guerra», especialment en les novel·les *Morir quan cal*, *L'endemà de mai* i *Panorama amb dona*.²⁴ En el cas dels escriptors protagonistes del present estudi, caldrà esmentar el precedent de Bartomeu Rosselló-Pòrcel, que en l'elegia «A Mallorca durant la guerra civil» ofereix un bell exemple de *provocació a la memòria* precisament a través de la *negació de la memòria*: en el seu poema la realitat es fa present precisament per omissió.

Quan Rosselló «tremolava recordant» la terra de Mallorca, devia intuir la sentència que Villalonga escriuria anys després a *Bearn*: no hi ha més paradisos que els perduts. Però l'actitud de Llorenç Villalonga (Palma, 1893-1980), que construeix entorn de la memòria de la guerra un discurs contradictori i obscur, tendeix al cinisme («he conegut gent que

feia una tragèdia de no trobar sucre ni tabac ros»²⁵) a l'oblit i a l'arraconament d'allò que entén com una època antiestètica. Aquesta postura elitista, mantinguda amb una voluntària i intencionada manca de definició en les «Notes autobiogràfiques» publicades en la revista *Randa* el 1983 i en les *Falses memòries de Salvador Orlan*, pot semblar una actitud «molt dels anys trenta»: refinament, cosmopolitisme, distanciament... Tanmateix, sembla que les investigacions més recents²⁶ fan descartar la «innocència» d'aquesta interpretació purament estètica i aboquen a una relectura més prosaica dels fets, que té en compte la ideologia de Llorenç Villalonga i la seva adscripció al falangisme. L'*oblit* de Villalonga, doncs, no perfà el retrat idíl·lic del que ell anomena «la meva Mallorca»,²⁷ sinó que oculta uns fets determinats. Algunes fonts orals han arribat a evocar Villalonga acompanyant Bernanos a presenciar les execucions:

«I en Bernanos hi anava es dematins [a la Societat General de caçadors]. Sempre, sempre anava allà i prenia notes. I en Llorenç Villalonga i es seu germà Miquel també anaven a sa societat general de caçadors [...]. I com que Bernanos tenia aquella fama (tenia sa fama europea, almenos, francesa i això) i a més era de França i era un escriptor catòlic -*Le soleil de satan* i *Diari d'un capellà rural*- és clar, tenien un capet tan curt, aquella gent, que se varen pensar que era falangista, també, i el varen dur a veure totes ses matances: ses de Porreres, ses de Palma, perquè ho veiés. I llavò se'n va anar i va escriure *Les Grands Cimetières sous la lune* amb ses notes que li havia donades... que li havia fet veure, donades no. I se'n va dur un susto, en Llorenç Villalonga, de por. [...] S'original de *Les Grans Cimetières*, si hi ha dos-centes planes, hi deu 'ver vuitanta planes que és per això, que es llibre és famós. Que això en es texte català no sortirà: són més de vuitanta-sis fotos que va fer en Bernanos mateix. En les quals hi ha el pare Atanasi de Palafrugell, que extremauncia, quan els han afusellat els extremauncia i llavò els peguen es tir de

graci i hi ha en Llorenç Villalonga, i hi ha el bisbe Miralles [...], en Miquel Villalonga....».²⁸

No tenim, ara com ara, cap confirmació fiable d'aquestes afirmacions inquietants, que, tanmateix, revelen una imatge -o una de les imatges- de Villalonga prou estesa. Ell mateix, no parlà mai de la seva participació en els fets: com don Toni de Bearn, que es desvincula dels rosacreu, se'n va separar. Va poder continuar escrivint: la llengua emprada era, en aquells moments, poc important, perquè Villalonga volia triomfar com a escriptor en castellà, encara que posteriorment, en veure's integrat en la literatura catalana, canvià la seva actitud i reconegué els «matisos» de la llengua pròpia; va continuar exercint la seva professió. No hagué d'anar a l'exili. L'acord entre les postures vitals i les estètiques era, doncs, comprensible. I això s'hauria de traduir en una reorientació de la crítica sobre la seva obra. Quan D. Ferrà-Ponç descriu el «concepte psicologista» de la novel·la en Villalonga i les seves «antigues formes d'entendre i d'interpretar l'home», la seva «metafísica aferrissadament individualista»,²⁹ ens remet a un triomf del psicologisme sobre el realisme. Però podem preguntar-nos si aquest psicologisme, més que una opció triada lliurement, no era un refugi contra la història.

Entrem, però, en el grup dels poetes insulars de postguerra. Pel que fa a Miquel Dolç (Santa Maria del Camí 1912), que va fer la guerra amb les tropes nacionals, sembla que guarda un diari, inèdit, del temps del conflicte,³⁰ però el llibre que més directament representa les seves vivències del període són les *Elegies de guerra*, publicades el 1948 a Barcelona en edició de bibliòfil i reeditades recentment. Entorn d'aquest llibre s'ha creat una mena de sobreentès crític que considera les

Elegies un recull «asèptic», «al marge de bàndols i ideologies». ³¹ És cert que, fins a un cert punt, el tractament del tema bèl·lic hi és esteticista, però també és innegable que el llibre comporta un doble risc: literari (per la renovació lèxica que suposa la incorporació a la poesia del vocabulari de la guerra -metralladores, bales, cartutxeres...-, aspecte que tractaré amb més detall al capítol IV) i humà (suposa l'exposició d'una experiència pròpia duríssima). Els moments més impressionants d'aquestes elegies no són, paradoxalment, els que relaten la cruesa dels combats, sinó els que remarquen el dolorós contrast de la realitat bèl·lica amb el record del món en pau. Com aquests versos:

«Qui sap on tomba el plàcid abandó
que escriu el cor com una fruita verda:
potser deleja el tremolor
de la muntanya i la planura gerda».

(«Campament nocturn», vv. 36-39)

Fragments com aquest són tan eloqüents respecte a la guerra com la més cruenta narració de tortures i d'afusellaments. ¿Caldrà repetir que les repercussions funestes de la guerra no es donaren tan sols en la xarxa superestructural de la cultura, acorralant la literatura catalana, sinó també en el cor mateix de l'acte d'escriure (cosa que va deixar seqüeles molt més perilloses)? Però al mateix temps, si fa no fa, que escrivia les seves *Elegies*, Dolç va compondre una sèrie de poemes en prosa o «poemas del aire», publicats en el diari *La Almudaina* entre el 1937 i el 1938, on «elogiava l'aviació legionària». ³² «Heme aquí frente a la inmensa lámina verde de un aeropuerto de vanguardia», escriu en un d'aquests poemes. ³³ I en un altre:

«Es ya un tópico innegable. La aeronáutica es la
más alta potenciación de la audacia y la abnegación, la

*mejor poesía y la mejor quimera de la guerra. Sin embargo, ¡qué pocos ruiseñores cantan en los cráneos de los aeronautas al descender a la vulgaridad de la vida! [...] Parapetos en cada cima, en cada sinuosidad orográfica, reductos y trincheras: alambradas, sacos terreros, cemento, vigas metálicas. Diríase que crepitan aún las ametralladoras y que oscilan los cascos inexpugnables».*³⁴

L'abrandament en la descripció dels combats aeris i el lèxic militar, patriòtic, recorden inequívocament les *Elegies de guerra*. Però les consideracions sobre la poesia de l'aeronàutica, ¿no evoquen també l'estètica marinettiana? El futurisme havia exaltat la guerra com a vehicle idoni del patriotisme: «Volem glorificar la guerra, única higiene del món, el militarisme, el patriotisme», deia Marinetti en el primer manifest futurista (*Le Figaro*, febrer de 1909). I en el manifest marinettià per la guerra colonial d'Etiòpia llegim:

«La guerra és bella, perquè funda, gràcies a les caretes de gas, als aterridors megàfons, als llança-flames i gràcies als petits tancs, el domini de l'home sobre la màquina enjovada. La guerra és bella perquè inaugura la somniada metal·lització del cos humà. La guerra és bella perquè enriqueix un prat de flors amb les orquídiies flamejants de les metralladores. La guerra és bella perquè reuneix en una simfonia el foc dels fusells, les canonades, la pausa de les descàrregues, els perfums i la foscor de podriment».³⁵

D'aquestes afirmacions -tan pròximes a la fraseologia dels poemes en prosa de Dolç- arrencava l'aprofitament de l'estètica futurista que va fer el feixisme. En escriure aquests poemes Dolç ja havia viscut a Itàlia, on és molt probable que conegués els textos dels futuristes, però també els dels autors menyspreats pel grup de Marinetti (com D'Annunzio, que apareix també citat en un d'aquests poemes en prosa). La poesia de Dolç

és un exemple de l'intent d'adoptar l'estètica de la força i l'esplendor al relat d'uns fets cruels: de revestir l'horror amb la bellesa.

L'estètica de l'expansió practicada per Miquel Dolç s'inverteix completament en el cas de Marià Villangómez (Eivissa 1913). Mobilitzat tot d'una que començà la guerra civil, Villangómez va escriure algunes composicions sobre l'impacte directe del perill: «Els primers temps que vaig trobar-me al front i en situacions de greu perill vaig escriure alguns poemes que, sota el títol de *Escrit al front* figuren al llibre *Elegies i paisatges*», confessa.³⁶ Villangómez, que no veu la guerra amb la despreocupació que caracteritzava Villalonga, no adopta tampoc el to directe i d'exaltació d'uns valors «militars» heroics amb què la revesteix Miquel Dolç. La seva estratègia és, més aviat, la interiorització del conflicte: això, si tenim en compte el procés de simbolització del món real amb què l'escriptor eivissenc basteix l'estructura de la seva art poètica, l'abocarà a una utilització de la guerra com a símbol de desfeta i de pèrdua física i moral. Hi reconeix la pobresa, les morts, la desesperança de la pau:

«Em llicenciaren el 31 de juliol i vaig tornar a l'illa. No sabia què fer. Eivissa estava molt malament: faltaven moltes persones, moltes famílies i molts de joves emigraven. Havia arribat la pau, tan desitjada; però ara, què teníem? Part d'aquest descoratjament, vaig intentar reflectir-lo al poema *Regrés* que figura a l'obra *Elegies i paisatges* sota el títol de *Dolor* i portava un lema d'Ausias March: *Tot quan jo veig i sent dolor me torna*».³⁷

El poema té, efectivament, el desencís de mirar amb una perspectiva diferent un món físic inalterat:

«No; la vostra bellesa contemplo inalterada,
primavera, murs, cases, vells carrers i jardins.

Mes la constant presència, amb l'angúnia amagada,
fa mal, i ja el meu goig és dolor sang endins»
(«Regrés», vv. 19-22)

Però la presència de la guerra no tan sols és el pretext d'aquest poema, sinó que condiciona la totalitat de l'estructura d'*Elegies i paisatges*. Dividit en vint-i-quatre seccions, el llibre en conté una, la tercera, titulada «pausa en temps de la guerra», i una altra, la cinquena - closa precisament pel poema «Regrés» - titulada «escrit a la guerra» (no «Escrit al front», com diu a les notes citades anteriorment). El tractament hi és sempre oblic, més aviat intimista (però no evasiu), com correspon a la púdica contenció de l'autor. El trobam molt ben exemplificat en aquests versos:

Ja has fet la teva casa, dolor, dins el meu cor;
dolor que des del temps del meu goig pressentia,
sojant fora de l'urna clara de l'alegria,
com el lladre que guaita per robar un dolç tresor.
Tot et són ara portes per arribar-me al cor.
I et nodreixes, dolor, de tot quant jo estimava.
Als camps dels meus amors la teva fam pastura;
cerca, golafre; als brots més espessos s'atura.
I és desolació tot el que abans llucava.
Quintana sense flors, camps que més estimava!
(«Escrit a la guerra», poema núm. 4)

Llorenç Moyà (Binissalem 1916 - Palma 1981) s'havia declarat, en una entrevista concedida a D. Ferrà-Ponç el 1973,³⁸ monàrquic per tradició familiar. Hi assegura que la proclamació de la República suposà a Mallorca un esvalot important i descriu, amb una certa por, les manifestacions socialistes a la plaça de Cort i a la Rambla de Palma, on la «multitud immensa» cantava la Internacional. Moyà remarca en repetides ocasions que mai no ha participat en activitats polítiques: «a casa eren mesuradament de dretes, però no hem participat activament

en els afers polítics», «el meu pare no milità en política, era mariner i res més», «jo no som polític, però m'interessa el benestar de tots», «no m'interessa una participació en les lluites polítiques ni fer teoritzacions», etc. La prova d'això és que no hi ha -o no he sabut trobar-, en els seus primers llibres catalans, gairebé cap al·lusió a la guerra. Únicament en *La bona terra* (1949), un poema titulat «Elegia del temps de la guerra», datat el novembre de 1942, té un to semblant al de les *Elegies de guerra* de Miquel Dolç. Aquesta composició és inclosa en un tríptic titulat «Ombrívoles», que conté, a més de l'esmentada elegia, els poemes «La primera nit» (datat el setembre de 1946) i «El darrer jorn» (datat el novembre de 1946). Són tres peces pessimistes, descoratjades, apocalíptiques a voltes, que, sense decantar-se clarament per un dels bàndols, insisteixen en el rebuig envers la lluita de germans i en la injustícia de la divisió entre elegits (vencedors) i condemnats (perdedors):

«Llur glavi entenebreix el clar besllum
amb la seva ombra vil i maleïda,
oh món, que t'adelites, fratricida,
amb la livor dels morts i llur ferum».

(«Elegia del temps de guerra», vv. 9-12)

«Es clou la flor per no copsar tenebres,
plora la font la morta lluïssor,
l'oratge calla, pressentint l'horror
de la fosca mortal plena de febres».

(«La primera nit», vv. 5-8)

«Els elegits s'arboren a l'altura
omplint de cants la joia de l'espai:
pels refusats s'obre la boca impura
fent cruixir el cel al seu bramul d'esglai.
Oh la tria final trista i funesta!
Sols dos camins: el paradís, l'infern.
Pels elegits, una immarcible festa,

pels condemnats l'horror del foc etern».

(«El darrer jorn», vv. 49-56)

Abans d'escriure aquests poemes, però, Moyà havia escrit o publicat algunes narracions en castellà, de tema «històric», que recreaven la Mallorca romana i pre-romana. Aquest intent de cercar les arrels de la seva terra, a mig camí entre la lliçó de Costa i Llobera i la vulgarització llegendària de la història, anava lligat a declaracions patriòtiques de sentit ben clar. La dedicatòria de *La tribu de la encina* als germans -militars tots dos- del poeta és ben eloqüent:

*«A mis hermanos Joaquín y Antonio, que desde el principio de la Cruzada luchan, uno en tierra, otro en mar, por la latinidad de España y por la hispanidad de la Isla de Oro. Afectuosamente. L. de Pasamano».*³⁹

I en el *cancionero de Villarel*, que recull alguns dels seus poemes castellans primerencs, fa, també, algunes manifestacions d'espanyolisme exaltat, com les del «Soneto a la patria».⁴⁰ Posteriorment, l'evolució de Moyà aniria adquirint caires del tot diferents. *Hispania Citerior*, que no es va publicar fins al 1981, és una invectiva ferotge contra el franquisme; i les gloses satíriques de Moyà publicades dins el diari *Última Hora* a partir del 1977 amb el pseudònim «Un Xafarder» transpuen ironia i sentit crític; i incideixen, a més, en aspectes concrets i quotidians de la vida social i política catalana. No va tenir la mateixa incidència, en canvi, l'anomenat «teatre de la llibertat», que, fins i tot en el cas que hagués pogut ser representat en condicions normals, tenia molts filtres -d'entre els quals el pretext clàssic no era el menys important- que en dificultaven la fluïdesa en la recepció per part del gran públic.

Pel que fa a la poesia catalana de Cèlia Viñas, únicament el poema «Història petita d'una guerra», subtítulat «Un navili dins una botella», fa una al·lusió més o menys velada al conflicte. Però l'operació de simbolització a què Viñas sotmet els seus materials poètics fa difícil la identificació del seu univers literari amb espais concrets de la realitat.

Fins aquí el primer grup d'escriptors. No és estrany que, en fer la llista dels poetes anteriors i posteriors a la guerra civil, Guillem Colom consideri de pre-guerra Llorenç Moyà i de postguerra Jaume Vidal Alcover i Blai Bonet.⁴¹ Perquè, mentre Moyà, nascut el 1916, pogué adonar-se perfectament de l'abast de la guerra, Bonet i Vidal, i també Josep M. Llompart, deu anys més joves, la visqueren des del llindar de la infantesa. Tots tres n'han deixat testimonis escrits, però la naturalesa dels seus records és més aviat anecdòtica, fragmentària i impressionista. Jaume Vidal explica la seva vivència en un article breu titulat «La guerra a ca nostra» (1979) i en el conte «El conde Rossi o la guerra civil a Mallorca», dins *Dues rondalles farcides i altres narracions* (1980). Blai Bonet s'hi refereix en els seus dietaris i en les seves novel·les; en *El mar* descriu un afusellament que ha estat citat en moltes ocasions; *Judas i la primavera* li va causar molts problemes pel suposat retrat feréstec d'alguns personatges del seu poble, com Bernat Vidal i Tomàs. Es curiós que a «El conde Rossi...» Jaume Vidal vulgui deixar testimoni de la veracitat dels fets que exposa i, encara més, que ho faci en contraposició a Blai Bonet: «En Blai Bonet diu que a un dels personatges d'una seva novel·la -que, com és notori, són sempre, tots, ell mateix- en Rossi li va fer una carícia i li va dir "*Bel ragazzo*". Això ho feia, el *conde*: mostrar al poble la simpatia dels poderosos. Però en Blai

diu que En Rossi tenia la barba vermellenca, i jo li [sic] record negra, per ventura una mica castanya, però no fins al roig, que a Mallorca és color aristocràtic, perquè és el dels Torrelles. Vull dir que m'hi hauria fixat, perquè en aquell temps, tot i la meva edat escassa, jo anava molt enamoradell d'una al·lota de pèl roig. L'apreciació d'en Blai deu esser producte de la literatura: el roig és color de pirates cruels i de tirans poderosos, és el de Neró i sobretot -sobretot en el cas d'en Blai- és el de Judes». En la novel·la inèdita *Els darrers dies* Jaume Vidal reprèn, en boca del seu personatge Toni Vedrà, el motiu del comte Rossi:

«La guerra, per mi, va esser menjar sucre roig i no prendre cafè durant uns anys, la fatiga d'anar al front a pegar alguns tirs, que no sabíem mai si matarien algú o si es perdrien en l'aire, i a defensar-nos tan bé com sabíem dels que ens poguessin pegar a nosaltres. Jo tenia un germà oficial i vaig fer una guerra curta. Era, a més, massa jove per anar a la Península. De la guerra no en vaig treure més que la impressió d'un gran desordre. Una mica com quan a una casa fan dissabte. I autoritz als ortodoxes [sic] del moment a usar la frase com slogan.

M'agradaren, però, de la guerra dues coses: els covards i els aventurers. El comte italià aquell que llançava discursos en italià a la multitud obnubilada de terror no resultava còmic, sinó patètic. Els petits rencors, posats de sobte en evidència, van resultar tràgics per algú. Aquí, feliçment, la presunta [sic] "high life" esquerrana estava constituïda per les persones més respectables de l'illa. Els feren cantar la palinòdia d'una forma una mica miserable i els deixaren tranquils. Fins a hora d'ara no s'han venjat. Jo confii que els vengi el temps implacable, quan retorni les coses a l'ordre perdut».⁴²

La «literaturització» del tema no li resta importància. En les primeres planes d'*El poder i la verdor* (1981), llibre on assaja una tècnica poètica revolucionària que es val de la combinació de poesia i

prosa, d'experiència i imaginació, Blai Bonet dóna a l'inici de la guerra el color d'una pal·lidesa sobrerreal:

«La campana de la torre de Cort tocà dalt del rellotge color d'os de sípia les campanades esquerdades, cristal·lines, covades, amb verdet, de les deu de la vesprada del 18 de juliol a la plena de la xalocada de l'any 1936. El silenci d'unes calmes rarenques, negres i entelades d'un tel gris de flòbies de cendra talment un tió acorat, es sentien farcides d'unes invisibilitats de genetes, mostels, xoriguers. La calladura als voltants de La Seu, del Passeig del Born, sota les arcades del "Círculo Mallorquín" era com una disforja gaveta de guix encara no pres de tot».

(*El poder i la verdor*, p. 21)

A *Teatre del gran verd* (1983) Bonet recorda -o, més ben dit, recrea- un altre episodi de la guerra: l'exili de Riba i la seva trobada, a la frontera de França, amb Antonio Machado:

«La conversa, monòleg talment salmorra, d'En Riba,
aixecava polseguera de cap a Perpinyà amb genter
llampant de sofres d'un verd apocalipsi,
esverat, a lloure fins al llim de l'animal,
que es cala foc, als darrers mesos de la guerra
d'una flor que no feia estiu 39.

[...]

Na Clementina, En Riba i una broma de maleta
veien la camiona: venia i arribava.

Hi pujaven. S'hi enfilaven tot fent tàstara:
no hi encamellaven mica de vers grec
ni de Keats dessota les violetes
del romà cementiri dels anglesos,
ja més catalans de parrac que l'Home del Sac.

[...]

Una doneta com incorrupta i llastimosa de pols;
al costat de mig dol de la velleta,
un home amb el jec estantís, polsós de color,
les solapes amb forats de foc, els espatllons amb arna,
era homenet amb cara de ser bastant fadrí;
a una mà color de suc de pipa,
tenia una mica de falguera,

que era una maneta de la seva vella;
a l'altra, l'ansa del maletineu
de fusta, «és l'Antonio Machado»,
«pobre! I ara!»...

(*Teatre del gran verd*, p. 35-38)

Aquest sentiment s'estén per tota la poesia de Bonet -el poema «Arbre malato» de *Comèdia*, per exemple, és indubtablement antibel·licista- i es cristal·litza en algunes imatges concretes: una de les més plàstiques és la del personatge que anomena «el verro d'Eivissa», un feixista que, en passar per davant les cases dels republicans empresonats, increpa les seves dones o les humilia amb cants patriòtics. L'escena és descrita al poema «L'escriptor» de *Cant de l'arc* (1979):

«Vas reconèixer
que la dona havia quedat socarrimada,
talment els ordis espantats per la mascara de l'any mil.
Havia restat sense el xiscle, que li feia
apuntalar l'aire amb els genolls,
mentre cantava l'himne del Verro d'Eivissa».43

Esmentem un últim títol. Perquè encara, a *Si jo fos fuster i tu et diguessis Maria* (1972), la descripció de les repercussions de la guerra en la salut psíquica de l'home demostra que els fets del 36 s'allargaren molt més enllà del parèntesi de la guerra:

«Doncs el pare d'aquest noi, que es casà molt granat, prop de 50 anys, prop de 50 anys potser, estigué a la txeca els dos primers dies, miri què li dic, entre quatre parets que li venien justes al cos, nu, lligat de peus, de mans, el pobre, el coll també lligat, i una gotera feta exprés, una gotera d'aigua glaçada, glaçada, eh?, que li queia dia i nit, dia i nit, tic-tic-tic, damunt la closca, tornà com un batalló de bojós, el varen treure del nínxol, enraonava tot sol».

(*Si jo fos fuster i tu et diguessis Maria*, p. 12-13)

Pel que fa a Josep M. Llompart, fins molt recentment ha publicat pocs materials relacionats amb el conflicte, encara que l'inici del seu poema «1936», de *Memòries i confessions d'un adolescent de casa bona*, és ben explícit:⁴⁴

«Ens mudàrem
a la plaça de toros.
Justament quan tot semblava un conte
il·lustrat de Calleja,
ens mudàrem de cop a la plaça de toros.
Era el combat *a finis*
de l'àngel amb la bèstia
-nosaltres, ja és ben clar, de part de l'àngel-.
Em posaren
una camisa nova, ben planxada,
i m'enviaren a jugar a soldats».

El tractament perifèric de la guerra en aquest segon grup d'escriptors no significa de cap manera que en restassin al marge. Tanmateix, el canvi de visió és, respecte als autors immediatament anteriors, significatiu: un grup fou plenament conscient del conflicte i hi actuà directament (Villalonga, Villangómez, Dolç); un altre grup (Llompart, Bonet, Vidal) en patí les conseqüències, però sense intervenir-hi d'una manera activa. I aquesta divisió -deixant al marge el cas específic de Moyà, que era una mena de pont, coincideix exactament amb les dues generacions literàries -i cronològiques- que conviuen en els anys cinquanta. La que s'havia format en la pre-guerra i aquella altra que començava despertar-se en el moment en què la cultura catalana tenia el camí més estret. La guerra com a escenari o com a rerefons. Això és el que separa dues generacions d'escriptors la segona de les quals és més pròxima al «Poema inacabat» de Gabriel Ferrater que no pas a les cròniques de batalla.

En tot cas, resulta sorprenent que cap dels escriptors insulars que prengueren part activa o semi-activa en el conflicte (Villalonga, Dolç, Villangómez, Moyà) no va assumir els pressupòsits del realisme històric⁴⁵ i que, en canvi, tots els més joves foren temptats en un moment o altre de les seves trajectòries, per aquest corrent. M'hi referiré més endavant.

3. LA GALERIA SUBTERRÀNIA (CRÒNICA DE LA CLANDESTINITAT I DE LA REPRESA)

Des de fa uns anys, la historiografia literària catalana ha vist omplert, en bona part, el buit de l'època de la clandestinitat. Hom ha estudiat la literatura a l'exili, les publicacions periòdiques de curt tiratge, les edicions d'autor, una gran part, en definitiva, de la incessant activitat subterrània del moment. És cert que encara queden alguns punts obscurs, però no ho és menys que ja tenim una informació força valuosa sobre aquest període que ens permet, si més no, d'emmarcar correctament les noves troballes. No cal recordar que els anys del franquisme suposaren un cop duríssim a la vitalitat de la cultura catalana i que, vist amb els ulls d'aquella època, el procés de convalsència tenia moltes possibilitats d'acabar amb un fracàs absolut. En l'àmbit insular, si bé la memòria de les activitats d'abans de la guerra va romandre viva i possibilità l'establiment d'una baula d'unió amb les activitats posteriors, la literatura es va trobar orfa de referents i de models viables. D'aquí ve la importància del seguiment, com a possible alternativa, de l'empremta que deixaren els pocs autors no enquadrables

ni en l'Escola Mallorquina ni en el costumisme. En realitat, el drama *literari* de la postguerra no fou el fet que els escriptors s'haguessin de reunir clandestinament (això ens portaria a un llarg debat sobre les relacions entre literatura i poder) sinó l'aïllament, que dificultà en gran mesura els contactes de la literatura catalana amb les altres literatures contemporànies. Hom ha assenyalat que «des dels anys de la Guerra la creació d'una narrativa feixista fracassa», que «les circumstàncies polítiques del moment generalment induïen (potser més que al pas al castellà) a l'abandonament del cultiu de les lletres» i que «la censura, tot i que fos més rígida amb les obres escrites en català, també prohibia obres en castellà i fins i tot d'escriptors de dretes i d'alguns que havien estat (o s'havien manifestat) propers al feixisme, com Llorenç Villalonga».46

El 1939 la cultura catalana es troba en un punt mort, i, almenys fins al 1945, només es manifesta amb una certa força a l'exili.⁴⁷ Després de la depuració dels mestres, de la creació de l'Instituto Español de Estudios Mediterráneos (que pretenia substituir l'Institut d'Estudis Catalans), de la desaparició de la premsa escrita en català i de l'exili de les figures més importants de la literatura catalana, l'única opció dels escriptors era, en paraules dels crítics del moment, «salvar els mots». Aquesta fou, probablement, una arma de dos talls: mentre se salvaven els mots (és a dir, mentre s'intentava que tot continuàs com abans), l'existencialisme i els corrents realistes passaven veloçment sense tenir una incidència normal o incidint amb retard. La prioritització de la qüestió lingüística, d'altra banda necessària, comportà el manteniment d'uns canons estètics aproximadament *noucentistes* que, tot i que

havien perdut vigència, ningú no va gosar substituir fins a la dècada dels seixanta. D'altra banda, alguns estudiosos⁴⁸ han qüestionat i matisat el concepte de *clandestinitat*, que no sempre era sinònim de fer les coses d'amagat del règim (així, revistes com *Poesia*, impulsada per Josep Palau i Fabre els anys 1944 i 1945, eren ben conegudes i fins i tot utilitzades com a prova que el règim no era tan dur com hom volia suposar). Però, en tot cas, la manca d'ajuts i la insuficiència de mitjans tècnics feia molt difícil -encara que la repressió no hi actuàs de manera directa- la continuïtat de qualsevol iniciativa o l'endegament de qualsevol proposta d'innovació.

En aquest context, la censura exercí amb gran eficiència el paper de filtre contra tota desafecció. Per bé que constitueix una mesura extraordinària, a l'Estat espanyol la censura ha estat aplicada sistemàticament (fins i tot la República, durant la guerra civil, mantingué el control sobre les publicacions anarquistes). El franquisme implantà, fins al 1966, la censura prèvia o obligatòria i, a partir d'aquella data, una censura voluntària que, tanmateix, no va impedir que fossin retirades de la circulació totes les obres que no se cenyien a l'ortodòxia del règim. Un estudi recent de M. J. Gallofré, *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*, mostra que, des del 1939, el Departamento de Prensa y Propaganda dictà ordres i decrets per assegurar la depuració de les llibreries (fins i tot les de vell) i portà un estricte control policial de lectors i venedors. Els llibres, segons explica l'esmentat estudi, eren dividits en tres categories, establertes, com és fàcilment endevinable, al marge dels canons estètics: els que calia destruir, els que s'havien d'apartar a l'espera de resolució i els permesos.

El valor «moral» (entenent el terme en un sentit retorçut i deformat) i les idees polítiques de l'obra eren, com sembla lògic, criteris valoratius, però algunes vegades la denegació del permís de publicació venia donada pel simple fet que l'idioma utilitzat fos el català. La llista d'autors prohibits en els anys immediatament posteriors al final de la guerra és esfereïdora: Zola, Voltaire, Rousseau, Gorki, Balzac, Prudenci Bertrana... Però les restriccions no només afectaven la novel·la. Tot i que la poesia era considerada un gènere inofensiu, apte només per a les expansions més íntimes, a mesura que avançava la dècada dels cinquanta i que, per tant, els pressupòsits postsimbolistes eren substituïts per la incipient poesia social, la situació va canviar. Així, Jaume Vidal Alcover va patir en carn pròpia la censura quan li fou denegat per dues vegades el permís de publicació d'*El dolor de cada dia* a causa de la inclusió en el recull de l'«Elegia a Salvatore Giuliano». L'autor ha narrat, en el pròleg a la reedició del llibre, les incidències de la seva publicació:

«Qui sabrà mai les raons d'una censura política? Ens vàrem acollir al que imaginàvem més versemblant: l'*Elegia a salvatore Giuliano*. Per fer viable la publicació Marcelo Arroita-Jáuregui va traduir el poema al castellà i el va passar a la revista literària "La isla de los ratones", que es publicava a Santander, amb el beneplàcit del governador civil d'aquella província, i hi va aparèixer. Però ni això va valer: de nou presentat el recull per obtenir la pertinent - impertinentíssima!- autorització, la denegaren per segona vegada».⁴⁹

Ara com ara es poden consultar algunes síntesis útils de les activitats de resistència cultural dutes a terme entre les dècades dels quaranta i els cinquanta: en *Vint anys de resistència catalana*

(1939-1959), de J. Fabre, J. M. Huertas i A. Ribas, hi ha l'assaig d'un primer inventari de les iniciatives culturals desenvolupades entre 1940 i 1955 al Principat i a la resta de les terres del domini:⁵⁰ l'activitat clandestina de l'Institut d'Estudis Catalans, les publicacions periòdiques, els estratagemes de l'edició de llibres, els premis literaris, les primeres classes de català... Clou el capítol una útil síntesi que contrasta els principals esdeveniments culturals de l'època. D'altres assaigs com *Per la llengua* de C.-J. Guardiola o, de manera més impressionista, *L'interludi tràgic* de J. Faulí amplien aquesta panoràmica. Entre els estudis recents, cal esmentar la tesi doctoral de J. Samsó sobre la infraestructura cultural entre 1939 i 1951. Pel que fa al País Valencià, una de les primeres aproximacions -inèdita, però prou coneguda- és un estudi de F. Pérez Moragon sobre la cultura catalana entre el 1939 i el 1975.⁵¹ La tesi de l'assaig de Pérez Moragon és que al País Valencià, al costat dels intel·lectuals que s'exilien, al costat dels que són empresonats i dels que trien el camí de l'obediència, hi ha una «dreta resistent» (Xavier Casp, Miquel Adlert...) que posa les bases de la cultura clandestina. Passats els moments més dramàtics del conflicte, es produeix un reagrupament per generacions dels personatges vinculats a la cultura catalana: els «velis» es reuneixen al Cercle de Belles Arts i a Lo Rat Penat i els més joves van a la tertúlia del grup Torre. Les discrepàncies entre les dues generacions revelen, en realitat, dues maneres d'entendre la represa del país: si Carles Salvador organitza cursos d'idiomes, Casp i Adlert pretenen crear un grup intel·lectualment selecte que doni una resposta literària de qualitat formal al problema de la continuïtat literària, i veuen clarament la necessitat d'una connexió

entre el País Valencià, les Illes Balears i el Principat. Més recentment, d'altres estudiosos, com J. Ballester, han dedicat les seves investigacions a la postguerra cultural valenciana.⁵² Quant als estudis referits a les Illes Balears, una obra que ja hem citat repetidament, *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra*, de J. Massot, relata minuciosament la història de la vida cultural dels anys quaranta i fa molts suggeriments pel que fa als anys cinquanta. D. Ginard s'ha ocupat de la resistència contra el règim en *La resistència antifranquista a Mallorca* (1991).

L'estudi de la bibliografia que acabam d'esmentar demostra a bastament la precarietat de la situació dels escriptors catalans: Josep M. Castellet apunta, ja el 1955,⁵³ que l'home de lletres es troba desplaçat dins la seva societat i ha perdut la major part de la influència que hi tenia, que només conserven el seu prestigi aquells autors consagrats abans de la guerra civil, i que això permet establir dos grups d'escriptors: els que s'han format en un temps de condicions favorables a la llengua i els més joves, que han d'afegir als problemes generals els de l'autodidactisme.

En aquest context la cultura catalana comença a vertebrar-se, d'una banda, a l'exili, i de l'altra, a través de tertúlies i reunions clandestines, i troba els seus canals de vehiculació en les revistes, minoritàries i sempre de penosa supervivència, que sorgeixen aquí i allà. A aquestes iniciatives és dedicat el present capítol, però abans d'entrar-hi convé fer algunes consideracions.

L'estudi d'aquesta mena d'iniciatives ha estat emprès parcialment des de diversos angles, generalment amb el propòsit de fer una

descripció més o menys exhaustiva d'activitats. En aquest punt, l'estudiós s'ha d'enfrontar a un problema alhora metodològic i valoratiu: desglossar el moviment que, entre 1939 i 1959, pretengué reemplaçar unes estructures inexistents suposa, en molts casos, la immersió en la categoria de l'anecdòtic. Aquesta ha estat, almenys, la meua impressió en repetides ocasions. L'arrelada creença, alimentada pels temps de penúria, que tot acte relacionat amb les lletres té transcendència ha fomentat un concepte de cultura reduït i atomitzat i una idea de literatura no sempre lligada amb els fonaments estètics. Potser aquesta impressió meua ve del fet que no m'interessa estudiar la infraestructura cultural en ella mateixa, sinó com a bastida per on es mouen, en les més variades positures i fent els equilibris més difícils, un grup de poetes. Per això -ho dic des d'ara- aquest capítol no serà exhaustiu pel que fa a l'inventari d'activitats; aspira, tanmateix, a ser útil per a posar en context els poetes dels cinquanta. Així, he intentat que la meua investigació, a més de la recollida de dades, inclogui una interrogació sobre les causes de la «tria» d'un model cultural determinat. Què hauria passat si la literatura feixista en català hagués tengut un cert pes? Si no hi hagués hagut premis literaris? Si la cultura resistent no hagués comptat mai amb el suport de l'Església? Si els corrents d'experimentació -més lligats, en general, amb les arts plàstiques: el grup de Dau al Set- haguessin triomfat?

La valoració de la postguerra és, també, l'anàlisi d'una tensió estètica que alguns han formalitzat com el debat que enfronta l'avantguarda amb el realisme i l'abstracció amb la figuració: perquè els anys cinquanta posen a prova «la fal·libilitat de la investigació en

literatura». ⁵⁴ El 1954, en una de les seves «cròniques de la ciutat viva», Euphorion, pseudònim sota el qual s'oculta Jaume Vidal Alcover, parla així de l'avenc obert després de la segona guerra mundial:

«Yo quisiera hacer el panegírico de la entreguerra. El cubismo y los "collages", los muebles de tubo, el vampirismo a base de manos en las caderas y contoneos difícilísimos [...], los tangos, las lentejuelas, los "magazines" llenos de colores... Época de lujo, de transcendente frivolidad, de estupidez sofisticada - genialmente sofisticada- libre, disparatada, loca, encantadora. Se escribió, durante ella, se pintó, se compuso todo cuanto es ahora el fundamento de nuestro vanguardismo. Nada hemos hecho realmente nuevo desde 1944. Somos unos epígonos. ¿Y no será, el epigonismo, el destino final de todas las guerras?» ⁵⁵

En el cas de la història literària de la postguerra catalana, però, els inventaris abunden més que els judicis. Entre aquests últims, però, és interessant el que P. Gabancho dóna a conèixer el 1983 en l'article «La postguerra i el franquisme». Arriscat, molt crític amb els promotors de la represa cultural catalana, conté, al costat d'algunes afirmacions excessivament generalitzadores, idees suggerents que cal tenir en compte. Gabancho defineix el període de la postguerra com un dels més mitificats de la història contemporània a causa del fet que el component sentimental ha eclipsat les visions crítiques, i afirma que, literàriament, els anys de la postguerra suposaren la pervivència del noucentisme i la pèrdua de les iniciatives més avançades, insinuades en la pre-guerra. Segons aquest raonament, l'anomenada *represa* hauria quedat en mans dels representants de la ideologia nacionalista conservadora; i «en cultura, això dóna la premissa de "construir abans de destruir": la famosa identificació de la crítica amb la traïció». ⁵⁶ Per això -sempre segons

l'articulista-, tot i que els anys seixanta, amb la «gauche divine» i el realisme social, obriren una porta a la innovació, els setanta la tornaren a tancar amb violència amb una generació integrada per joves que, en comptes de repensar el país, «respectaran les normes de l'Institut, les regles culturals de convivència generacional i les proves de selectivitat de la Nit de Santa Llúcia».⁵⁷ La conclusió de Gabancho és força pessimista: «el país que havia apostat pel futur tornava a perdre, ara amb una derrota més subtil...». Sense adoptar una actitud tan marcada ideològicament, fóra bo que, en iniciar l'estudi dels poetes insulars de postguerra, tinguem en compte totes aquestes interrogacions i els debats que poden suscitar. Perquè, fora del nucli barceloní, l'existència de factors contextuals «no noucentistes» havia de condicionar la formació d'un grup estètic singular.

La panoràmica que es veurà a continuació se centra en la Mallorca dels anys cinquanta, però no exclou les incursions en el Principat i en el País Valencià (perquè els poetes insulars hi mantingueren contactes) ni la dilatació de la dècada (perquè alguns dels fets significatius del nostre grup literari la desborden). No abraça, en canvi, exercicis com el buidatge sistemàtic de la premsa de l'època; però els suplementes literaris i les pàgines culturals dels diaris sí han estat consultats com a font de suport per comprovar la celebració d'actes i en la recerca de textos literaris no recollits en llibre. La panoràmica adopta una perspectiva interna: estic convençuda, però, que una bona anàlisi de l'època no pot oblidar que som en els anys del neorealisme cinematogràfic -el 1950 s'estrena als cinemes de Barcelona *Ladri di bicicletta*-, i que, a la vegada, un corrent de signe oposat, antificuratiu,

el *nouveau roman*, enlluerna alguns escriptors. He procurat recollir la incidència d'aquests corrents en l'estudi dels diferents poetes.

3.1. Reunions i tertúlies literàries⁵⁸

3.1.1. *Els autors mallorquins i els grups del Principat*

Un dels nuclis d'activitat cultural més primerencs del Principat fou el d'Estudi,⁵⁹ que va iniciar les seves reunions el 1939. Entre els seus integrants hi havia els germans Lluís i Francesc Gassó, Joan Barat i Joan Pinell, que es trobaven a les golfes d'un pis del carrer de Sant Pau de Barcelona i hi convidaven escriptors de fama i prestigi diversos i, en general, gent vinculada al catalanisme (aquesta serà una diferència bàsica entre les tertúlies dels quaranta i les dels cinquanta, obertes tan sols als escriptors). Alguns personatges vinculats al grup d'*Estudi* foren Ramon Aramon, Miquel Coll i Alentorn, J. Folch i Torres, Josep Janés, Artur Martorell, Josep Miracle, Adolf Nanot, J. Palau i Fabre, Carles Ribà, Ferran Soldevila i Miquel Tarradell. El 1945, en ocasió d'un viatge a Barcelona per assistir a les lectures dels Amics de la Poesia, visitaren l'Estudi els mallorquins Miquel Gayà i Llorenç Moyà, acompanyats per Ramon Aramon, Josep M. Bertran i Maurici Serrahima. Jaume Vidal hi era, i en el seu diari va explicar així la visita:

«Dia 26 de Novembre del 1945.

Els "Amics de la Poesia" han convidat a dos joves poetes mallorquins a mostrar la seva producció als catalans. L'Estudi els ha fet venir al carrer de Sant Pau i amb tal motiu s'ha organitzat un recital ... entre catalans i mallorquins; perquè aquests creien trobar aquí la més absoluta indiferència literària (deuen venir del llimb). Ha estat la meva presentació

en públic i es pot parlar d'èxit. He recitat entre els catalans, però amb l'accent més mallorquí que he trobat, tan mallorquí que m'ha dit na Rosa T. que els dos de l'illa ho han comentat. [...] En Sebastià [sic] Gayà -un dels mallorquins- s'ha aixecat i m'ha donat la mà molt efusivament. [...] Hi havia allà en Miquel Dolç i la seva dona. M'ha felicitat també, hem parlat una estona, m'ha donat la seva adreça, jo l'he tractat de vós i hem quedat en escriure'ns i en que ens veuríem a Mallorca. [...] Els dos mallorquins han recitat una sèrie de coses amb el català més bo que sabien però notant-se a la llegua el seu origen, sobretot d'en Moyà, que tenia una veueta prima i monòtona, com un alumne de les monges de Sant Francesc.

En Gayà tenia un èmfasi i una mímica dignes del Congrés o del Senat Romà.

I, en resum, tots dos s'han anat, me pareix, ben remulls de poesia i "epatados" per l'ambient literari d'aquí.

Hem quedat que ens veuríem a Mallorca i ens hem despedit molt amigablement». ⁶⁰

També es relacionaven amb el grup -més assíduament el primer i de forma més esporàdica el segon- Miquel Dolç i Guillem Colom. Colom devia ser presentat al cenacle el 1944, com sembla indicar una carta que li adreça J. Pinell, datada a Barcelona el 21 de desembre de 1944, en què li agraeix la visita i li tramet «per mitjà del nostre amic Dolç», alguns poemes d'altres membres del grup:⁶¹ són poemes, solts o aplegats en petits reculls, d'Adolf Nanot, Josep Esplugues, Joan Barat, Antoni Piferrer, Miquel Tarradell, J. Pinell, Osvald Cardona, J. Bta. Torelló i Lluís Gassó; molts van encapçalats per una dedicatòria a Colom. L'esperit d'*Estudi* -molt diferent al que tendran les reunions dels anys cinquanta- exemplificava prou bé l'ambient viscut en els primers anys de la clandestinitat: A. Manent es declara sobtat pel pensament d'«aquell grup d'"Estudi", també de la generació de 1939, [...] refugiat en un pis alt i sòrdid del carrer de Sant Pau, que semblava un catau de revolucionaris de les novel·les de Gorki»⁶² i Miquel Gayà, avesat a l'ambient senyorívol

de les tertúlies mallorquines, se sorprèn de la pobresa de mitjans del grup, «en un pis modestíssim, crec que sense enrajolar, amb capacitat per a bastantes persones» on «hi tenien una també modesta biblioteca, potser muntada Déu sap amb quins esforços.[...] Era l'antítesi de les confortants sales de Can Massot i Can Colom». ⁶³

El comentari revela, en el fons, dues concepcions molt diferents, a Mallorca i a Barcelona, de la literatura: la combativa -pretext per a la resistència- i la conservadora. Estèticament, sembla que *Estudi* tenia molt present el mestratge de Riba (hi va ser llegida, quan arribà a Barcelona, la primera de les *Elegies de Bierville*) i, en general, els ideals noucentistes. Segons Jaume Vidal, que visità sovint l'Estudi entre els anys 1943 i 1946, en els tres cursos que passà a Barcelona per acabar la carrera de Dret, el grup rebutjava el modernisme i l'Escola Mallorquina, ⁶⁴ tot i que hem d'entendre que Vidal utilitza el terme «escola mallorquina» com a sinònim d'una determinada manera -poc arriscada- de fer poesia, i no per referir-se a l'obra de Costa i Alcover, que, com veurem tot seguit, eren autors ben considerats; i així i tot, l'acollida de què fou objecte Guillem Colom -que revelen les cartes i endreces dels components del grup- no indica cap mena de reticència envers la seva poètica; però probablement el testimoni més eloqüent que *Estudi* no era contrari a l'esperit ni als autors de l'*Escola* són aquests mots de la carta-revista *Estimats amics*, organ clandestí de comunicació del grup, datada el 18 de maig de 1943, en què, precisament, l'artifici de la carcassa poètica és deixat en segon terme:

«Agafem un sonet com la "Desolació" de Joan Alcover. Examinem-lo, si és possible, sense llegir-lo, i no diré que, a desgrat de la magnífica execució, no hi trobem alguna mínima

imperfecció en la forma. Pero [sic] aleshores llegim-lo, i veurem la diferència, i la incomparable superioritat d'aquesta autèntica obra mestra. El reeiximent formal ha deixat d'ésser l'únic objectiu cercat, per a passar el seu lloc veritable, que és el de mitjà i suport, per a la plenitud de l'expressió poètica». ⁶⁵

Per tant, més que d'una adscripció al noucentisme i d'un rebuig a l'Escola Mallorquina (que seguia, en definitiva, els pressupòsits noucentistes) semblaria més lògic parlar del corrent poètic aleshores predominant: el postsimbolisme, que, havent tengut el seu auge abans de la guerra, va fer arribar la seva influència -a Estudi i a la majoria de tertúlies i pisos francs de l'època- fins a la mort de Riba. Sigui com sigui, per a Jaume Vidal, que s'havia integrat en el grup per la seva amistat amb Josep M. Puig Salellas i amb Antoni Piferrer, l'Estudi havia suposat una presa de consciència política i inicialment -després se'n desvià- estètica. Entre els papers del seu arxiu, hi ha diversos exemplars d'*Estimats amics*⁶⁶ i, entre els seus poemes, diverses dedicatòries a Joan Barat. Anys després, ell mateix avalua aquesta experiència:

«Allà vaig prendre consciència plena de la lluita política i, per tant, també cultural, que sosteníem, i vaig entrar en allò que en podem dir la clandestinitat literària. Allà vaig lligar especial amistat amb Helena Blanco i Joan Barat. Aquest em va fer llegir Rimbaud i els poetes anglesos que havia traduït al castellà Marià Manent [...] i, tot voltant, els diumenges de capvespre, pels jardins de la part alta, em llegia els seus propis poemes, que m'agradaven molt. Regia, en aqueil temps, el mestratge de Carles Riba, retornat no feia gaire (1943) de l'exili, i les Elegies de Bierville tenien gairebé categoria d'evangeli. La poesia que ens calia llegir, als qui volíem estar al dia i alhora ser uns bons catalans, era la que Riba proposava: Guillén, Valéry, Mallarmé, Hölderlin, Rilke, Hopkins; aquestes propostes venien encara de l'avantguerra. Els joves poetes del Principat no volien trencar amb els seus mestres, sinó reprendre la tradició abans que no s'estrucàs o que no es perdés del tot: les circumstàncies polítiques

expliquen fàcilment aquesta actitud de fidelitat i d'obediència. A Mallorca seria tota una altra cosa». ⁶⁷

Estudi significà, a més, el començament de les activitats teatrals de Jaume Vidal, com a actor i com a dramaturg: així, explica que varen organitzar una representació domèstica de la pastorela de Goethe traduïda per Maragall, *Eridon i Amina*, que ell hi feia el paper d'Eridon i que l'obra li va suggerir fer una versió dramàtica en vers de les *pastorals* de Longus: va començar un *Dafnis i Cloe* que, «com Maragall la seva oda infinita», no va acabar mai. ⁶⁸ El poema, alguns fragments del qual he trobat entre els papers de Vidal, s'obria amb una cita de les *Èglogues* i acabava dient:

«Dafnis, bell
des del geni a la gràcia, l'or guanyat
té de l'excelsitud. Déus, cobejau-lo,
que l'envii jo, poeta». ⁶⁹

En un breu dietari poètic de l'any 1945 Jaume Vidal ressenyava minuciosament la seva primera lectura de poemes a l'Estudi (el 8 de novembre de 1945) i consignava, un per un, els comentaris dels assistents a cada una de les composicions llegides. L'opinió de Joan Barat el va sorprendre, però tenia alguna cosa de profètica:

«En J.B. em declarà feel a l'escola mallorquina, que em plau, encara que no sé si amb motiu, car, poques hores després, em digué que l'únic que faltava a la poesia mallorquina era una renovació de la vella escola de n'Alomar i d'en Costa -no s'assemblen gens- que hauria d'ésser una mena de nova branca de l'arbre antic; això, segons ell, hauria pogut fer-ho en Rosselló-Pòrcel -com diuen aquí- però el pobre (r.i.p.) ja no hi era a temps. O jo no sé què és la tan repetidíssima escola mallorquina o estic tan enfora dels patriarques de l'illa com de Mr. Mallarmé, que en pau reposi. Em poden dir que la meva forma és mallorquina, però el pensament... S'imagina qualcú el nom de Mn. Costa o de l'oncle Joan dessota "El Triomf de la Dona" o "Helena"? Jo és

ben segur que no. No vull dir amb això que intenti fundar aquella nova tendència, aspecte o branca, però tampoc vull ésser un seguidor...»⁷⁰

Jaume Vidal acabà per distanciar-se d'Estudi. El 1946, tornant a la tertúlia després de les vacances a Mallorca, escriu al seu diari:

«Estic massa lluny de tots ells perquè ens poguem entendre, i si jo els entenc qualche vegada és perquè tenc la bona qualitat d'estar obert sempre a tot[...]. Ells, en canvi, no comprenen que avui en dia no s'escrigui a lo "segle XX", que és una manera d'escriure molt peculiar, o de qualsevol altra forma extravagant i rara, encara que, amb altres paraules, es digui el que ja digueren Horaci o Shakespeare».⁷¹

Amb tot, les experiències d'aquells anys havien de tenir transcendència en el seu desenvolupament com a escriptor i en la seva anàlisi, sovint polèmica, de l'evolució estètica mallorquina. La relació de Jaume Vidal amb *l'Estudi* queda ben palesa en el recull inèdit *El ball del pensament*, on hi ha un poema titulat «Endreça» dedicat a Joan Barat, datat a Barcelona el gener de 1946. Entre la seva poesia esparsa, a més, trobam una «Oració per a demanar el plant» també dedicada a Barat...

L'arquitecte Lluís Bonet Garí, que més endavant havia d'esdevenir un dels principals protectors de Blai Bonet, també cedí la seva casa, des dels anys 1941 i 1942, a diverses iniciatives de recuperació, com ara la commemoració del centenari del Gayter del Llobregat, celebrat amb una lectura poètica i l'edició facsímil, de vuitanta exemplars, de les seves *Poesies* (que comptà amb l'aportació de Miquel Dolç), la commemoració, el 1941, del centenari del naixement de Torras i Bages o bé alguna de les reunions clandestines de l'Institut d'Estudis Catalans.⁷² Sembla que les activitats s'allargaren fins al 1958.

Un dels grups més dinàmics fou, sens dubte, el dels *Amics de la Poesia*.⁷³ que, amb voluntat de continuar el camí emprès per un grup homònim de pre-guerra (creat, a començaments dels anys vint, per iniciativa de Josep Carner), començà a reunir-se el 1941, es va consolidar el 1942 i estengué les seves activitats fins el 1945.⁷⁴ Les reunions solien tenir lloc a la rebotiga de la joieria de Ramon Sunyer (que havia pres part, també, en les reunions del grup dels anys vint) i, alguna vegada, a casa de Lluís Bonet Garí; encara que, de fet, sembla que començaren a casa de Josep Palau i Fabre l'abril de 1941, en què foren inaugurades precisament per Miquel Dolç. Després hi hagué una lectura de la *Divina Comèdia* a càrrec de Josep M. de Sagarra. «i ja hi havia unes dotze o quinze persones, que era molt, perquè en aquella època es necessitava un permís governamental per reunir-se més de deu persones»;⁷⁵ més endavant, però, el pare de Palau «es va esverar i va dir que allò a casa no ho volia més, però amb l'Aramon vam trobar per sort que el joier Sunyer ens oferia la seva rebotiga i es va anar ampliant» fins a les trenta o quaranta persones.⁷⁶ Els altres «fundadors» dels *Amics de la poesia* foren Ramon Aramon, Miquel Coll i Alentorn i Maurici Serrahima, als quals se sumaren, amb col·laboracions més o menys esporàdiques, Puig i Cadafalch, Jordi Rubió, Rosa Leveroni, J.V. Foix, J.M. de Sagarra i molts altres. L'agenda dels *Amics* era integrada per lectures de poesia, generalment nocturnes, commemoracions de naixements i morts d'escriptors, conferències, etc. (així, per exemple, el 1942 Sagarra hi pronuncia una conferència sobre Verdaguer que té un gran èxit; el novembre del mateix any se celebrà un homenatge a Guimerà i, encara, el desembre té lloc una lectura de J.V. Foix). Les

tertúlies dels *Amics de la Poesia* foren, com han demostrat les investigacions de J. Massot, especialment sensibles al món literari insular: hi llegí poemes, promocionat per Ramon Aramon, Miquel Dolç, que més endavant, el 25 de novembre de 1945, va presentar al *cenacle* els seus coterranis Miquel Gayà i Llorenç Moyà. El mateix dia hi fou presentat, *in absentia*, el jove Bartomeu Marroig i Llambies, que no pogué assistir a la lectura perquè aquells mesos feia el servei militar. Les paraules de la presentació que Dolç féu dels seus companys illencs posaven èmfasi en l'existència d'una comuna concepció de la poesia. D'altres activitats relacionades amb Mallorca foren l'homenatge a Miquel Ferrà i, el 1944, la commemoració del setanta-cinquè aniversari de Maria Antònia Salvà, acte que coincidí amb una lectura poètica de Guillem Colom. Devers el 1943 també hi entrà en contacte, recomanat per Francesc de B. Moll i per Miquel Fortesa, Marià Villangómez. Després de cada lectura s'imprimien uns fulls, dels quals es feia un tiratge de cent-cinquanta exemplars en paper de fil, sense data, numerats i signats per l'autor. Entre aquests fulls trobam el titulat *Roses*, dedicat a Miquel Ferrà, que conté els poemes «Rosa d'octubre», «Rosa de Nadal» i «Rosa d'hivern», *Cel d'horabaixa*, de Maria Antònia Salvà, i les *Poesies de Bartomeu Marroig, Llorenç Moyà i Miquel Gayà*, que aplega quatre poemes de Marroig («Requesta», «Repòs després de la tempesta», «Somni d'alba» i «Nit»), tres de Moyà («Per què cantar el que ja han cantat», «Oh mans blanques com la neu» i «Paisatge autumnal») i tres més de Gayà («Ideal», «Primavera» i «Hora dolça d'ensomnis») de Gayà.⁷⁷ Reproduesc un dels poemes, «Requesta», del gairebé desconegut Bartomeu Marroig, que conegué

Rosselló-Pòrcel i que, com ell, va deixar d'escriure versos molt aviat. En el seu cas, però, el silenci no fou motivat per la mort, sinó per l'adversitat de les circumstàncies, que feien més recomanable la dedicació a afers diferents de la poesia. En l'adjectivació aplicada a la llum, com en la metonímia amb què és descrita l'alba, traspua una estètica germana de l'estil de Rosselló-Pòrcel. De fet, fou Marroig qui descobrí l'obra de Bartomeu Rosselló a Jaume Vidal Alcover.⁷⁸ En aquest poeta pràcticament anònim el concepte de «generació perduda» cobra tota la vigència.⁷⁹

Requesta

La llum és blava i tota encesa.
Crema l'altar de l'horitzó.
Mostren les roses sa nuesa
tota gemada de claror.
Què hi ha en el fons d'amor, Teresa?
Què hi ha en el fons d'amor?
Cendra de cendres i tristesa
devé en tot home la dolçor;
fuig en el vent d'una promesa:
es perd dins l'àvida negror.
Què hi ha en el fons d'amor, Teresa?
Què hi ha en el fons d'amor?
Assaborint la il·lusió,
bevem la copa i la promesa,
mirem amb ulls de tendre ardor.
Què hi ha en el fons d'amor, Teresa?
Què hi ha en el fons d'amor?

Els *Amics de la Poesia* generaren l'existència d'un grup similar, els *Amics de Rosselló-Pòrcel*,⁸⁰ nascut el 1943 i dirigit per Palau i Fabre. Sembla que la gènesi d'aquest grup prové del monogràfic que la revista *Poesia*, dirigida per Palau i Fabre, dedicà a Rosselló-Pòrcel. Els *Amics...* organitzaren dues sessions a casa de la viuda de Joan Crexells: la primera el 1944 com a homenatge al poeta mallorquí i la segona

l'octubre de 1945, dedicada a Paul Valéry. L'empremta de Rosselló-Pòrcel en la clandestinitat fou important en la mesura que representava la reivindicació d'un corrent postsimbolista i amb ressons d'avantguarda. La promoció que en féu el grup barceloní repercutiria en l'edició de la seva obra poètica a R.O.D.A., el 1948, i en la seva posterior adopció com a model per part dels poetes insulars de postguerra. De tota manera, aquesta adopció havia de ser difícil, i no només pel retard amb què va ser publicada l'obra de Rosselló. Blai Bonet havia dit que els poemes de Rosselló eren exercicis d'un estudiant a Barcelona⁸¹ i Jaume Vidal considerava que Sanchis Guarnier, antòleg i aglutinador del grup dels anys cinquanta, era de tendència ribiana:⁸²era lògic, doncs, que intentàs promocionar Rosselló-Pòrcel com a model. S'establia, així, una mena de polaritat entre la influència castellana (via autors del 27) i la catalana (via Riba i Rosselló-Pòrcel). I jo diria, sintetitzant la qüestió, que els poetes insulars de postguerra no varen acceptar plenament Rosselló fins que s'adonaren que ambdues influències eren no tan sols compatibles sinó també complementàries, perquè en la configuració de la poesia de Rosselló la formació castellana havia tengut un paper determinant.

Les lectures dels *Amics de la poesia* foren repeses, entre els anys 1946 i 1953, a les tertúlies del passatge Permanyer, celebrades a casa de Josep Iglésies.⁸³ Aquestes reunions (en total, més d'un centenar) arribaren a aplegar un públic nombrós (fins a unes dues-centes persones) i també tengueren representació mallorquina: Miquel Dolç, Guillem Colom i Miquel Forteza hi llegiren poemes el 1948, presentats per Joan Estelrich; el 1949 ho féu Manuel Andreu Fontirroig; i, el 1950, Mn. Bartomeu Barceló i Blai Bonet, que foren presentats per Francesc

de Borja Moll. El 1948, a més, s'hi organitzà un homenatge pòstum a Miquel Ferrà.

D'altres trobades més informals eren les dels «Amics de Joan Maragall»,⁸⁴ que des del 1948 es reunien al restaurant Boliche de Barcelona i llegien poemes en el curs del sopar, i que sembla que varen promoure alguns homenatges, i el «Cercle literari de l'Institut Francès».⁸⁵ Sembla, però, que aquestes reunions no tengueren gaire incidència en el grup dels poetes insulars. A finals de la dècada, el maig del 1959, Joan Colomines inicià a casa seva una sèrie de lectures poètiques. Després d'alguna interrupció, aquestes lectures foren repeses el 1961. La presència dels insulars mereixé, almenys, tres sessions: la desena, dedicada als «poetes baleàrics» (hi participaren Llorenç Vidal, Joan Julià, Pere Parpal i Miquel Barceló), la tretzena (amb Josep M. Llompарт, Llorenç Moyà i Josep M. Palau i Camps) i la vint-i-unena (en què Blai Bonet oferí una lectura de *Comèdia*).⁸⁶

3.1.2. *Menció del País Valencià*

No podem, aquí, fer una descripció completa de l'estructura cultural valenciana de postguerra. Ja hem fet referència a algunes aportacions bibliogràfiques que se n'ocupen, de manera que insistirem només en alguns aspectes molt concrets de la confluència amb els escriptors de les Illes Balears. Les tertúlies celebrades a casa de Josep Vila i, després, a casa de Miquel Adlert, en les quals participaren Xavier Casp, Joan Fuster, Vicent Andrés Estellés, A. Cucó, J. F. Mira i M. Sanchis Guarner, entre d'altres, donaren lloc al «grup Torre», creador

de la primera editorial valenciana de postguerra dedicada al català, que inicià la seva activitat el 1943.⁸⁷ J. Ballester ressenya algunes reunions extraordinàries del grup amb motiu de la visita de personatges com Francesc de B. Moll o Sanchis Guarner.⁸⁸

També a València, encara que no pròpiament com a tertúlia sinó més aviat com a activitat a l'ombra de la Universitat, sorgí, el 1959, l'Aula Ausiàs March, que organitzava cicles de conferències, lectures poètiques, xerrades, col·loquis, commemoracions, homenatges, etc. Entre els organitzadors hi havia A. Cucó, J. F. Mira i Lluís Alpera. Entre els que hi participaren com a conferenciants, Miquel Tarradell, Alfons Cucó, Joan Reglà, Miquel Dolç, Raimon, Jordi Carbonell, Manuel Sanchis Guarner, etc.; Jaume Vidal Alcover dóna notícia d'haver llegit una mostra dels seus *Sonets alexandrins* en aquesta *Aula* valenciana, i el març del 1958 hi fa alguna conferència sobre literatura mallorquina.⁸⁹

Miquel Dolç i Jaume Vidal Alcover mantingueren una relació força estreta amb València. El primer perquè hi exercí la docència universitària durant molts anys; el segon, perquè hi va passar alguns dels seus cursos acadèmics. Però l'intercanvi no es limità a aquests dos escriptors. Blai Bonet havia ressenyat un dels llibres de Xavier Casp en *Raixà. Miscel·lània de literatura catalana* (1953). El mateix Jaume Vidal s'havia ocupat de la poesia de Casp en diverses ocasions.⁹⁰ I Xavier Casp -que havia dedicat poemes a Jaume Vidal, als fills de Sanchis Guarner i de Miquel Dolç-, col·laborà en els *Cap d'any* de la col·lecció mallorquina «Raixa», on havia parlat de les tertúlies literàries valencianes i havia publicat alguns poemes.⁹¹ Les relacions amb el País

Valencià foren, si no molt freqüents, sí disteses i positives. Un periodista valencià ho resumia en aquests termes:

*«No es que las relaciones entre las gentes de las Islas y las del Reino valenciano hayan sido o sean absolutamente nulas. La realidad presenta excepciones notables; ilustres, sería necesario decir. Como la de Mariano Aguiló, bibliotecario de nuestra Universidad en los tiempos estudiantiles de Llorente y Querol, que tan decisivamente influyó en el amor de ambos grandes poetas por la lengua materna y la "Renaixença". como la actual y felicísima del profesor Dolç; o la de ese joven e inteligentísimo mallorquín Jaume Vidal Alcover, poeta, ensayista, conferenciante, hombre admirable en letras y amistad. No es nulo, pues, el contacto balear-valenciano».*⁹²

3.1.3. Grups i tertúlies literàries a Mallorca

A Mallorca, desoïnt la prohibició de reunir-se imposada pel franquisme, varen sorgir una sèrie de tertúlies similars a les que es feien al Principat i al País Valencià. A l'illa hi havia, malgrat tot, una llustrosa tradició de reunions d'intel·lectuals: «Qui no ha sentit parlar, a Mallorca, d'aquelles reunions a la botiga de can Guasp -una de les impremtes més velles d'Europa!- on els prohoms d'un romanticisme assenyadíssim bastien els fonaments d'una literatura. Qui no recorda el prestigiós salonet d'en Joan Alcover, al qual, segons diuen, només els iniciats tenien accés, i on es parlava de poesia francesa, d'estètica i de música?», escriu Josep M. Llompart.⁹³ Ho diu en to d'evocació, però la veritat és que la Secció Literària Joan Alcover del *Círculo Mallorquín* havia sorgit com a continuació de les tertúlies del salonet d'Alcover. Unes tertúlies que no eren les úniques en el petit món insular:

hi havia també l'Ateneu Literari, fundat el 1931 per Josep M. Erayalar i desaparegut el 1936...⁹⁴ La «naturalitat» del fenomen de les reunions dels homes de lletres estalvià no pocs problemes de censura: la tolerància de les autoritats amb aquesta mena de reunions s'explica perquè, d'una banda, eren exclusivament literàries i no tractaven temes polítics i, de l'altra, sovint hi assistien membres de l'alta societat i de la burgesia acomodada contra els quals els enviats del règim preferien no exercir pressions. El ventall de gent que s'hi reunia era, doncs, ben ampli i abraçava tots els sectors ideològics.

3.1.3.1. *El món tradicional*

La primera tertúlia mallorquina de la postguerra és l'organitzada pels germans Marià i Mercè Massot, a la seva casa del carrer del Palau, a Palma, entre els anys 1941 i 1948. L'esperit i l'anecdota d'aquestes reunions han estat àmpliament evocats pel seu nebot-nét J. Massot en alguns dels seus estudis, especialment a *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra*; Miquel Gayà també en dona notícies a les seves *Històries i memòries*. No cal, doncs, insistir-hi aquí. Els autors que configuren la contemporaneïtat literària insular parlen indefectiblement, en un moment o un altre, d'aquestes tertúlies, fins i tot si no les coneixen directament: han esdevingut el símbol d'una època. Perquè per Can Massot desfilaren i llegiren les seves obres pràcticament tots els poetes mallorquins que conformaven el panorama d'actualitat de l'època, i molts escriptors vinguts del Principat i del País Valencià: Miquel Gayà, Miquel Ferrà, Maria Antònia Salvà, Guillem Colom, Llorenç Riber, Miquel Dolç, Miquel Forteza, Llorenç Moyà, Jaume

Vidal Alcover, Rosa Leveroni, Josep M. Boix i Selva, Miquel Batllori i els valencians Vicent i Xavier Casp, entre d'altres. Sembla que també hi assistí Joan Vinyoli, fermament adscrit al mestratge de Riba.⁹⁵ S'hi varen fer reunions literàries sense cap connotació política, sessions d'homenatge, lectures poètiques, commemoracions d'aniversaris, etc. es donaren a la llum dues publicacions: *Violetes*, recull de poemes de Mercè Massot preparat per Marià Massot, Guillem Colom i Miquel Dolç, prologat per Maria Antònia Salvà i revisat per Sanchis Guarner (1945), i *Per recordança*, aplec de poesies dedicades a Mercè Massot (1946). Miquel Gayà, un dels primers lectors de Can Massot, recorda que aquestes vetllades tengueren dues etapes: la primera, integrada per una sèrie de vuit reunions «exclusivament personals», el 1941, i la segona, les «vetllades» pròpiament dites, iniciada vers el 1942.

Quan Jaume Vidal començà a anar a Can Massot tenia vint-i-pocs anys i un recull a punt d'acabar, *El ball del pensament*, que va passar a Francesc de B. Moll perquè l'hi editàs. Moll no va publicar res de Vidal fins a *L'hora verda* (1952), però el contacte havia estat fructífer. En el pròleg a *Dos viatges per mar* (1965), llibre d'homenatge i de reconciliació amb l'Escola Mallorquina, Vidal parla d'una dama delicada i sensible que deu ser Mercè Massot. Però en els seus diaris íntims, més pròxims als fets, les descripcions de la tertúlia són molt més agudes i divertides:

«En Martí M[ayol] em presentà als senyors Massot -Don Mariano i Dona Mercedes- que em reberen amb els braços oberts. La mateixa nit em presentà Dona Mercedes a Guillem Colom, encara que ja el coneixia d'un recital que féu l'any passat a l'Estudi.

I, dijous passat, dia 27, Don Mariano me convidà a anar a ca-seva, perquè hi tenia d'hostes en Miquel Dolç i sa dona.

Naturalment, hi hagué recital a càrrec meu. I vaig dir el mateix que al de l'Estudi[...] A l'"Elegia" Dona M[ercè], que ja la coneixia d'un dia que li vaig dir, s'emocionà i Don Marian també. En Dolç em digué que lo de "I el llumet blau era Ciutat..." etc. era prosaic. No estic conforme. Que en la poesia no havia d'haver-hi tanta claretat. No estic conforme. Que seria millor sense les cinc primeres paraules i dir «Ciutat ajaguda allà enfora...» No estic conforme.

Però, vaja, apart d'aquest poema, tots els demés tengueren unànime acceptació: Don Mariano em va fer repetir les "Interrogacions" i amollà en honor seu unes quantes *punyetes* admirades. Trobaren fresca i joiosa l'"Alegria" i del "Triomf de la dona" em digué Don Marian que era wagnerià (i!). No cal dir que, malgrat les protestes de sinceritat, no em refii molt de tal crítica: la simpatia fa miracles i jo, amb quatre frases espontànies per als Massot i una mica de paciència, me'n vaig anar amb la seva estimació dins la butxaca. No sé si amb la d'en Dolç i na M^a Eugènia, però... em pens que no... encara. Vull consignar, però, que de persones tan bones i agradables com els Massot, no se'n troben.

També en Dolç recità unes roses [sic] de caire molt mallorquí, més delicades que poderoses i, en realitat, més que res, ben trobades. Li vaig demanar per les tantes voltes anomenades "Elegies de guerra", però no les duia. Esperarem...».96

De l'acte de presentació de *Violetes* fa el següent report:

«Diumenge, dia 30 [de desembre de 1945]

Homenatge a Dona M[ercè] M[assot], "gentil autora" de "Violetes". Clavells i narcisos en gran abundància i les simbòliques floretes, a un extrem del ram. Sonets, quartetes, cançons, laudances, cartes, somriures, llàgrimes de la protagonista. I no sé quantes "violetes" llegides amb una declamació teatralíssima per M^a E[ugènia Rincon] de Dolç [...] i les repetides exclamacions de Dona M. M. que deixava tot el mèrit, els ulls baixos, mitja riulla als llavis i la mà estesa en un gest d'oferiment, per a l'emocionada rapsoda.

"Violetes". El nom ho diu tot. L'ambient que es respira en aquella amable casa: violetes, o sia petitior d'esperit, intranscendència, intimitat: es parla tot seguit del cor, de que si jo tenc cor i de que si tu no'n tens i d'aquell que el té tan gros

i de l'altre que el té estret o petit o tendre o romput o... lo que sia! Tot és cor, allà dintre. [...] També era allà Dona M^a Antònia S[alvà], que llegí una cosa per a D^a M. M. i després s'amollà a dir els poemes folklòrics que havia fet, amb certa gràcia, a les taronges de Sóller, al vi de Binissalem, als "sospiros" de Manacor, a l'anissat de Santa Maria, etc. etc.

Llegiren, ademés, en G. Colom, en M. Forteza, en M. Dolç, en M. Ferrà, en Guillem Massot i es llegiren cartes de Barcelona, no record ara de qui, de l'Aramon entre altres. Jo vaig llegir també el meu sonet. En M. Dolç em presentà i m'aplaudiren abans de llegir. Dona M^a Antònia em féu una capada i seguí aplaudint-me tota-sola, havent ja callat els altres. Li vaig agrair. I vaig llegir. Agradà i es comentà. La tia Bel Font m'agafà a un recó per donar-me l'enhorabona i dir-me una singular estupidesa amb aquell castellà seu que, de tant en tant, mescla en la seva conversa: "sempre ho he dit" -em digué-, "Eres el más guapo de todos". Les rialles de la gent que ho sentí encara deuen durar si se'n recorden.

Acabà tot divinament i me'n vaig anar amb un exemplar de "Violetes" i un d'"El somni encetat" dedicats». ⁹⁷

El fenomen de les tertúlies i lectures poètiques era gairebé connatural a aquells anys i a aquella gent. El mateix Vidal ens explica, en els seus quaderns de notes -que devien fornir un material preciós al seu cicle novel·lístic, especialment a *Tertúlia a Ciutat*- que durant les seves vacances d'estiu al Port de Pollença llegia els seus versos a casa del capellà del poble, on va conèixer Bartomeu Torres Gost, l'apassionat biògraf de Costa i Llobera. Com aquestes, hi ha, entre les reunions de Can Massot i les de Can Colom, una infinitat d'iniciatives de ressonància menor. Miquel Gayà fou un dels promotors del grup de *Documenta*, a Sant Joan, ⁹⁸ sorgit el 1942 arran de la revista del mateix nom. *Documenta* organitzà conferències i lectures poètiques, i reuní un ampli espectre de convidats, des del pare Rafel Ginard fins al poeta Guillem Colom, passant per Francesc de B. Moll, Josep Ramis d'Ayreflor o el mateix Gayà. Un altre focus d'acció va esser l'Acadèmia

d'Història de Mallorca, secció de la Congregació Mariana fundada el 1944 per Miquel Llodrà i Vives,⁹⁹ que organitzava conferències i lectures de poemes. Hi participaren Josep M. Llompart, que tot just havia adoptat el català -precisament per influència del seu amic Miquel Llodrà- com a llengua d'expressió poètica, Miquel Ferrà, Miquel Forteza, Bartomeu Forteza, Guillem Colom, Joan Pons, Miquel Gayà, Llorenç Moyà, Jaume Vidal Alcover, Miquel Pons (assidu, també, a les reunions de Can Massot) i el pare Batllori. Entre les sessions, a la seu de la Congregació Mariana del carrer de Zavellà, cal destacar la lectura comentada que Bartomeu Marroig féu de l'obra poètica de Bartomeu Rosselló-Pòrcel (recordem que Vidal Alcover sempre explica que Marroig li havia descobert Rosselló) i la primera lectura que Miquel Forteza féu de la seva versió del poema d'Edgard A. Poe «El corb»; una lectura, aquesta darrera, una mica accidentada, perquè a causa d'un tall del corrent elèctric es va haver d'acabar en la penombra, a la llum incerta d'unes espelmes, circumstància que devia accentuar els efectes tenebristes del poema;¹⁰⁰ fruit de la coneixença d'«El corb» devia ser el poema de Llorenç Moyà «Col·loqui amb el corb», datat el 21-22 de maig de 1948, en què l'au macabra deixa el seu lacònic *nevermore* per entaular un diàleg amb el poeta.¹⁰¹ També fou la Congregació Mariana l'escenari d'una de les primeres lectures de Jaume Vidal, tenguda el febrer de 1947 i ressenyada puntualment en el seu dietari: «Públic: molt, amics, coneguts i estranys. Rialla d'instints que acabà en entusiasme. A la sortida felicitacions, encàrrecs, cites... [...] A la sortida vengueren les enhorabones, els espants, les admiracions. El P. Batllori em cità per qualsevol dia de la setmana qui ve. [...]. Jo content».¹⁰²

El 1945 s'iniciaren les tertúlies de Can Colom,¹⁰³ que han estat considerades l'eix vertebrador de la renovació poètica de 1950. Així com les vetllades de Can Massot acolliren pocs escriptors joves (un Jaume Vidal Alcover amb prou feines sortit de l'adolescència en fou l'excepció), a casa de Guillem Colom s'aplegaren -o fins i tot es donaren a conèixer- els representants més destacats de la renovació. Esmentem, tan sols, els noms d'alguns dels participants: Josep M. López-Picó, Miquel Gayà, Llorenç Moyà, Miquel Dolç, Ramon Aramon, Bartomeu Marroig, Carles Riba, Clementina Arderiu, Manuel Sanchis Guarner, Francesc de B. Moll, Bertran i Oriola, Octavi Saltor, Mn. Muntanyola, Xavier Casp, Marià Villangómez, Ricard Permanyer, Blai Bonet,¹⁰⁴ Bernat Vidal i Tomàs, Josep M. Llompart, l'escriptora cubana Dulce María Loynaz... Les diferències entre aquesta nòmina de participants i la de Can Massot és un símptoma inequívoc del relleu generacional i estètic que es preparava. Els *Quatre poemes de Setmana Santa* de Bonet, com *L'hora verda* de Vidal -que aquest llegí a Can Colom just després d'acabar el llibre, ho demostraven a bastament. Però no és menys evident que el canvi es feia sense l'aquiescència dels vells continuadors de l'Escola. Colom sempre es mostrà reticent a acceptar la poesia de J. Vidal i els tons abarrocats d'algunes composicions de Llorenç Moyà, i en les seves tertúlies el respecte a la influència de Costa i Alcover era sagrat.¹⁰⁵ En aquesta mateixa línia s'han d'entendre les reserves que el folklorista Rafel Ginard tenia davant l'hermetisme de Moyà, patents en aquesta carta del 17 de desembre de 1958, a propòsit de «Panegírics blancs»:

«Reconec que és tot un art l'escriure d'una manera tan entorcillada que resulti inassequible a la majoria dels lectors. ¿Uns versos així, com poden complir la seva funció social? ¿Com; escriguent d'una manera tan hermàtica [sic], respondreu, vosaltres poetes, al paper que Déu i la Pàtria us tenen assignats? [...] Jo crec que, ara, no és l'hora de les filigranes i de provar-se a veure qui ho diu més complicat. És urgentíssim parlar clar i català, fer-se obrir totes les portes, conquistar adeptes, i no tancar-se en una torre d'ivori, componguent versos per una minoria -dins la qual, per dissort, jo no m'hi puc comptar. Si el poble perd la llengua, ¿qué en farem de tenir uns poetes meravellosos però inabastables? Els poetes, més que ningú, posseeixen el do de revitalitzar la llengua, de fer-la florir miraculosament. Doncs, cal que els poetes per salvar la Pàtria -la "pàtria" és la llengua- practiquin, d'una manera eficaç, l'apostolat literari. [...] Pacència, si de moment, no se poden posar a to amb la moda dominant!»¹⁰⁶

La prioritat de la resistència cultural sobre la investigació estètica era evident.

Un cop iniciades les reunions a casa de Guillem Colom, hi hagué d'altres activitats de menor rellevància. Els anys 1948 i 1949 Francesc Sureda i Blanes organitzà les vetllades dels «Amics de la Poesia»,¹⁰⁷ batejades amb un nom que feia pensar en les reunions homònimes barcelonines. Fruit d'aquelles vetllades fou la impressió de les *Confidencials*, fulls de poesia numerats, dels quals es feia un tiratge de quaranta exemplars. N'arribaren a sortir, entre l'abril de 1948 i el juny de 1949, un total de tretze. Entre els participants en les vetllades hi havia Josep Tous i Maroto, Guillem Colom, Llorenç Villalonga, el P. Rafel Ginard, Llorenç Moyà, Josep M. Llompart...¹⁰⁸ Esporàdicament, a casa de Mn. Antoni Pons i Pastor se celebraren, des del 1949 fins al 1951 o 1952, reunions commemoratives de diades catalanes.¹⁰⁹ Miquel Ferrà, bibliotecari a la B. Provincial de Palma, exercí una certa influència sobre els nous poetes -vegeu, a l'apèndix, l'entrevista amb

Marià Villangómez- i es guanyà el seu respecte. També va organitzar alguna lectura de versos, com recorda J.M. Llompart en un article publicat per la revista *Dabo* en què remarca la seva condició de *perdedor* de la guerra:

*«La guerra civil sorprendió al poeta con el derrumbamiento de un sinnúmero de cosas, entrañables para él; todo un mundo, en realidad. Su alma, hipersensible, quedó herida para siempre. Era entonces, en Palma, bibliotecario de la Provincial. Allí, con su corrección algo huraña y su digna apostura de coronel inglés, aficionado al golf y a las forres, le conocimos los de mi generación, por aquellas fechas estudiantes de bachillerato. Había vuelto, después de un largo silencio, a la poesía. Era su última época. Su constante elegía se había vuelto más lánguida; el dejo de amargura se acentuaba. En lecturas íntimas, casi clandestinas, escuchábamos su voz ya monótona y cansada».*¹¹⁰

I entre totes aquestes activitats de caràcter lúdic és curiós destacar-ne una de més acadèmica: el gener de 1950 l'Escola Lul·lística del Consejo Superior de Investigaciones Científicas va organitzar un curs monogràfic de literatura catalana dirigit per Guillem Colom. La iniciativa sorgia *«para mejor conocimiento de la cultura y de sus frutos literarios»*.¹¹¹

3.1.3.2. *La Secció Literària Joan Alcover:* *inici de transició*

La Secció Literària Joan Alcover del *Círculo Mallorquín*¹¹² va iniciar les seves sessions el 1953. Un any després havia d'acollir dues celebracions de signe oposat però emblemàtiques: d'una banda, la reverència a la tradició, amb la commemoració del centenari de Costa i

d'Alcover; d'altra banda, l'homenatge a Rimbaud, símbol de la poesia maleïda i marginal en el seu esplendor, reivindicació d'un esperit nòmada que molt poc a veure tenia amb les estancades aigües insulars. D'aquestes dues fites, en parlaré més endavant. Els altres actes que organitzà la Secció mantingueren aquesta difícil dualitat: la lectura de la traducció de *La balada de la presó de Reading* d'Oscar Wilde feta per Miquel Forteza; l'organització d'una Festa de la Poesia en què intervingueren A. Caimari, B. Bonet, G. Colom, M. Dolç, M. Forteza, M. Gayà i C. Viñas, entre d'altres;¹¹³ l'homenatge a Cèlia Viñas, morta prematurament el 1954; amb la publicació d'un opuscle commemoratiu;¹¹⁴ lectures de poemes de Marià Villangómez i Lluís Valeri; una lectura comentada de l'obra de Pedro Salinas a cura de Jaume Vidal Alcover; una vetllada necrològica en memòria de Llorenç Riber... La secció «Joan Alcover» era integrada pels escriptors procedents del grup de *La Nostra Terra* (als quals s'unien, algunes vegades, els literats més joves), cosa que merescué les reticències d'alguns dels joves més rebels, com Jaume Vidal, que, a la seva novel·la *La vida fàcil*, escriuria:

«Al *Círculo*, com sempre: ni malament ni bé. Els habituals d'aquests tes: gent avorrida i com a aturada indefinidament, que pareix que no tornen vells ni es moren mai ni han estat mai joves [...]. També hi havia la nova generació de l'any, que no estarà gaire a incorporar-se als altres, a copiar-ne modes i formes, a substituir-los amb una tal identitat que, en arribar l'hora, no serà possible témer-se del canvi».¹¹⁵

Josep M. Llompart, a la crònica corresponent al *Cap d'any* de 1956, intenta aclarir la qüestió:

«En el *Círcol Mallorquí*, la Secció Literària «Joan Alcover» ha anat celebrant, durant tot el curs, les seves reunions periòdiques. Dos anys de vida, intensa en qualche moment, lànguida a estones, però sempre digna i, en certs aspectes, eficaç, són prou per a convèncer els més escèptics en quant a la viabilitat i relativa necessitat d'aquesta Secció. Integrada en la seva base per homes d'altre temps -d'aquells que assoliren la qualitat discreta i afalagadora de «La Nostra Terra»-, pot oferir, si més no, una envejable maduresa. Aquest fet no haurien d'oblidar-lo mai els seus improvisats i alegres detractors. Els membres de la Secció «Joan Alcover» són homes que han viscut, homes que, com diria Espriu, han pelegrinat i escoltat, i que, per això, estan de tornada de moltes coses. Una vegada se'ls volgué espantar amb extravagàncies de *Quartier Latin*, amb avantguardismes de la penúltima moda; i ells, en lloc d'espantar-se, somrigueren. Aquest grup, al qual els elements joves, per altra banda, no li han rebutjat la col·laboració, podrà tenir defectes, però no és la capelleta provinciana que creuen alguns provincianíssims periodistes. Aina Cohen no assisteix a les seves reunions. Entre altres motius, perquè Aina Cohen, a hores d'ara, escriu en castellà», 116

De fet, Llompart estava ben assabentat de la dinàmica del grup perquè n'havia estat secretari des de la seva fundació. La gènesi d'aquesta Secció es remunta a una tertúlia que Joan Pons i Marquès i Miquel Forteza tenien al *Círculo Mallorquí*. Hi convidaren Josep M. Llompart perquè hi fes de secretari (per a la qual cosa s'hagué de fer soci del *Círculo*) i, després d'una sessió constitutiva que tengué lloc l'11 de febrer de 1953, començaren les reunions, que se celebraven cada dos dimecres. Llompart conserva el primer llibre d'actes de la Secció,¹¹⁷ pel qual podem saber que a la primera reunió assistiren Pau Alcover, Joan Pons i Marquès, Miquel Forteza, Guillem Colom, A.I. Alomar, P. Bonet de los Herreros, Gabriel Bosch, Tomàs Cano, Gabriel Cortès, Josep Ensenyat, Gabriel Fuster i Mayans, Martí Mayol, Llorenç Moyà, Joan Oliver, Francesc Oliver, Lluís Pascual, Ignasi Ribas, Eusebi Riera, B.

Riera Martínez, B. Riera Pou, Lluís Ripoll, Antoni Sabater, Manuel Sanchis Guarner, J. Sbert Massanet, Guillem Sureda i Marià Barceló, a més del mateix Llompart. Hi enviaren adhesions Sebastià Feliu, Josep Palou Garí, Josep Quiñones, Rafael Ramis, Gabriel Rabassa i Antoni Vidal Isern. La nòmina reflecteix un clar predomini de l'Escola Mallorquina i del sector costumista, predomini que s'encarregaren d'accentuar les paraules inicials de Joan Pons i Marquès, el qual, en exposar la finalitat de la Secció Literària, al·ludí en primer lloc a una antiga agrupació que, sota la presidència de Joan Alcover, es reunia en el *Círculo* amb propòsits similars. En fer la crònica de la sessió a *La Almudaina*, Lluís Ripoll recorda aquests precedents:

*«La Sección Literaria, en el seno del "Círculo Mallorquín", no es nada nuevo: ya funcionó bajo la presidencia de honor del polígrafo don José María Quadrado y la sutil y aguda dirección de don Juan Alcover. [...] De la constitución de la primitiva Sección Literaria hace algo más de medio siglo. Tuvo lugar en marzo de 1894; el día once de aquel mes, la Sección aprobaba su Reglamento y un mes y medio después, celebraba la primera sesión literaria».*¹¹⁸

Segons ens expliquen les actes redactades per Llompart, Pons i Marquès suggerí que la nova secció havia de ser una continuació de l'anterior, tot i que admetia un espectre d'activitats caracteritzat per l'amplitud, que donàs entrada a totes les tendències estètiques. Quant a les activitats que havia de desenvolupar la Secció, Pons destacà, d'una banda, les reunions periòdiques on s'exposassin temes d'interès literari o artístic i, de l'altra, l'organització de conferències, lectures, concerts i recitals poètics. El sistema de funcionament proposat en aquella reunió inicial era de crear una junta directiva integrada per un president, un

secretari i cinc vocals. Els càrrecs foren ocupats, respectivament, per Gabriel Cortès, Josep M. Llompart, Guillem Colom, Josep Ensenyat, J.A. Alcover, Llorenç Moyà i Marià Barceló.

Aquesta sessió inaugural va ser rica en propostes: Pons i Marquès suggerí de celebrar el centenari del naixement de Mateu Obrador; A.I. Alomar proposà de constituir una comissió especial per fomentar i promoure les activitats relacionades amb el teatre; Gabriel Fuster i Mayans proposà la publicació d'un butlletí de la Secció; Sanchis Guarner apuntà la possibilitat de dedicar una sessió al premi Nobel de 1952, François Mauriac, i de fer una lectura del recull de poemes *Ocells i peixos* de Llorenç Moyà, d'aparició imminent.¹¹⁹ També sorgí la idea d'organitzar un homenatge a Blai Bonet, al qual em referiré més endavant.

L'acte públic inaugural fou fixat per al 14 de febrer i anà a càrrec d'Octavi Saltor, que pronuncià una conferència sobre Verdaguer. El parlament de Saltor, en un moment en què el cinquantenari de la mort de Verdaguer era encara molt pròxim, remarcà la influència de l'obra verdagueriana en els poetes mallorquins d'ençà de les relacions del poeta de Folgueroles amb Marià Aguiló.¹²⁰ L'estudi del vincle amb Verdaguer es completà en la sessió del 18 de febrer de 1953, en el transcurs de la qual Guillem Colom féu una lectura comentada d'alguns fragments de *L'Atlàntida*, *Idil·lis i cants místics* i *Canigó*. La incidència de Verdaguer a Mallorca ja havia estat estudiada arran d'un homenatge organitzat per la Caixa de Pensions.¹²¹

L'homenatge a Blai Bonet fou un dels actes més multitudinaris de la Secció. Tengué lloc a finals de maig de 1953 i es valgué del doble

pretext de la malaltia del poeta i de la distinció del seu *Cant espiritual* amb el premi Óssa Menor 1952. La premsa es féu un ample ressò de l'acte, que fou organitzat fins als últims detalls (els participants s'hi havien d'inscriure al Círculo, es contractà un viatge en autocar, etc.), començà a mig matí, a l'Ajuntament de Santanyí, i acabà amb un dinar a Cala Figuera; el colofó fou, de retorn a Palma, una visita a Maria Antònia Salvà. Entre els participants hi havia Guillem Colom, Francesc de B. Moll, Sanchis Guarner, Gabriel Cortès, Llorenç Moyà, Josep M. Llompart, Pere Capellà, Miquel Arbona, Pau Alcover, Bernat Vidal i Tomàs i d'altres. A més, hi feren arribar les seves adhesions Carles Riba, Maria Antònia Salvà, Octavi Saltor, Josep Pedreira, Josep Cruzet, Miquel Dolç, Joan Fuster, Rafael Ginard, Miquel Gayà, Joan Bonet, Jaume Vidal Alcover, Gabriel Fuster i Mayans, Miquel Marquès, Joan Marquès, Josep M. Palou, Joan Sbert, Josep Fortesa...¹²² En aquella ocasió, Guillem Colom dedicà a Blai Bonet uns versos plens d'al·lusions al títol *Entre el coral i l'espiga*, d'aparició recent.¹²³

El 27 de febrer de 1953 la sessió fou dedicada a Joan Alcover en el vint-i-setè aniversari de la seva mort i es començaren a preparar els actes del centenari de Costa i Alcover, que comptaren amb un certamen literari amb diverses modalitats de premis. Això responia a una dinàmica habitual en el món insular: el vint-i-cinquè aniversari de la mort de Costa ja havia estat celebrat amb diversos cicles de conferències en què participaren, entre d'altres, el P. Batllori, Joan Estelrich, Joan Pons i Marquès, J. Rubió i Balaguer i Bartomeu Torres Gost. Igualment, el vint-i-cinquè aniversari de la mort d'Alcover s'havia commemorat amb un homenatge al *Círculo Mallorquín*: en aquella ocasió, es muntà

una exposició alcoveriana¹²⁴ i es descabdellà un cicle de conferències en què intervingueren, entre d'altres, Josep Sureda i Blanes (que parlà sobre el paisatge de Mallorca i la poesia d'Alcover), Manuel de Montoliu (sobre el missatge d'Alcover i sobre el seu vessant de crític i polemista) i M. Fernández Almagro (sobre l'evolució estètica d'Alcover).¹²⁵ A aquestes celebracions cal afegir les festes literàries que s'organitzaven cada 16 d'octubre -aniversari de la mort de Costa- a Cala Murta.

Els actes del 1954 foren molt lluïts i la premsa se'n va fer un ampli ressò. Tots els poetes del grup de l'antologia de Sanchis hi feren la seva aportació: un assaig, un poema, un article d'opinió... El seu rebuig de la preceptiva tradicional afectava, doncs, la tradició immediatament anterior, però no qüestionava el valor literari i moral dels iniciadors de la poesia mallorquina; si de cas, es decantaven més per Joan Alcover, la humanitat vital i ferida del qual era perceptible al primer cop d'ull, que per Costa i Llobera, que amagava el seu cor tumultuós sota una pulcra randa de serenitat i classicisme. Els rastres textuais d'aquest respecte seran analitzats en els capítols dedicats a cada un d'aquests autors. De moment, recordem tan sols que Blai Bonet va escriure poemes inspirats en els alcoverians «La relíquia» i «Desolació»; que Josep M. Llompart té, a *Urbanitat i cortesia*, un llarg «Homenatge a Costa i Llobera»; que un dels poemes més ambiciosos de Jaume Vidal és l'«Elegia a Joan Alcover» i que un dels seus primers reculls poètics, inèdit, es titulava, fent-se ressò d'un vers de Costa, *Hoste de l'altura*; i *El ball del pensament*, volum -també parcialment inèdit- on Vidal va reunir una

bona part de la seva producció escrita entre els anys 1942 i 1948, s'obria amb una ofrena que era una *tanka* dedicada a Alcover:

«La flama puja
i en l'aire solitari
s'esfullen roses,
emperò a tu t'arriben
totes elles senceres».

En el certamen poètic -m'hi referiré amb més detall en parlar dels premis literaris- foren premiats representants de les dues generacions: Guillem Colom per una banda, Llompart i Vidal Alcover per una altra; al mig, Llorenç Moyà, Bernat Vidal i Tomàs... Alguns sectors d'opinió volgueren presentar els actes de l'homenatge a Costa i a Alcover com el triomf de la postura tradicional enfront de les opcions renovadores. Així, en una ressenya apareguda en la revista *Ocio*, llegim que «*este Centenario habrá sido siempre (si no hubiere prestado además muchos óptimos frutos) una manifestación ocasional para que dos opiniones generales que reinan en nuestra provincia se recalcaran. La opinión de los que [sic]Costa y Alcover son dos figuras definitivas de nuestra literatura y la de aquellos que juzgan constituir un estancamiento cultural el detenerse ante las figuras de poetas ya cronológicamente históricos*». ¹²⁶ Però aquestes consideracions són exagerades, perquè, de fet, no hi va haver enfrontament: l'acord sobre la qualitat dels escriptors homenatjats superà, per una vegada, les discrepàncies.

Pel que fa a Rimbaud, la idea de l'homenatge ¹²⁷va sorgir de Jaume Vidal Alcover, que aleshores publicava al diari *Baleares* la seva primera sèrie d'articles «La literatura en Mallorca» (en els anys setanta en donaria a conèixer una altra, en català). El febrer de 1954, parlant de

l'antologia de Sanchis Guarner, Vidal afirmava que «sus poetas eran, en general, innovadores, vanguardistas, conscientemente influidos por las últimas corrientes estéticas». I, en una nota a peu de pàgina, afegia:

*«Es por esto que creo un deber recordar el centenario de Rimbaud, que se celebra este año. Aunque tanto da una ocasión como otra, parece ser que los centenarios son los pretextos más aceptados para el recuerdo de los hombres y de los acontecimientos. Los poetas que formaban la Antología han de darse cuenta de la importancia de éste. Yo, desde esta pequeña nota, me atrevo a hacer un llamamiento para el recuerdo del extraordinario poeta ardenés, a quien en mayor o menor grado tanto le debe la poesía actual».*¹²⁸

La resposta dels antologats no es va fer esperar. En una carta oberta publicada al diari poc després, J. M. Llompart, Ll. Moyà, J. M. Palau i Camps i M. Gayà escriuen:

«Amigo Jaime: En tu artículo del pasado jueves, dirigiéndote a los poetas que formábamos aquella ya casi histórica Antología, lanzabas un llamamiento que, con el mayor entusiasmo, nos apresuramos a recoger. Se trata del próximo centenario de Jean Arthur Rimbaud. Ahora que la ocasión se avecina, ¿por qué no rendir nuestro homenaje al pintoresco y deslumbrante "enfant terrible", de tan honda influencia en la poesía contemporánea?

No te asustes. Nada más lejos de nuestro ánimo que organizar una conmemoración "de lujo". Creemos, simplemente, que el más bello tributo que pudiéramos ofrecer a la memoria del adolescente genial sería traducir a nuestra lengua lo mejor y más representativo de su obra. He aquí una tarea digna de agrupar de nuevo a los poetas de la Antología.

La empresa es ambiciosa y, desde luego, difícil. Tú ya conoces el endiablado francés de Rimbaud, resistente con harta frecuencia a toda operación de trasplante, y más en unas manos pecadoras como las

nuestras, tan poco avezadas a estos menesteres. Pero quizá, a fuerza de trabajo, de constancia y de cariño lográsemos salir victoriosos. Los poetas catalanes -y más concretamente mallorquines- han sabido ganarse, en todo momento, una limpia ejecutoria de traductores. Intentemos, pues, continuar esta hermosa tradición.

Hemos expuesto la idea. Ahora, tú y los demás tenéis la palabra. Escribid a los amigos y comunicadles nuestro propósito. Todos los que se vean capaces deben prestar su ayuda. Que cada cual elija los poemas más adecuados a su propio estilo y, cuanto antes mejor, manos a la obra. Quiera Dios que el 29 de Octubre - fecha exacta del aniversario- podamos ofrecer al público, recogidos en un volumen, los resultados de nuestro común esfuerzo.

*Te saludan cordialmente tus afectísimos,
J.M. Llompart, L. Moyá Gilabert, J. M. Palau
Camps, M. Gayá».*¹²⁹

Pel que feia a la literatura més recent, l'atenció que li prestà la Secció devia tenir molt a veure amb l'impuls de Josep M. Llompart i de Manuel Sanchis Guarner. Fruit d'aquesta voluntat d'escoltar les veus noves foren la lectura, per Llorenç Moyà, del poemari *Ocells i peixos*, algunes conferències de Sanchis, l'homenatge a Blai Bonet per la publicació del seu *Cant espiritual*¹³⁰ i el recital conjunt de Moyà, Llompart i Vidal Alcover; el 1955 Jaume Vidal Alcover devia fer una altra lectura de poemes, aquesta vegada en solitari, en què va oferir fragments de *L'hora verda*, d'*El dolor de cada dia*, d'*Eurídice* (que era el títol primitiu dels *Sonets a Eurídice* i del recull inèdit *Residència d'estudiants*).¹³¹ El desembre de 1955 Guillem Nadal va oferir una mostra de les seves versions dels sonets de Rilke, i va merèixer, per això, l'elogi d'Euphorion: «*Los sonetos de Rilke, en la traducción de Guillermo Nadal, resultaron emocionantes. Pero, además, no hubo truco (ni falta que hacía, por supuesto); el*

*traductor explicó la génesis y anécdota menuda de cada poema. Dichoso, verdaderamente dichoso el poeta que puede resistir la claridad».*¹³²L'abril de 1955 Alfonso Sastre fou convidat a fer una conferència sobre teatre social.¹³³Mesos després fou llegida al *Círculo* una de les obres de Sastre, que va fer comentar a Euphorion que «*de Sastre a Sartre no hay más que una letra y parece ser que, etimológicamente, ambos apellidos significan lo mismo: Alfonso jamás ha intentado disimular las fuentes de su inspiración*» i «*es admirable que en el Círculo Mallorquín, y por discípulos de la inmortal Aina Cohen, enloquecida en olor de represiones, se lean obras como las de Sastre*».¹³⁴També Gerardo Diego hi fou convidat a fer una conferència sobre la nova poesia espanyola, i l'endemà oferí una lectura dels seus versos i fins i tot es va avenir a donar un breu recital pianístic. Catina Valls va llegir una antologia de poetesses (Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou i Alfonsina Storni) i Bartomeu Forteza, les traduccions del seu aplec *Roses de França*, precedides d'un comentari de Sanchis Guarnier sobre la moderna poesia francesa...¹³⁵La relació d'aquest últim acte amb la devoció per Rimbaud és indiscutible.

Cap al 1959 sembla que l'activitat de la Secció era ja molt més esparsa i que només reviscolava de tant en tant en ocasió d'un homenatge o d'una necrològica. Aquests reviscolaments s'estengueren almenys fins al 1961.

Totes aquestes activitats es dugueren a terme amb la col·laboració directa dels epígons de l'Escola Mallorquina. De fet, alguns treballs panoràmics sobre la literatura insular, com el que Josephine de Boer

publicà al *Kentucky Romance Quaterley* el 1967, consideren que la Secció Literària Joan Alcover és la representació dels autors més madurs «*being the resumption of the important La Nostra Terra*». ¹³⁶ En la mateixa línia, Francesc de B. Moll escriu que «la tertúlia literària Joan Alcover, que es reuneix en el "Círculo Mallorquín", representa en principi el sector barbut i assenyat. Dic "en principi" perquè també hi són admesos els innovadors i barbamecs, però no hi van gaire sovint, i quan hi van no fan bona lliga amb l'estructura vuicentista del local i dels concurrents més assidus i nombrosos». ¹³⁷

En aquestes reunions i en d'altres, els joves autors eren acceptats en qualitat de promeses, però amb el convenciment implícit que seguirien les mateixes directrius estètiques que s'havien perpetuat fins als final de la dècada dels quaranta. Hi havia, per descomptat, condicions objectives que afavorien aquesta acceptació. Una era la textura de les primeres obres de poetes que, com Dolç i Villangómez, es trobaven, per edat, entre les dues promocions: tant *El somni encetat* (1943) com *Terra i somni* (primer llibre editat del poeta eivissenc) eren reculls perfectament assumibles per una crítica tradicional. Tampoc el primer vessant de l'obra de Moyà no feia preveure el tomb iniciat amb *Ocells i peixos*. L'ambient d'aquell temps ha estat recreat per Jaume Vidal Alcover en les dues primeres novel·les del cicle *Els anys i els dies: Tertúlia a ciutat* (publicada en català el 1976, però amb data de redacció de 1948, inclosa dins *Esa carne mortal*) i *La vida fàcil* (que sembla que fou redactada abans de 1955). En aquestes novel·les, els «vells» són caricaturats per la seva sensibleria i el seu gust fàcil, dels quals són emblema dues senyores endolades que assisteixen a

les tertúlies literàries, que prefereixen Costa a Alcover perquè el segon té expressions massa «atrevides» i que s'emocionen i ploren quan senten recitar un poema religiós. Don Andreu Pujol, un dels patriarques de *Tertúlia a Ciutat*, «s'estimava més gronxar-se al compàs d'uns versos ben escandits que mantenir viva la reflexió per la profunditat d'un poema, perquè, a més, li agradava entendre el poema d'entrada i sense esforç» i, «com qualsevol escriptor de llei, parlava de les seves esperances en els nous valors -sobre els joves dels Lluïsos». ¹³⁸ En l'evolució de Martí Ferrer, un dels joves que assisteixen a les tertúlies, protagonista i conductor de *Tertúlia a Ciutat* i, probablement, *alter ego* del mateix Jaume Vidal, queda representada l'evolució de tot el conjunt dels nous escriptors: «Havia llegit prou poesia i li agradava. Però era un *arriéré*: el millor poeta del món era mossèn Costa i Llobera i la poesia s'havia aturada a Rubén Darío», «entenia prou bé Shelley, Keats, Coleridge, Swinburne», però «tornava al seu classicisme salvador». Quant a la retòrica, «no li agradava parlar dels ametlers florits: no coneixia cap poema que en parlàs, però, evidentment, era un tòpic. Intentava trobar un altre arbre al qual li caigués la flor sobre les terres seques: les pereres, les pomeres... Era impossible continuar el poema: no en sabia. S'enfadava, es ficava el paper dins la butxaca i sortia dient que se n'anava als Lluïsos». La culminació d'aquesta sensació d'impotència condueix a la rebel·lia, a l'exabrupte que provoca l'escàndol de la societat benpensant: «S'humanisme d'En Costa no consistia més que a sebre llatí». ¹³⁹

3.1.3.3. *Els poetes dels cinquanta:*

entre Manuel Sanchis Guarner i Llorenç Villalonga

Però en els anys cinquanta els nous autors començaren a tenir iniciatives pròpies i la separació entre els dos grups esdevingué un fet, fins al punt que, el 1959, Aina Moll, en una crònica de l'actualitat literària a *Serra d'Or*, es planyia de l'absència dels «poetes joves» en l'homenatge a Costa; significativament, el terme «poesia social» ja apareix en el seu discurs:

«És evident que d'un temps ençà els contactes entre els dos grups es fan cada vegada menys freqüents. Això és un fenomen bastant general -i ben explicable pel fet que en pocs anys les tendències literàries han canviat radicalment, i els representants dels dos grups se senten molt allunyats espiritualment-, però potser enlloc no es nota tant com ací. I no convé que oblidem que, sigui quina sigui la nostra postura estètica, tots formem part d'una mateixa tradició i ens sacrificuem pels mateixos afanys. La poesia de Mn. Costa és molt diferent de la que fa la jove generació de poetes, que tendeix clarament al que s'ha anomenat, amb no gaire encert, "poesia social"; però seria absurd que per aquest motiu els poetes joves es gressin d'esquena a En Costa menyspreant-lo olímpicament. Seria tan absurd com que els vells es neguessin a prestar atenció a la poesia dels joves qualificant-la de "folia"». ¹⁴⁰

Al Principat la tensió generacional no era, efectivament, tan forta. Al País Valencià, tanmateix, la polèmica, més polititzada, s'havia desfermat ja a finals dels anys quaranta. ¹⁴¹

Entre els grups que ja evidenciaven el relleu hi havia els «Amics de les Lletres», ¹⁴² que, animat per Manuel Sanchis Guarner (i, per tant, pel grup d'Editorial Moll), ¹⁴³ vers el 1951 començà a organitzar una sèrie d'excursions literàries a Sóller (a casa de Miquel Marquès) a S'Arenal (a casa de Josep M. Palau i Camps), a Biniatzar (a casa de la

sogra de Palau i Camps), a Sant Marçal, a Binissalem (a casa de Llorenç Moyà), a Santanyí (per visitar Blai Bonet, malalt)...¹⁴⁴ Sembla que es feia una ressenya de cada una de les reunions. Josep M. Palau i Camps, per exemple, s'encarregà de fer la crònica de la trobada a Robines, que es devia celebrar a finals de juliol o a començaments d'agost de 1958 i de la qual fou amfitrió Llorenç Moyà:¹⁴⁵ entre els assistents hi havia, a més del mateix Palau, Miquel Dolç, Gregori Mir, Manuel Sanchis Guarner, Jaume Vidal Alcover, Josep M. Llompart, Llorenç Moyà, Baltasar Porcel, Enric Arbós i Bartomeu Fiol. El grup dels «Amics de les Lletres» promogué, també, homenatges a Costa i a Alcover (fent cas, segons Moll, de la suggerència feta per Blai Bonet al seu article «Pregón y manifiesto», publicat a *La Almudaina*) i a Cèlia Viñas, que, dos anys abans de morir, havia llegit als Amics de les Lletres *Del foc i la cendra*. Aquest grup, que a les seves memòries Moll vincula amb l'obra del Diccionari, era, en realitat, una colla d'amics que es reunia informalment, tot i que en aquells anys la frontera entre la reunió informal i el grup organitzat era forçosament imprecisa. Ho demostra la crònica de Josep M. Palau, que, en to humorístic, comenta:

«Aquell berenar va inflar els estòmacs, però va desinflar les lectures. Per més esforços que es feren en aquest sentit no es va poder convèncer ningú ni de llegir ni d'escoltar. Fins i tot en Jaume Vidal, que en el camí d'anada a Robines deia que ell pensava fer una lectura d'almenys mitja hora, no va ser capaç de llegir ni un sol vers. [...] Camí del retorn la major part dels confabulats es dolia del fracàs de la prevista lectura».¹⁴⁶

Una de les darreres activitats dels *Amics de les Lletres* fou l'excursió al puig de Sant Salvador de Felanitx que el 1959 serví de comiat a Sanchis Guarner, que retornava a la seva València natal

després de passar setze anys a Mallorca treballant en l'obra del *Diccionari* i desenvolupant un activisme cultural fonamental per a la consolidació del grup poètic dels cinquanta. De fet, els «Amics de les Lletres» foren la primera activitat conjunta dels poetes de postguerra i un símbol del guiatge de Sanchis: en anar-se'n ell de Mallorca, s'acabà l'activitat del grup.

Finalment hem d'esmentar les tertúlies del Riskal,¹⁴⁷ que començaren al cafè del mateix nom i després es traslladaren a casa de Llorenç Villalonga. Hi solien assistir Josep M. Llompart, Jaume Vidal Alcover, Bernat Vidal i Tomàs i Baltasar Porcel. Originàriament, aquests autors procedien de dos grups diferents: el de Sanchis Guarner, que aplegava els joves poetes de postguerra i que tenia per origen l'antologia de 1951 (abans de reunir-se al Riskal, aquest grup s'havia trobat en altres cafès de Palma, com «Can Tomeu», «Roma» o «La venta del Toboso») i el de Villalonga (inicialment una tertúlia de metges). Josep M. Llompart, en una crònica de l'època, distingia la «tertúlia dels poetes» -que es reunia vora la Font de les Tortugues (d'aquí nasqué el projecte d'endegar una col·lecció literària batejada amb aquest nom) i que, possiblement, tenia relació amb la que els fundadors de la revista *Ponent* anomenen «tertúlia de Ponent» o «tertúlies Marian Aguiló»- de la de Dhey, que tenia lloc a l'altre extrem del Born:

«A la tertúlia d'en *Dhey* també assisteixen els poetes; però no es llegeixen versos ni se'n parla. L'hora voluptuosa de la digestió no ho consentiria, i, per altra banda, la clara i ordenadíssima intel·ligència de *Dhey* rebutja el poema».¹⁴⁸

Sanchis Guarner, de temperament pacificador, féu les passes d'apropament necessàries perquè els dos grups s'unissin i, en definitiva,

perquè Villalonga assuaujàs la seva actitud reticent envers els joves.¹⁴⁹ En tot cas, aquesta dinàmica no seria continuada pels autors més joves que Llompart i Vidal Alcover. L'actitud de Miquel Àngel Riera, que només va assistir algunes vegades a la tertúlia del Riskal i preferí distanciar-se'n, és paradigmàtica del canvi: els escriptors dels seixanta (Riera, Bartomeu Fiol, Miquel Bauçà...) ja perden la tradició de les tertúlies.

3.1.3.4. *Cela a Mallorca: les Converses i el grup de Papeles de Son Armadans*

En aquest mateix apartat cal esmentar les Converses Poètiques de Formentor, organitzades per Camilo José Cela i el grup de *Papeles de Son Armadans*, celebrades del 18 al 25 de maig de 1959. Tres anys abans, el 1956, Cela havia organitzat a la seva casa de Son Armadans un cicle de conferències en què participaren Ana M^a Matute, Blas de Otero i Llorenç Villalonga, entre d'altres.¹⁵⁰ L'escriptor gallec havia arribat a una integració relativa però cordial en la cultura catalana. A banda de la iniciativa de la revista *Papeles de Son Armadans*, a què em referiré més endavant, cal esmentar la traducció catalana de *La familia de Pascual Duarte*, obra de Miquel-Manuel Serra Pastor, publicada el 1956 per l'editorial Atlante amb un pròleg de Llorenç Villalonga. Villalonga escriví, a més, nombrosos articles de premsa sobre les novel·les de Cela, que li fornien un pretext excel·lent per parlar de la qüestió del tremendisme. Jaume Vidal també dedicà a Cela algun article, a més d'un sonet jocós, en castellà, dedicat «Al desgraciado Pascual Duarte, pariente lejano y envidioso de los héroes de Dostoievski»;¹⁵¹ anys després, reconciliat amb l'obra de Cela, Jaume

Vidal li dedicaria un dels poemes del recull *Residència d'estudiants*, titulat precisament «Cela» i datat el 25-6-1951. També Blai Bonet, en els seus diaris, parla adesiara de l'autor de *La familia de Pascual Duarte*...¹⁵²

Però tornem a les Converses Poètiques. El març de 1959, des de les pàgines de *Papeles de Son Armadans*, Cela havia anunciat la celebració d'aquestes converses tot explicant-ne la intenció:

*«Las Conversaciones de Formentor pretenden un bien posible: el mantenido diálogo, la comunicación inmediata de los poetas españoles sobre el tema eterno de la poesía. [...] En Formentor -pensamos- todo será natural y elemental, lógico -fluidamente lógico- y a su ser. Las Conversaciones Poéticas de Formentor no son una asamblea en la que hayan de debatirse los mil oscuros lunares de los tres pies del gato; [...] Para que se sepa desde su primera y más pura intención, en las Conversaciones no habrá ponencias, ni orden del día, ni actos oficiales, ni nada, absolutamente nada, que se le asemeje. Los poetas vendrán a las Conversaciones a conversar y a tomar copitas en amor y compañía. El vino -como la luna y los amores imposibles- es buen amigo de los versos».*¹⁵³

Les Converses reuniren, per uns breus dies, escriptors d'arreu del món¹⁵⁴ i, com han reconegut els mateixos escriptors catalans, foren molt importants a l'hora d'establir contactes. Així, Marià Villangómez afirma que

*«Les Converses servien per parlar entre nosaltres, contemplar el paisatge... I després, a última hora de la tarda, hi havia unes reunions a una caseta que hi havia al mig del parc de l'hotel Formentor. Es feien conferències i taules rodones. N'hi havia, com en Ridruejo, que parlaven molt. També es destacaven en les seves intervencions en Barral i en Riba. [...] Dels castellans, [...] un dels que més vaig tractar va ser en Dámaso Alonso. També vaig parlar bastant amb Gabriel Celaya».*¹⁵⁵

I Josep M. Llompart en fa la següent valoració:

«N'he servat un record ben agradable. No s'hi van dir grans coses, però foren útils, fins i tot molt útils, a nivell d'esbarjo i de relació informal. A més, tothom va tenir el bon gust de no dissimular i d'adoptar clarament una actitud de "déli-mi-vacances" --i fins i tot de "vacances pagades"-- dins un aire de molt saludable informalitat. Hi vaig conèixer dos poetes gallecs importants: Celso Emilio Ferreiro i Aquilino Iglesia Alvariño. I Blas de Otero, i Gabriel Celaya, i Dámaso Alonso, i Vicente Aleixandre, i Luis Felipe Vivanco, i Carlos Bousoño, i aquella mena de jovenets "pijos" de la "Escuela de Barcelona" --Barral, Gil de Biedma, Goytisolo...--, i Dionisio Ridruejo, una mica en pla d'esnob, tot just convertit a la democràcia... La presència dels poetes catalans fou important: Carles Riba, Clementina Arderiu, J.V. Foix, Villangómez, Blai Bonet, Miquel Forteza... Insistesc que la "informalitat", el to de tertúlia relaxada i improvisada va ser el millor encert d'aquell aplec». ¹⁵⁶

Tot i aquest to de tertúlia relaxada, els horabaixes es descabdellaren sessions més o menys formals dedicades a «poesia i llenguatge», «el coneixement poètic», «el món clàssic i la poesia actual», «les nostres llengües poètiques» i «els objectes poètics», que foren dirigides, respectivament, per L. F. Vivanco, Carles Riba, Iglesias Alvariño, Gerardo Diego i Dámaso Alonso. ^{157C}. Riera es fa ressò de la petita polèmica que enfrontà Riba -reticent a utilitzar en poesia el llenguatge del carrer- amb Blas de Otero i Gabriel Celaya. ¹⁵⁸

Aina Moll suggerí l'adopció de la fórmula de les *Converses* a un debat entre intel·lectuals catalans:

«Seria interessantíssim poder celebrar unes converses semblants entre els cultivadors de les nostres lletres. Caldria sens dubte renunciar a grans mecenatges i a "soroll" oficial, però el resultat seria igualment satisfactori. Actualment, tenim gran necessitat de diàleg, de tractar conjuntament problemes que ens són comuns i que sovint tenen un aspecte

molt diferent segons el punt geogràfic des d'on es miren. Unes Converses -poètiques o no- entre intel·lectuals dels diversos indrets de la nostra parla, podrien ajudar molt a resoldre una pila de coses». 159

També Blai Bonet rebé l'empremta d'aquestes tertúlies. El seu llibre de poemes *El Jove*, publicat el 1987 però pensat i conformat anys abans, s'obre amb una dedicatòria a J.V. Foix, «que, quan jo tenia vint-i-cinc anys, durant els Col·loquis Internacionals de Literatura, em tingué de company d'habitació a la cambra 126 de l'Hotel Formentor, on, després d'explicar-me les mil maneres que els etruscos tenien de fer l'amor, em digué: "Tu també ets un poeta diürn"». I als seus dietaris, on l'esperpent es barreja amb la crònica periodística, el poeta de Santanyí fa una llarga relació de les Converses, on explica saboroses anècdotes de Blas de Otero, Riba, Foix, Cela... La crònica acaba amb aquestes paraules:

«El Congrés semblava la convalescència d'una meningitis. En el sisè dia, a la nit, després de sopar, havent ballat el nen Bousoño, amb uns cabells blancs morats de profeta menor, amb l'abundant senyora d'Aranguren, que, amb la seva cara d'heretge anglès, enraonava amb en Carles Riba, la seva cara de cardenal alemany progressista d'esquerra, a Anthony Kerrigan començaren a encendre-se-li els canelobres en el seu marjal de boira, on la versificació suava amb el baf de la parranda. [...] Gallot de baralla, disforjo, il·limitat, del segle passat, de conya, encès, conqueridor dels privilegis de la clausura, desembraguetada la seva heretgia amb el món, indulgència plenària de destrucció manual, Anthony Kerrigan agafà les sabates deixades per la clientela al passadís i les llançà per una finestra internacional al pinar del municipi de Pollença». 160

Després de les Converses, la revista *Papeles de Son Armadans* publicà un número extraordinari amb un «Poemari de Formentor» en què col·laboraren molts dels poetes participants. Marià Villangómez

compongué per a l'ocasió «Formentor», una visió del paisatge en la qual inseria el mite de Costa i Llobera. El poema aparegué posteriorment a *Declarat amb el vent* (1962), amb una petita variant al primer vers, que passava de «Aquí, on Costa passava» a la solució, més comprimida sintàcticament, «Per on en Costa passava». Josep M. Llompart hi participà amb el poema «Memòria d'un viatge», recollit a *La terra d'Argensa* (1970). Blai Bonet hi publicà «La realitat», poema dedicat a Joaquim Roca Fairé.¹⁶¹ Abans, en *Comèdia*, havia donat a la llum una «Carta a Jorge Guillén» que, tot i que no porta cap indicació explícita en aquest sentit, sembla inspirada en l'ambient de les converses. Llegim les primeres estrofes del poema:

«I tu, en Camilo, en Kerrigan (la seva
veu de brau celta, la temporal barba),
en Caballero, en Pep Llompart, l'angèlic
Guillem Sureda ens assèiem a taula.

En Ceta estava escrit amb lletra anglesa
damunt la blava nit mironiana.
Parlava al boix dels bergantells esquàlids,
que castelar i la Bazán caçaven.

El meló, el peix, els vins i la lletuga,
agresta i fresca com una paraula
de mariner, sota la lluna eren,
sobre els mantells: blancors per a nosaltres.

Els pins multicolors que no movien
les frondes negres, una italiana
pau de *bel* cant dins la calor estenien.
I totes les clarors eren varades».

Però, probablement, qui reflectí millor l'ambient distès de les Converses fou Robert Graves en aquest verset de títol castellà:

Conversaciones poéticas de Formentor

*I overhead two poets
Down by the sea
Discussing a burdensome
Relativity.*

*Thought has a bias,
Direction a bend,
Space its inhibitions,
Time a dead end.*

*Is whiteness white?
O then call it black.
Farthest from the truth
Is yet half way back.*

*Effect ordains cause,
Head swallowing its tail.
Does whale engulf sprat,
Or sprat assume whale?*

*The sun shines so hot here
One can scarcely think-
Then swim, poet, swim,
Or drink, poet, drink!*

Les Converses marcaren la fi d'una dècada i de tota una època: un mes i mig després de la seva celebració, Riba moria,¹⁶² emportant-se una manera d'entendre el fet poètic particular i alhora pública, que havia esdevingut, per a molts, l'única alternativa al silenci de la postguerra. Immediatament després de les Converses Poètiques se celebrà el I Col·loqui Internacional de Novel·la (Formentor, 26-28 de maig de 1959), organitzat per la «Biblioteca Breve» i dirigit per Carlos Barral. La presència catalana, tanmateix, hi fou més aviat anecdòtica (entre els participants hi havia Henry Green, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Monique Lange, Florence Malaux, Maurice Coindreau, Italo Calvino, Carmen Martín Gaité, Mercedes Salisachs, Camilo José

Cela, Miguel Delibes, Juan Goytisolo, Luis Goytisolo-Gay, Jesús López Pacheco, Claudio Bassols, J.L. Castillo Puche, Gabriel Celaya, Jorge C. Trulock, J. Petit, J.M. Castellet, Josep M. Espinàs i Joan Fuster, a més de les adhesions dels absents: Hemingway, Steinbeck, Truman Capote, Angus Wilson, Graham Greene, Doris Lessing, Irwing Shaw, Max Frisch, Heinrich Böll, Boris Polevoi, Elio Vittorini...). Sembla que un dels temes nuclears del col·loqui fou la confrontació de postures entre els defensors o practicants de l'«anti-roman» (Butor, Robbe-Grillet) i els realistes espanyols que defensaven el compromís de l'escriptor (els germans Goytisolo, López Pacheco, Castellet...);¹⁶³ una confrontació que representava no només la manca d'acompassament entre la literatura francesa i la castellana, sinó entre el món que confiava en l'*engagement* i el que havia abandonat la lluita. Pocs anys després, el 1961, es reuniren a Formentor els jurats de dos premis d'abast mundial: el «Prix International des Éditeurs», destinat a novel·listes consolidats, i el «Prix Formentor», per a noves veus; cada un d'aquests premis estava dotat amb deu mil dòlars. Aquells dies passejaven per Formentor Alberto Moravia, Carlo Levo, l'editor Gallimard i Elio Vittorini, entre molts altres. En el Prix Internacional, després d'una revisió de les literatures alemanya, nord-americana i anglesa, es destacaren els noms de Max Frisch, Saul Bellow i William Golding, tot i que, finalment, el premi fou repartit entre Samuel Beckett i Jorge Luis Borges; el premi Formentor, al qual optaven onze originals inèdits procedents de França, Anglaterra, Estats Units, Itàlia, Grècia, Brasil i Espanya, fou per a *Tormenta de verano*, de J. García Hortelano.¹⁶⁴ Però tot això forma part d'un altre segment de la història.

Les activitats que, organitzades pels intel·lectuals castellans, es dugueren a terme, d'una manera certament casual, a Mallorca (Converses Poètiques, Col·loqui de Novel·la, *Papeles de Son Armadans*, les «Jornadas Europeas» organitzades per *Papeles...* amb la col·laboració del Círculo Mallorquí i de la Societat Foment del Turisme,¹⁶⁵ etc.) no donaren un protagonisme especial a la literatura catalana. El seu paper de pont entre dues cultures, tanmateix, tengué una influència considerable en l'obra dels poetes insulars de postguerra.

A través d'aquestes reunions els poetes insulars aconseguïen de recuperar una certa fluïdesa en les relacions amb els escriptors de la resta del domini lingüístic i amb els castellans (els Encontres de Poesia de Formentor posen en contacte els autors illencs amb els últims representants de la lírica del 27 i amb els més nous del realisme). Així i tot, sembla que les relacions dels poetes insulars amb els de l'Escola de Barcelona foren, en l'aspecte de les tertúlies, més aviat escasses. L'Escola de Barcelona es gestà en el bar de la Facultat de Lletres de la Universitat de Barcelona (1945-50), en el Túria (1951), en el Boliche (1950-56), en el Cristal-City (1955) i a casa de Carlos Barral.¹⁶⁶ A aquestes darreres reunions, tanmateix, hi assistí, cap al 1957, el mallorquí Miquel Barceló,¹⁶⁷ que havia publicat al *Cap d'any 1957* de Raixa la narració *Teresa* i, l'any següent, en el mateix almanac, uns fragments poètics de títol rilkeà -«La cançó d'amor de Kmantor el mariner»-, molt interessants encara que l'autor sembla que hagi volgut oblidar-los. L'obra poètica catalana de Barceló, recollida el 1957 al volum de l'editorial Moll *Així sia (Elegies irremeiables)* havia merescut grans elogis de Josep M. Llompart, però aviat quedà estroncada: el mateix

1957 Barceló publicava un conjunt de poemes castellans recollits sota el títol de *Metropolitano*. Blai Bonet s'ha referit, també, alguna vegada, a les seves esporàdiques visites a casa de Barral.¹⁶⁸ Però es tractava de casos aïllats. En l'àmbit de l'escriptura en català, en canvi, alguns testimonis de l'època consideren que els anys cinquanta representen el moment més intens de les relacions entre les Illes Balears i el Principat.¹⁶⁹ Però el tracte «preferent» que els escriptors mallorquins reberen al Principat -Joan Triadú ha escrit que «quant als nuclis d'actuació barcelonins, si els poetes provenien del Principat o del País Valencià, encara eren més ben rebuts» i que les antologies poètiques «solien ésser més exigents amb els poetes de la tradició literària barcelonina que no amb els que procedien d'altres comarques i de les altres regions»-¹⁷⁰ fou, sens dubte, fonamental per assegurar aquesta fluïdesa. Amb tot, al mateix temps, aquesta atenció creà un mite -el dels «poetes insulars»- que ha perdurat fins avui en la historiografia literària. Els autors mallorquins han estat confinats a una quadrícula definida únicament per la seva procedència geogràfica, la qual cosa suposa un retorn, amb tots els matisos que es vulgui, a l'Escola Mallorquina. L'establiment de la frontera insular s'ha de fonamentar en raons més sòlides.

3.2. Revistes

El volum de les revistes publicades al domini català, de manera clandestina o tolerada, durant els anys de la postguerra, no el coneixem exhaustivament. Tot i que la *Història de la premsa catalana* de

Jaume Torrent i Rafael Tasis continua essent, vint-i-cinc anys després de la seva publicació, el treball de sistematització més detallat sobre el tema,¹⁷¹ a hores d'ara comença a ser necessària una ordenació actualitzada que tenguí en compte les noves troballes sorgides de les investigacions més recents. Josep Faulí féu un primer intent de classificació de les publicacions periòdiques al seu treball, inèdit, *Assaig de sistematització de la premsa en català de la postguerra (1939-1979)*; en un altre treball, també inèdit, dedicat a la revista *Tele-Estel*, ha establert tres etapes en l'evolució de la premsa en català: la primera ocupa els anys 1939 a 1951, és a dir, des de l'acabament de la guerra fins a l'assoliment del suport nord-americà, i es caracteritza pel naixement d'un nombre considerable de publicacions editades pel Movimiento, sempre en castellà i normalment anticatalanistes; la segona etapa comprèn el període 1951-1959, uns anys en què els governats recorren a la legalitat per engegar iniciatives i els governants a la mateixa legalitat per entrebancar-les; la tercera etapa correspon als anys 1959-1966, amb la creació d'empreses de llarga durada i amb la progressiva catalanització de publicacions castellanes o bilingües, encara que persisteixen les limitacions legalistes.¹⁷² Podem tenir en compte, provisionalment, aquesta classificació, que, si ens basam en el període que volem estudiar, ens mena a les revistes del segon grup (publicades entre 1951 i 1959). D'altra banda, l'examen del material d'hemeroteca ha tengut, en el cas del present treball, la finalitat primordial de descobrir, a través de les publicacions periòdiques, el batec característic dels anys cinquanta i comparar-lo amb el dels anys anteriors (per això, en el primer apartat d'aquest capítol,

m'he referit a publicacions cronològicament molt primerenques, com ara *La Nostra Terra* o l'*Almanac de les Lletres*). D'aquesta finalitat s'han derivat la troballa i la recuperació de textos poc coneguts, dispersos o no recollits en llibre, dels poetes insulars de postguerra, que presento en l'apèndix final. Això significa que els possibles camps de recerca són molt amplis i justificarien un estudi individualitzat. Aquí només puc fer una selecció. Per acotar mínimament el terreny he concedit una atenció especial a les revistes que revelen la connexió existent entre els poetes insulars i els escriptors del Principat. Esbossaré, doncs, una visió de conjunt de les revistes del Principat i del País Valencià i em centraré, després, en les de les Illes Balears.

El panorama en què sorgiren aquestes publicacions fou, en un primer moment, el de la més estricta clandestinitat. Sovint els fulls i revistes revelaven l'intent de fer durar activitats que semblaven abocades al silenci. Així, del grup d'«Estudi» sorgí la revista literària *Estimats Amics* (1942-1944), mecanoscrita i tramesa per correu com si fos una carta -d'aquí ve el títol- als escriptors de l'àmbit de la tertúlia; poc després, dirigida per Palau i Fabre, *Poesia*, que arribà a treure a la llum vint números entre el 1944 i el 1945. Paral·lelament, anaren naixent les revistes de l'exili: *El Poble Català*, a París, la *Revista dels catalans d'Amèrica*, a Mèxic, *Catalunya* a Buenos Aires... A partir del 1945 l'obertura permeté emprendre iniciatives amb més aparença de normalitat. Sorgiren revistes com *Ariel* (1946-1951), *Antologia* (1947-1948), *Dau al Set* (1948), *Occident* (1949-1950), i *Curial* (1949). A partir dels cinquanta les propostes es multiplicaren: aparegueren *Ressò* (1951), on Blai Bonet col·laborava de tant en tant, *Atzavara* (1953),

Quart Creixent (1957), *El Pont* (1959) i *Poemes* (1963), entre d'altres. En el cas de les Illes Balears, si en els anys obscurs no hi va haver pràcticament cap iniciativa de publicació (si excloem revistes locals com *Documenta*, al poble de Sant Joan), els anys cinquanta foren més fecunds: a banda dels *Studia Monographica et Recensiones* de l'Escola Lul·lística de Mallorca, que sortiren de 1951 a 1955, hi va haver l'efímera i censurada *Raixa*, el 1953, i, a partir del 1956, la revista *Ponent*, a banda d'algunes publicacions castellanes. Al País Valencià, segons les informacions que ens dóna l'estudi de Pérez Moragón,¹⁷³ l'*Almanac de Las Provincias*, anuari del diari del mateix nom que apareix des del 1880, publica, des del 1942, col·laboracions de poetes del Principat i de les Illes Balears (entre els segons hi ha Maria Antònia Salvà, Miquel Ferrà, Guillem Colom, Miquel Gayà i Miquel Dolç). D'altra banda, el mateix diari *Las Provincias* donà cabuda, esporàdicament, a articles sobre literatura catalana. Pel que fa a les revistes en el sentit estricte del terme, cal esmentar *Diàleg* i *Concret*, nascudes a començaments de la dècada dels seixanta, i els quaderns *Mediterráneo*, que, impulsats per la Universitat de València, tragueren a la llum més de vint números entre 1943 i 1953 (en els quals recolliren col·laboracions de Josep Sureda i Blanes, Miquel Forteza, Guillem Colom i Miquel Dolç, a més de dedicar un número d'homenatge a Costa i Llobera). La presència dels autors insulars en aquestes publicacions és significativa i revela que, malgrat les diferències de context i la pobresa amb què havien de lluitar els seus promotors, la idea de «comunitat cultural» no es va perdre. Vegem-ho amb més detall.

3.2.1. *Revistes del Principat i del País Valencià: panorama*

El grup d'Estudi es comunicà, entre els anys 1942 i 1944, a través de la revista *Estimats Amics*, coordinada per Maurici Serrahima. De periodicitat mensual, la «carta» del grup donava a conèixer textos de creació i comentaris literaris. En la *maquetació* de la revista (i la cursiva en subratlla, no cal dir-ho, la inexistència), aquests textos s'inserien en l'esquelet de la carta, exemplificant-ne o il·lustrant-ne el discurs. Des del punt de vista de la concepció de les revistes, aquesta estructura era -i s'hi pot considerar encara avui- una troballa enginyosa i original que emfasitzava la unitat del conjunt. Tot i que els col·laboradors hi signaven amb pseudònim i, per tant, resulta difícil establir-ne la nòmina exacta,¹⁷⁴ sembla que Miquel Dolç hi havia publicat algun poema, i és possible que també ho fes Jaume Vidal Alcover, que visitava el grup amb freqüència. La figura de Carles Riba dictava l'ideari de la revista, que reivindicava, contra les rauxes de la inspiració, la solidesa de l'obra ben feta i «madurada»:

«És en la maduresa que l'home crea les seves obres més perfectes. I les excepcions, els genis joves que, sobretot en la lírica, han donat una nota aguda, perfecta, com Shelley, Keats, Garcilaso, Novalis, Musset [...], són les que confirmen la regla general, precisament per que [sic] resten en la categoria d'excepcions. [...] Hi ha gent jove amb tan poc esperit que aquesta idea els desanima: Si els discutiu el dret de crear d'antuvi obres mestres de primera magnitud [sic], ja sembla que no saben què escriure, quan al contrari, aquest esforç de construir-se, de formar-se, d'anar dominant el mitjà d'expressió, de veure com cada vegada més, el que escriu va acostant-se al que s'havia concebut, és un dels majors encisos de la carrera literària. L'obra mestra neix moltes vegades inesperadament, però només a aquells que han posat en joc els mitjans per arribar a crear-la».¹⁷⁵

Uns mesos abans, en la revista es pot llegir aquesta afirmació:

«Els sonets, ho hem dit moltes vegades, són l'instrument millor per a obligar-se a cenyir el que es vol dir en poesia. És molt fàcil fer versos lliures, prossa [sic] rimada. A la vegada la mitja obscuritat que ara s'estila fa encara més fàcil simular que es diu alguna cosa, i llavors no hi ha forma ni contingut, i el mateix que escriu no se n'adona. Fem sonets». ¹⁷⁶

I encara, el novembre de 1942:

«Només la perfecció tècnica i lingüística pot salvar un estil de la ràpida descomposició, que vol dir la mort. [...] La feina humil, l'esforç metòdic, la por a la facilitat, l'exigència amb un mateix: vetaquí el secret de l'artista». ¹⁷⁷

És ben sabut que *Poesia* (1944-45), dirigida per J. Palau i Fabre, dedicà un número d'homenatge a Rosselló-Pòrcel. També al primer número d'*Ariel* (1946-1951) apareixia, en la portada, el «Sonet marí» de Rosselló i, dins la revista, un article de Marià Manent sobre *Imitació del foc*. Aquestes dues publicacions varen fer de Rosselló una figura emblemàtica (tot i que la mitificació fou efímera: després l'abandonaren), però també havien d'acusar el buit que deixà la seva mort: perquè *Ariel* donà cabuda en les seves pàgines a poemes de M. A. Salvà i de J. Pons i Marquès, pertanyents, respectivament, a la primera i a la segona promoció de l'Escola Mallorquina. És cert que per aquelles dates -el temps d'*Ariel*, del 1946 al 1951- encara no havia aparegut l'antologia de Sanchis: però els nous poetes ja començaven a bellugar-se.

El 1953 s'editaren a Barcelona dos números d'*Atzavara*, publicació bilingüe -castellana i catalana- que, amb el subtítol de «Cuadernos de poesía y crítica», recollia poemes, narracions i ressenyes. La revista tenia 16 pàgines i era dirigida per José Manuel Cardona i Francesc Galí. Al primer número hi trobam col·laboracions de Joan

Perucho («Geografia», del llibre *Diana i la Mar Morta*) i Josep M. Castellet (que fa la recensió de l'antologia *Vuit poetes*, publicada per Óssa Menor). Hi ha, a més, tres sonets de Marià Villangómez («La joia», «Els boscos» i «Els camperols», posteriorment inclosos a *Sonets de Balansat*) i un poema en castellà, «Siempre tarde», de Rafel Jaume, que aquells mateixos anys intentava, des de Mallorca i amb la revista *Dabo*, fer-se ressò i construir una aportació als corrents de la poesia castellana contemporània. El segon número conté dos poemes castellans d'Enric Fajarnès, un dels amics i col·laboradors de Marià Villangómez.

La sèrie *Els autors de l'Ocell de Paper*, iniciada el 1955 i integrada per vint-i-tres volums, és a mig camí entre la revista i la col·lecció de poesia. L'incloc en aquest apartat perquè cada un dels volums que la formen -fascicles enquadernats en rústica, de vint-i-quatre a vint-i-vuit planes- reuneix col·laboracions de tres autors diferents il·lustrades per un grafista també diferent (actua, doncs, més com a revista o miscel·lània que no pas com a col·lecció literària en un sentit estricte). De manera semblant a *Quart Creixent*, *Els Autors de l'Ocell de Paper* neix amb la voluntat d'esdevenir llibre, ja que, com explica Joan Crusellas al primer volum, «tota col·lecció literària vàlida és un aplec integrador». Les pretensions de la col·lecció són, segons la presentació de Crusellas, defugir les escoles tancades, afavorir la interpretació dels textos literaris com a eines de comunicació i entendre l'àmbit europeu com a marc cohesionador ideal. Hi ha, també, un «mediterraneisme» que, més que fill directe de la tradició clàssica, segurament s'ha de considerar un vestigi noucentista:

«Desitgem que el corrent integrador de l'*Ocell de Paper* no sigui una manifestació de cleda o d'escola. Aquesta col·lecció serà vinguda del principi integrador de la cultura, i participarà per tant dels benefactors corrents comunicatius entre els qui la componen en el nostre poble i també dels corrents comunicatius de la nostra cultura amb les altres. [...] En la gran complexitat dels pobles de parla catalana, així com en els de la nostra península i en els de la Mar Nostra, i encara, en tots els del nostre continent, hi hem de trobar l'ideal dels qui saben que totes aquestes cultures tenen una essència de comú que les integrarà sense matar-les. L'ideal que els elegits ja senten com d'una o altra manera es farà realitat sense que calgui passar segles. L'ideal que s'anomena Europa». ¹⁷⁸

Però sembla que aquest ideari és, en el fons, un refugi contra la barbàrie de les guerres: la segona guerra mundial, la guerra civil espanyola. Perquè en el mateix escrit llegim:

«La llei d'enteniment bàrbar que ha malversat aquest mot [cultura] entre nosaltres, faci's enrera. Ningú no cregui que per cultura entenem aquesta o aquella especialització intel·lectual, que mai no seran altra cosa que una manifestació parcial de la cultura. [...] Ara, ja tots sabem que un tècnic ens pot resultar un bàrbar, com tots abominem els pobles mecanicistes, i tots sabem que el cervell més poderós pot ésser el centre mecànic d'una psicologia monstruosa». ¹⁷⁹

La presència dels autors illencs en aquesta col·lecció fou notable: Marià Villangómez hi col·laborà (vol. III) amb el poema «Primavera inquieta»; Llorenç Moyà, amb «Nevat silenci» (vol V); Francesc de B. Moll, amb una ressenya dels treballs del *Diccionari català-valencià-balear*, «Els dos diccionaris» (vol. XI); la seva filla, Aina Moll, amb el poema «Terrat» (vol. XII); Josep Sureda i Blanes, amb el relat «Primer descobriment de l'Orinoco» (vol. XIII); M.M. Serra Pastor, amb la narració «Catalinoi» (vol. XIV); J. M. Palau i Camps, amb la prosa «Aeroport» (vol. XIX); Miquel Barceló, amb el poema «La cançó de Simbad el mariner» (vol. XIX); i Jaume Vidal Alcover amb la narració

«La cova dels sants» (vol. XXII), que posteriorment recolliria a *Les quatre llunes*.

També *Quart Creixent* es pot considerar a mig camí entre la revista i el «llibre d'autor divers», segons l'expressió utilitzada al pòrtic del primer volum, que considera que «l'autèntica importància d'un autor resideix en el seu poder operatiu damunt els altres, [...] en el seu poder operatiu quant al sistema». Així, es presenta com a «col·lecció» al llarg de quatre números, publicats entre l'abril de 1957 i l'abril de 1958, en què els autors illencs són mitjanament representats. Al primer volum de la sèrie, a més d'un article de Francesc de Borja Moll «Sobre l'origen del cognom "Duran"», trobam un poema de Llorenç Moyà, «Invocació gentil»,¹⁸⁰ i una narració de Bernat Vidal i Tomàs titulada «Discurs de Bion Ictil» (recollida a *La vida en rosa*). Al segon volum hi ha la narració de Jaume Vidal Alcover «Mort a Salern» (posteriorment inclosa en *Les quatre llunes*). Al tercer, la sèrie poètica de Josep M. Llompart «Joc de l'Amor i de les estacions» (inclosa en *Poemes de Mondragó*). Finalment, al quart volum són publicats els poemes «Espiritual 1954» de Blai Bonet i «Els saliners» de Marià Villangómez (inclòs en *El cop a la terra*), i la narració «El quart manament», de Llorenç Moyà (inclosa en *A Robines també plou*).¹⁸¹

Entre les revistes valencianes,¹⁸² ja hem esmentat l'*Almanaque de Las Provincias*, que, encara que publicava sobretot articles en castellà, ja el 1942 contenia col·laboracions de Guillem Colom (el poema «Matí d'hivern»), Miquel Gayà (el poema «Vent de març») i Miquel Dolç (el poema «Sí o no», posteriorment inclòs a *El somni encetat*);¹⁸³ el 1944 publicà l'elegia de Miquel Ferrà *Mater Amabilis. Via Crucis*, que el

1943 havia estat editada clandestinament pel mateix autor:¹⁸⁴ perquè l'*Almanaque* pogué treure a la llum poemes que a les Illes Balears i al Principat havien estat prohibits. També hi ha una certa presència mallorquina a la revista *Esclat*: així, en el número corresponent a setembre-octubre de 1948, en la secció «Recibimos...», destinada a donar a conèixer les darreres adquisicions de la revista, trobam una nota referida al «Poema de l'Ave Maria» de Miquel Gayà (separata de la revista *Lluc*) i una altra referida al núm. XII de la revista *Ponent*. I en el núm. 18 (desembre de 1959), a la secció «Crítica literària», són ressenyats el llibre de Joan Obrador *Santa Maria de Lluc. Historia de su Colegiata* (Palma 1952) i el volum XIII de *Ponent*. Devia existir, doncs, un cert grau de comunicació que permetia l'intercanvi de revistes (en les publicacions periòdiques de l'època era habitual de tenir una petita secció de crònica on s'anunciaven les novetats editorials i les revistes). Per la seva banda, *Sicània*,¹⁸⁵ tot i ésser majoritàriament en castellà, solia tenir una pàgina doble dedicada a la literatura valenciana, una secció titulada «Diario Cultural» i una altra de crítica de llibres on donava cabuda a obres castellanques i catalanes. Al número 4, corresponent a l'octubre de 1958, *Sicània* reproduïx en la secció «Lletres nostrades» un poema de Costa i Llobera («Lo pi de Formentor»), un de Verdaguer i un de Llorente. Aquesta iniciativa revela la voluntat de representar tots els àmbits del domini lingüístic, voluntat que s'estendrà als números posteriors.¹⁸⁶ Ara bé, una ullada a aquests mateixos noms -Victòria Peña, Josep Tarongí...- basta perquè ens adonem que la llista no representa ni el més mínim l'actualitat literària, sinó que es limita a recuperar una sèrie d'autors -alguns ben de

segona fila- de la història de la poesia catalana amb uns resultats que s'acosten més a la «curiositat» o a l'anècdota que no pas a una panoràmica realista i objectiva.

No obstant això, *Sicània* donà més mostres d'interès envers la situació illenca. Així, el desembre de 1958 publica una nota necrològica dedicada a Llorenç Riber que remarca les relacions d'aquest escriptor amb València, especialment amb *Lo Rat Penat* (Riber havia estat mantenidor dels Jocs Florals del 1917, on féu un discurs sobre València i Mallorca) i al número següent dedica un espai a la poesia de Riber i reproduïx el seu poema «Santa Isabel, reina de Portugal». El mateix número conté un article de Francesc de B. Moll, a mig camí entre l'erudició i la divulgació científica, sobre els mallorquins de la Vall de Gallinera. El febrer de 1959 la secció de crítica conté una ressenya d'*A Robines també plou o la rebel·lió dels titelles* de Llorenç Moyà, signada per V.B.M., que manifesta una especial preocupació pels valors formatius o didàctics de l'obra; les reticències són expressades en la definició del recull, «un conjunt de tretze narracions al viu, d'indubtable valor literari que honora els escriptors de Mallorca, bé que no totes les narracions d'aquest recull tinguin la mateixa valoració ètica, ne trobem alguna desorientadora mancada d'intenció formativa, deixant de banda el mèrit literari que no discutim». En la mateixa secció del número següent trobam, signada pel mateix crític, la ressenya d'*El cant de la balalaika* de Llorenç Vidal, qualificat d'«esplèndida promesa de fruits assaonats». El número de juny del 1959 ressenya *El Comte Mal i Tríptic de l'Assumpció* de Guillem Colom; el número de juliol es fa ressò de l'edició del volum XI de la revista *Ponent*, dedicat a Ausiàs

March; el número d'octubre ressenya les *Cinc meditacions existencials* de Llorenç Vidal; i, finalment, l'editorial del número de novembre de 1959 comenta la polèmica, recollida també per *Ponent*, entorn de la llengua balear. Aquestes darreres referències demostren que *Sicània*, a més de l'interès testimonial a reproduir textos d'altres zones del domini, mantingué un contacte freqüent amb Mallorca. Tanmateix, no hi trobam la confluència estètica que caldria esperar entre dos nuclis literaris on la incidència de la generació del 27 havia estat especialment important i s'havia barrejat amb els esvaïts substrats autòctons. Una confluència que, d'altra banda, s'accentuava en la figura emblemàtica de Manuel Sanchis Guarner, valencià que, en el seu exili mallorquí, havia aglutinat el grup de poetes de la seva antologia de 1951.

3.2.2. Nota sobre les revistes castellaneres

A Catalunya, les revistes culturals castellaneres, que, per bé que sotmeses a censura, no tenien la difícil barrera de la llengua, desenvoluparen un paper important en la postguerra. Esmentem-ne en primer lloc dues que, per l'estreta relació que mantenen amb la cultura catalana, tenen capacitat d'influir en el desenvolupament de la seva literatura. *Laye* s'inscriu en el context d'una època de liberalització que coincidí amb la dècada dels cinquanta i amb l'aparició d'altres publicacions en castellà com *Ínsula*, *Índice*, *El Ciervo* i *Revista*. *Laye* aparegué el 1950 com a butlletí cultural dependent de la delegació provincial d'educació nacional de Catalunya i Balears. En sortiren a la llum vint-i-quatre números en un període de tres anys i mig d'existència.

La seva categoria de publicació oficial l'eximia de la censura, i aquesta circumstància fou aprofitada pels seus col·laboradors (entre els quals hi havia Josep M. Castellet) per anar substituint progressivament els temes d'educació per articles culturals i per exercir una tímida falca de crítica al règim. B. Jordan¹⁸⁷ sosté que *Laye* és utilitzada per un grup de gent jove per tal d'aconseguir una plataforma d'expressió, la qual cosa comporta la discussió de les propostes ideològiques i culturals del règim i «la importació i aclimatació d'alternatives possibles». A *Laye* Castellet planteja el problema del compromís, divulga les seves lectures franceses i publica articles que l'anticipen com a teòric del realisme social. La revista presta molta atenció a la literatura estrangera (Rilke, Eliot...) i, més incidentalment, a la literatura catalana, amb ressenyes d'obres de Pla, Riba, Blai Bonet i Joan Vinyoli. C. Riera considera *Laye* una plataforma poètico-literària del grup que després es conformarà com a *Escola de Barcelona* (Barral, Goytisolo, Gil de Biedma): el cosmopolitisme, l'interès per la cultura europea, la vinculació de la poesia amb la ciutat i l'interès envers l'obra crítica de T.S. Eliot en són alguns trets fonamentals.¹⁸⁸ Igualment, la revista presta atenció a Sartre i, en general, a l'existencialisme francès. Tot això possibilitarà que, en els seixanta, el grup insular, el grup principatí d'expressió castellana i el grup principatí d'expressió catalana tornin a trobar-se; o, almenys, que acostin els seus punts de vista. Per als poetes illencs, això suposava la superació del desfasament que podia haver comportat la permanència en els models castellans del 27.

La revista *Destino*¹⁸⁹ passà per tres etapes des de la seva fundació el 1939. Segons els estudiosos d'aquesta publicació, en la primera etapa,

que comprèn els seus cent primers números, es definia com un setmanari nacional-sindicalista i en la tercera (1985) ja havia esdevingut una publicació gairebé desconeguda. El seu període de més incidència fou el comprès entre els anys 1939 i 1980, en què constituí un dels termòmetres més fidels de l'evolució de la postguerra i del franquisme. Entre els autors insulars, Miquel Dolç hi va col·laborar des dels primers quaranta (quan la revista encara passava per una situació molt inestable), i, en els seixanta, quan l'antifranquisme de *Destino* començà a fer-se patent, hi enviaren els seus articles Blai Bonet i Baltasar Porcel, que arribà a ser-ne director. Fou precisament en les pàgines de *Destino* on es desfermà, per motius lingüístics, una petita polèmica entre Miquel Dolç i els poetes dels anys cinquanta. L'abril del 1954, Dolç hi publicava «Lorenzo Moyá, ayer y hoy», article on elogiava l'evolució estètica de Moyá, sobretot a partir d'*Ocells i peixos* (1953), i, molt especialment, la seva renúncia als dialectalismes, característica que, segons l'articulista, l'aïllava dels altres joves poetes mallorquins. Dolç posava com a exemple de l'exagerada afició als mallorquinismes per part dels nous poetes insulars la secció de crítica de la revista *Raixà*, que considerava de difícil comprensió per als lectors del Principat (arribava a suggerir, fins i tot, que *Raixà* hauria de portar un glosari). La resposta de Blai Bonet, Josep M. Llompart i Jaume Vidal Alcover no es va fer esperar: en una carta titulada «Unidad y exclusivismo», publicada el maig del 1954, reivindicaven una llengua literària rica i integradora -sense excessos pintorescs- de les particularitats dialectals.¹⁹⁰ En realitat, l'adopció de les formes del català central en detriment de les insulars havia estat un costum de l'Escola mallorquina; en canvi, l'obertura dialectal era una

altra forma d'afirmació generacional i poètica. Però això és una altra història.

En aquest mateix apartat convé fer esment de la revista valenciana *Claustro*, de periodicitat setmanal, fundada el 1958 a la Universitat de València per un grup d'estudiants i professors entre els quals es trobava Jaume Vidal Alcover, que hi va col·laborar regularment.¹⁹¹ No oblidem, tampoc, els quaderns de poesia *Dabo*, animats per Rafel Jaume, ni el magazine *Ocio*, als quals em referiré en l'apartat de les revistes insulars.

3.2.3. *Dues veus de l'exili*

D'entre les revistes de l'exili, que poden vertebrar un discurs amb menys restriccions, és especialment interessant per al nostre estudi la mexicana *Pont Blau* (1952-1963), mensual i dirigida per Vicenç Riera Llorca, que inclou, des del seu primer número, notícies sobre les Illes Balears. En la secció «Notes dels Països de Llengua Catalana» s'hi publiquen, esporàdicament, notes referides a Mallorca. Al número 1 Bartomeu Ferrer informa sobre els actes de l'exposició del *Diccionari català-valencià-balear* i, en un altre apartat de la revista, dóna compte dels preparatius per l'estrena de l'obra teatral de Martí Mayol *Mes vell que el pastar*.¹⁹² En altres números apareixen articles sobre «Els cants de treball a Mallorca»,¹⁹³ sobre el panorama literari de les Illes¹⁹⁴ i sobre les dificultats de la revista «Raixa»; aquest darrer comentari, signat per Bartomeu Ferrer, expressa la decepció que suposa l'acció letal de la censura en uns moments d'esperança de comprensió:

«Aquest nou atac a la llengua i a la cultura catalanes es produeix, precisament, en els moments que, com a conseqüència del diàleg Riba-Ridruejo, ens havíem fet algunes il·lusions relatives a un xic més de comprensió de la realitat cultural catalana per part de les autoritats competents».195

No hi falten, tampoc, col·laboracions dels poetes dels anys cinquanta: Blai Bonet, Jaume Vidal i Llorenç Moyà -a més de Cèlia Viñas i Marià Villangómez.¹⁹⁶ I, en ocasió del centenari del naixement de Costa i Alcover, la revista ofereix una breu selecció de les obres poètiques d'ambdós autors acompanyada d'un comentari d'Osvald Cardona;¹⁹⁷ mesos abans, *Pont Blau* havia publicat les bases del premi Costa i Llobera,¹⁹⁸ convocat per la comissió organitzadora del centenari, en la qual va fer un paper fonamental la Secció Literària Joan Alcover del *Círculo Mallorquín*. En l'apartat de crítica literària i ressenyes, cal esmentar els comentaris sobre el *Cant espiritual*¹⁹⁹ i sobre *El mar*²⁰⁰ de Blai Bonet, sobre la revista *Ponent*²⁰¹ i sobre els volums de *Cap d'any* de la col·lecció «Raixa».²⁰² La perspectiva de *Pont Blau* és, doncs, més centrada en la literatura contemporània -i en la nova poesia insular- que no pas la de les revistes valencianes. Així i tot, els representants de l'Escola Mallorquina també hi tenen la seva petita parcel·la: el 1957 s'hi publica un poema de Guillem Colom²⁰³ i l'hivern de 1959 Rafael Tasis hi parla de Maria Antònia Salvà i de Llorenç Riber.²⁰⁴

El primer número de la revista *Vida Nova* apareix el setembre de 1954 a Montpeller. Aquesta publicació, subtitulada «Revue trimestrielle occitane et catalane», és dirigida per Max Rouquette, occitanista col·laborador de la Societat d'Estudis Occitans, promotor de l'Institut d'Estudis Occitans, col·laborador de les revistes *Oc* i *Occitania* i poeta,

ell mateix, molt influït per Josep Sebastià Pons. Neix en un moment d'agermanament catalano-occità²⁰⁵ i presta atenció als poetes catalans de tots els àmbits del domini, entre els quals la representació dels insulars és nodrida. Així, al número 2, del gener de 1955, hi trobam un poema de Blai Bonet, i al número 3, corresponent al trimestre abril-juny de 1955, alguns sonets de Marià Villangómez, que dos números més endavant hi publica el text «El port», més endavant inclòs a *L'any en estampes*. Llorenç Moyà hi dóna a conèixer el sonet «Ciutat de Mallorca», que encapçala amb uns versos de Cocteau. I fins i tot hi col·laboren autors més joves, com Baltasar Porcel, que hi publica el conte «L'odi» al número 7.²⁰⁶ El 1955 *Vida Nova* dóna a conèixer, precedides per una nota de Manuel Sanchis Guarner, algunes de les versions poètiques de Rimbaud que constituïren l'homenatge dels poetes insulars a l'admirat *enfant terrible*.²⁰⁷

A més, la revista conté, des del primer número, uns apartats dedicats a explicar les novetats culturals i literàries d'arreu de les terres catalanes. Juntament amb les notes escrites des de Barcelona, obra, de Joan Triadú (J.T.), i des de València, signades per V.S., hi ha unes *Cartes de Mallorca*, enviades per Josep M. Llompart -«reclutat» pel mateix Triadú-, en què es descabdellen els principals incidents de la literatura insular dels anys cinquanta. El sistema és similar a l'utilitzat als volums de *Cap d'any* de la col·lecció «Raixa» i no és descartable la possibilitat que, en aquest aspecte, els mallorquins prenguessin la revista occitana com a model a l'hora de dissenyar el seu almanac, per bé que el sistema era prou estès. El cert és que el to i la postura crítica de Llompart -substituït, en la seva «carta», en algunes ocasions, per

Llorenç Moyà i per Jaume Vidal Alcover- són idèntics en ambdues publicacions.²⁰⁸ Aquesta mena de cartes continuen apareixent, encara que de manera més espaiada, en la dècada dels seixanta.

3.2.4. *Revistes insulars*

3.2.4.1. *Un precedent: Documenta*

En el llindar que separa la tradició de la nova estètica cal situar la revista *Documenta*,²⁰⁹ subtitulada «Noticias históricas y documentales referidas a la villa de San Juan», que tenia un tiratge de dos-cents exemplars i es venia a una pesseta. Aquest preu, ja en aquell temps més aviat simbòlic, servia per canalitzar la distribució de la revista cap a les persones interessades i per evitar-ne una dispersió inútil.²¹⁰ *Documenta* sortí, amb una periodicitat irregular (quinzenal, aproximadament), des del 1941 fins al 1947, en castellà, i fou dirigida per Francesc Oliver i Oliver, batle de Sant Joan. No contenia cap secció dedicada especialment a la literatura, tot i que publicà alguns poemes i articles en català. Entre els seus col·laboradors hi havia Ramon Gayà, el P. Rafel Ginard, Jaume Lladó, Joan Muntaner, Miquel Gayà, Bartomeu Guasp, Joan Rotger, Guillem Colom, Josep Rosselló Ordines, F. de B. Moll i Antoni Pons. R. Ginard hi publicà algunes «Estampas sanjuanenses» (núm. 149, p. I-VII) i Miquel Gayà els poemes «Endreça a la Mare de Déu» (núm. 29) i «Himne de la peregrinació franciscana al santuari de la Mare de Déu de Consolació. 13 de maig de 1915» (núm. 42). Sembla que, un cop a l'any, el grup de *Documenta* es reunia per analitzar el contingut de la revista.²¹¹ Per evitar la interferència

maligna de la censura, en la celebració d'aquestes reunions solia cercar-se la coincidència amb altres actes municipals, com festes o esdeveniments esportius.²¹²

3.2.4.2. *L'aventura frustrada de Raixa*

La revista *Raixa*²¹³ sorgeix com a iniciativa del grup que gira entorn del binomi lingüístic-literari que polaritzen Francesc de B. Moll i M. Sanchis Guarner: és una de les ramificacions de l'obra del *Diccionari* i de la presència de Sanchis a Mallorca. Va ser la primera acció editorial que atorgà un paper protagonista a la *nova literatura*, tot i que el reconeixement del canvi estètic hagué de passar per algunes estretors, d'entre les quals l'elecció del títol no va ser la menys important.²¹⁴ Jaume Vidal, aleshores ja deixeble apassionat de Villalonga, proposava anomenar-la *Embat*, que no era sinó la traducció catalana del *magazine* villalonguà *Brisas*; és evident que aquesta proposta tenia un clar sentit d'oposició a l'Escola Mallorquina, sobretot si tenim en compte que Vidal havia escrit que «"Brisas", escrita en castellà i aliena a la literatura, era una revista apassionadament mallorquina i literària. Per això pogué esser una reacció contra l'"Escola Mallorquina" i els seus principis».²¹⁵ És ben comprensible que Moll refusàs de seguida la idea. Un altre nom proposat havia estat *Randa*: no tan sols com a al·lusió a la muntanya lul·liana, sinó també com a homenatge al vers de Rosselló-Pòrcel «cortesies de la randa...». L'empremta de Villalonga i de Rosselló en els nous autors és significativa.

El consell de redacció de *Raix*, dirigit per Moll, era format per Sanchis Guarner, Jaume Vidal, Llorenç Moyà i Josep M. Llompart. És sabut que la revista va arribar a treure un número (el gener del 1953) i que tenia imprès el segon, però la censura ja no el va deixar distribuir i el material acumulat fou agrupat en una miscel·lània.²¹⁶ El propòsit de *Raix* era, segons l'expressió de F. de B. Moll, l'editor, seguir la pauta de *La Nostra Terra* (de la mateixa manera que els quaderns de *Cap d'any* seguiren la de l'*Almanac de les Lletres*): «Creació literària en vers i en prosa, crítica, assaig, orientació bibliogràfica: tots aquests aspectes de l'activitat dins el terreny de les Lletres insulars necessitaven disposar d'un òrgan adequat per a manifestar-se des que deixà de publicar-se la benemèrita revista "La Nostra Terra"». ²¹⁷ Aquest propòsit molestà alguns escriptors joves, que, com Jaume Vidal, temien les servituds de la tradició, però que, finalment, col·laboraren repetidament a la revista. En realitat, a més del respecte per part de la censura que Moll devia voler assegurar-se amb les al·lusions a la tradició, l'editor també admetia que «dins la història literària quedaran no sols els clàssics sinó molts dels revolucionaris». Això explica que dues de les seccions de la revista fossin «Els clàssics» i «Gent nova» (les altres eren «Mestres i amics», «Cultura popular» i «A la ciutat dels llibres»), per bé que els conceptes de classicisme i novetat fossin, certament, amplis (així, en el primer grup hi havia Lluï, March i Jordi de Sant Jordi). En partir de l'amplitud geogràfica i de l'amplitud estètica com a principis vertebradors de la revista, Moll no feia sinó assegurar una via eclèctica que convertia *Raix*, més que no pas en una revista «marcada» per uns trets generacionals determinats, en una panoràmica de l'actualitat

insular i catalana en general. Els col·laboradors foren, en efecte, de tot l'àmbit geogràfic i de totes les edats: entre els principatins hi havia Xavier Benguerel, Pere Bohigas, Pere Calders, Maria Aurèlia Capmany, Antoni Comas, Lluís Casassas, Salvador Espriu, J.V. Foix, Joan Oliver, Manuel de Pedrolo, Jordi Sarsanedas, Maurici Serrahima; entre els valencians, Xavier Casp, Joan Fuster, Sanchis Guarner; entre els insulars, al costat dels homes de *La Nostra Terra* o dels seus hereus estètics (Maria Antònia Salvà, Guillem Colom, Miquel Forteza, Baltasar Coll...) hi havia els nous poetes: Blai Bonet, Jaume Vidal Alcover, Josep M. Llompart (secretari de redacció de la revista) i Llorenç Moyà. I Cèlia Viñas, que hi publicava un dels seus sonets catalans recollits a *Del foc i la cendra*, feia l'elogi de Carles Riba en un article -en parlaré en referir-me a la poesia de Viñas- que demostrava que el tall amb el Principat anava cicatritzant-se i que l'evolució estètica era cada vegada més uniforme.

3.2.4.3. Ponent: unitat i secessió

Ponent representa un fenomen únic i curiós en la història literària de la postguerra: l'intent, en uns moments en què la unitat cultural dels territoris del domini lingüístic era un valor en debat, defensat per molts però atacat en algunes zones perifèriques (el País Valencià i les Balears, bàsicament), de potenciar el concepte de *balear*, aplicat a la llengua, a la terra i als escriptors. Un concepte que, val a dir-ho, era, ja aleshores, tan artificial com la mateixa idea d'«arxipèlag». L'objectiu tenia alguna cosa de decadent, com el mateix títol de la revista, que, a diferència de *Raixà*, adoptava un to voluntàriament menor.

La revista es publicava trimestralment -semestralment a partir de 1962-, era impresa als tallers d'Atlante i tengué dues èpoques: al llarg de la primera (des del 1956 fins al 1974) n'aparegueren setanta-dos números; en la segona (des del 1975 fins al 1983) se'n publicaren vint números més. La nòmina de col·laboradors era molt extensa: entre els illencs, hi publicaren textos Marià Villangómez, Miquel Dolç, Miquel Gayà, Jaume Vidal Alcover, Josep M. Llompart, J. M. Miró Llull, Gregori Mir, Llorenç Vidal... Entre els autors del Principat, Riba, Espriu, Pedroló, Maurici Serrahima, Joan Barat, Miquel Martí i Pol, Octavi Saltor, Fèlix Cucurull, Manuel de Seabra, Guillem Viladot... I entre els autors estrangers traduïts hi havia Ungaretti, Boris Pasternak, Robert Graves, Papini, Rimbaud, Baudelaire i molts altres. Tanmateix, en els seus prop de trenta anys d'existència, *Ponent* -de la mà del seu director i màxim impulsor, el poeta de Santanyí Llorenç Vidal i Vidal (inicialment també havia estat impulsada per Gregori Mir)- experimentà canvis notables que distanciaren molt la revista dels seus pressupòsits inicials. Em centraré, doncs, en els primers temps de *Ponent* (fins als primers anys de la dècada dels seixanta), que són els que reflecteixen millor el batec dels nous corrents i que coincideixen, a més, amb l'època que m'interessa definir.

La revista és anunciada com a obra dels joves de les tertúlies «Marià Aguiló», i el núm. I s'obre amb aquesta endreça:

«A En Marian Aguiló i Fuster

A Vós, Mestre, honorant vostra memòria, nosaltres, abraçats a aquesta terra que tan [sic] estimareu [sic], alçam, units, els ulls i us ofrenem, insigne Patriarca, la nostra obra.

Som joves i us miram a Vós que foreu inquiet i, mogut per dolç anhel, visquereu [sic] com a pelegrí de l'idioma.

Que vostra veu immortal ens ajudi i, acollits al seu socaire, donem, agermanats per l'amor, dies de glòria a la nostra llengua.

*Els membres de les tertúlies M.A.»*²¹⁸

En aquest primer número hi ha, entre d'altres, un article de Bernat Vidal i Tomàs, «Noça», dedicat al casament de Josep M. Llompart i Encarnació Viñas, un poema de Guillem Colom i una narració de Miquel Barceló, titulada «Teresa» i inclosa, també, al *Cap d'any 1957* de la col·lecció «Raixa»... És a dir, els poetes de l'àmbit de l'editorial Moll es barrejaven amb els de l'Escola Mallorquina i amb els dels sectors més joves.²¹⁹ Tanmateix, la voluntat de causar impacte en una societat poc receptiva es revelà, ja al segon número, en el «Pòrtic» de Llorenç Vidal:

«Els joves hem llançat un crit. El crit, disonant [sic] i amelòdic, ha inquietat les gents. Tothom ha parlat d'ell (uns en pro i altres en contra): el crit afònic s'ha sentit. Això era el que volíem [sic].

Ara, i sols ara, sabeu una cosa: Teniu una joventut que no sap fer les coses ben fetes; però que sí sap cridar. A la culpa la teniu vosaltres (que us haveu dolgut de que el crit fóra ineducat). [...] Sols us resta penedir-vos-ne, quasibé a tots, perquè sou molts els que heu mirat a la vostra pròpia obra, la joventut d'avui, amb desconfiança [...].

A vosaltres, als que ens heu fet mal, que el crit disonant, amelòdic i afònic se us clavi a l'ànima i us esgarrinxi els teixits del cor. No us perdonam. No podem perdonar-vos el vostre pecat col·lectiu».²²⁰

Aquest caràcter rebel i contestatari era ben propi d'un sector dels autors de l'antologia de Sanchis Guarner. De fet, *Ponent* se sumà a l'homenatge a Rimbaud organitzat per la Secció Literària del *Círculo* amb la traducció del poema «Els estorats», feta per Llorenç Moyà i precedida d'un comentari de Jaume Vidal.²²¹ També es féu ressò, a través d'articles de Josep M. Palau i Camps i Martí Mayol,²²² de la

polèmica entorn del *teatre regional* que en aquells anys commovia l'escena a les Illes Balears. Però l'afany de polèmica es percebia, sobretot, en els articles de Llorenç Vidal: per exemple, amb ocasió del centenari de la publicació de *Les flors del mal*, la revista publicà dues traduccions de Baudelaire -dels poemes «Recolliment» i «Moesta et errabunda»-, obra de Marià Villangómez i un «homenatge» de Ll. Vidal que deia, entre altres coses:

«Després de tres generacions -el meu besavi fou contemporani de Baudelaire- ens trobam els joves davant un centenari. No ens és possible reaccionar -com ho feren els poetes insulars de Post-guerra en el centenari de Rimbaud- amb veneració; sinó que el temps ens obliga a fer-ho amb paor, amb la paor que infundeix la presència de l'esperit malèfic d'un màgic del pecat.

Mes ara vull llençar enlaire els naips i les copes dionisíiques per parlar-vos del regust a fruita podrida que em deixà la lectura de *Les fleus du mal*[...].

Les flors del mal són això: una poma podrida; però sempre una poma [...].

Ara l'han substituït altres modes. D'ell [de Baudelaire] resten uns trenta-cinc poemes bons, d'ell resta la veu escanyada; la seva obra ha tengut un valor episòdic. Baudelaire no pogué conquerir el món i ara ja és massa tard».223

Entre les iniciatives de *Ponent* cal comptar un projecte de convocar un premi de la crítica de les lletres catalanes. La idea, que sembla que no va arribar a bon port, era crear un jurat format per crítics de tot el domini lingüístic (dos del Principat, dos de València, un del Rosselló i tres de les Illes Balears) i traduir les obres premiades a altres idiomes. Així, els promotors de la revista es posaren en contacte amb editors i escriptors perquè els informassin de les seves publicacions.²²⁴ Sí que es realitzà, en canvi, la concessió de la Copa d'Argent de la Poesia Balear a Guillem Colom, el 1961, i a Llorenç Moyà el 1963: però la tria

ja revelava una clara recessió estètica.²²⁵ A banda d'això, la revista publicà diversos números semi-monogràfics en homenatge a Chopin (IX, tardor de 1958), Ausiàs March (XI, primavera de 1959), M.A. Salvà, Llorenç Ribes, J.M. López-Picó i Carles Riba (XIII, tardor de 1959), Menorca (XVII, tardor de 1960), Mn. Alcover (XXIII, primavera de 1962), Ramon Llull (XXVI, hivern de 1962), etc.

Però cap a finals de la dècada dels cinquanta *Ponent* comença a experimentar un tomb que l'allunya del grup de Sanchis Guarner. D'una banda, entra en la polèmica entorn dels noms *bacavès* i *Bacàvia*, aplicats a la llengua i a les terres catalanes, encetada per Nicolau Primitiu a la revista valenciana *Sicània*. i, després d'algunes vacil·lacions, pren partit per aquestes denominacions. En les cròniques publicades als *Cap d'any* de Raixa, Josep M. Llompart els ho retreu repetidament.²²⁶ D'altra banda, els poetes dels anys cinquanta hi col·laboren cada vegada més esporàdicament. A més, el director de la revista utilitza la publicació, des dels primers anys seixanta, per difondre la seva doctrina en favor de la no-violència i la pau. Finalment, és ben significatiu que, al «Pòrtic» del núm. XV (primavera de 1960), Llorenç Vidal anunciï la irrupció en el món de les lletres d'un nou nucli literari:

«A dos recents articles publicats al quinzenal "Santanyí", En G. Mir intenta esboçar les característiques del grup i dels individus. Deixant de banda la conformitat o disconformitat amb les seves afirmacions i amb la apriorística denominació de "generació mediocre" que li dóna ja abans de començar a fruitar, voldríem, perquè així ho creiem convenient, afegir a la llista que ens presenta alguns noms. Ell parla de B. Fiol, M. Barceló, Ll. Vidal, M. Bauçà i J. Julià. Aquests no són tots ni aquests són els millors. Altres noms com B. Coll i G. Fullana, que estan en el pont amb la generació anterior, E. Arbós, J. Ensenyat, M. Magraner, Manresa, S. Mateu, J.M. Miró, J.

Negre, P. Parpal, P. Sunyer, M.A. Riera i algun altre són noms que, considerant l'inici de l'obra, inèdita encara quasibé en tots, dels joves poetes balears, han de figurar en la relació d'aquesta generació poètica».

Amb aquests pressupostos, *Ponent* se separava del context que acompanyà el sorgiment i la consolidació dels poetes dels anys cinquanta i iniciava una trajectòria pròpia. Amb la diferència, però, que del nou grup no sorgirien, ni de molt, els mateixos resultats literaris.

3.2.4.4. *Papeles de Son Armadans*

Papeles de Son Armadans, revista dirigida per Camilo José Cela, tragué el seu primer número l'abril de 1956 i va tenir una periodicitat mensual. Josep M. Llompart en va ser secretari de redacció fins al 1960 i sots-director fins al 1962, cosa que devia facilitar la inclusió de col·laboracions dels poetes insulars d'expressió catalana, sempre, però, des de l'òptica de revista en castellà i de literatura castellana.²²⁷ En diverses ocasions Llompart ha expressat les seves reticències quant a la seva època de col·laboració en la revista de Cela, i aquestes recances devien tenir molt a veure amb la incomprensió que suscità entre alguns sectors; «Mercurio», un dels cronistes culturals del *Baleares*, en feia aquest lacònic comentari: «*La benemèrita sección literaria "Juan Alcover" del no menos benemérito Círculo Mallorquín ha muerto. Su secretario General, José María Llompart de la Peña, ha encontrado una nueva Secretaría General*». ²²⁸ La doble intenció d'aquests mots era tan clara com l'antipatia que suscitava Cela, considerat massa procliu a l'autopromoció: en la mateixa crònica, l'irat Mercurio diu que ja és hora que *Papeles de Son Armadans* deixi de parlar del seu director.. És cert que el català (en els casos en què

apareix, encarat amb la «preceptiva» versió castellana) és, a *Papeles*, com el gallec, una llengua anecdòtica, regional. Hi té una certa presència, però normalment és relegat a les seccions de col·laboracions poètiques i eliminat de l'espai destinat a les firmes de pes. Així i tot, *Papeles* intentà endegar -encara que no arribà a dur a terme- la col·lecció de poesia «Joan Roís de Corella», pensada paral·lelament a la col·lecció «Juan Rodríguez del Padrón» de poesia gallega, dedicada a la poesia catalana contemporània i amb la previsió de publicar de tres a cinc volums cada any: el primer havia de ser un llibre de poemes de Blai Bonet, *Comèdia*.

Mentrestant, es ressenyaven obres catalanes (al número d'agost de 1956 Josep M. Llompart es referia a la darrera edició crítica dels poemes de March) i s'anaven donant notícies dels esdeveniments més importants de la cultura amfitriona: no, però, des d'un àmbit local o insular, sinó tenint en compte l'evolució global de les tendències literàries catalanes. Així actuaren les cròniques de Josep M. Llompart: al núm. 8 (novembre de 1956) publica un article sobre els «Nuevos caminos de la novela catalana» i al número següent (9, desembre de 1956) fa la versió castellana de dos poemes de J. V. Foix -Llorenç Moyà en tradueix dos més; al núm. 10 (gener de 1957) escriu l'assaig «La obra poética de Carles Riba»; al núm. 13 ressenya la novel·la de Josep M. Espinàs *Tots som iguals* i al núm. 26 el *Llibre de cavalleries* de Joan Perucho; al núm. 15 ressenya les memòries de Sagarra; a l'*Almanaque para 1958* publica un article sobre «Los libros de poesía catalana» que fa recordar les seves cròniques als *Cap d'any* de Raixa. La voluntat generalitzadora és clara.

Entre els col·laboradors de *Papeles* a la dècada dels cinquanta hi ha Blai Bonet (que hi publica el poema «Carta a Carles Riba»,²²⁹ inclòs posteriorment a *Comèdia*), Manuel Sanchis Guarner, Llorenç Moyà, Marià Villangómez i Jaume Vidal Alcover (que publica, des del gener de 1957 la versió castellana de *Mort de dama* de Villalonga -*Muerte de una dama*- dins l'espai «El folletón de Papeles de Son Armadans». Entre els autors del Principat, Clementina Arderiu hi publica tres poemes -«Tres vols»- el novembre de 1957; l'abril de 1958 apareix la versió castellana de la narració d'Espriu «Tres sorores»; l'agost del mateix any, el poema «Baptisme» de Josep Romeu; l'octubre de 1960 es publica la sèrie «Hiberno ex aequore» de Gabriel Ferrater (composta pels poemes «Tres llimones», «Horabaixa», «Pero non mi destar», «Si puc», «No una casa» i «Non tu corpus eras», amb versions castelleses en prosa del mateix autor).

L'autor català que sembla tenir una incidència més important en el grup de *Papeles* és, amb diferència, Carles Riba, objecte d'alguns assaigs relativament extensos. Després de la seva mort, hom li dedicà, el novembre de 1961, un número d'homenatge amb col·laboracions de Blai Bonet, Llorenç Moyà, Josep M. Llompart i d'altres²³⁰ (ja hem apuntat que la revista *Ponent* li havia dedicat, també, un monogràfic, encara que més senzill, i que havia publicat algunes de les seves cartes). En el número 70 (gener de 1962) Clementina Arderiu publica una carta agraint l'homenatge: una carta que posa el colofó de la incidència de Riba a les Balears i que, una vegada més, enderroca la suposició que els poetes insulars de postguerra, pel fet d'haver seguit amb atenció la poesia del 27, s'havien desvinculat d'aquest poeta.

3.2.4.5. *Dabo i el grup de Rafel Jaume*

Al costat de les publicacions catalanes, cal fer esment de *Dabo*, revista de poesia en castellà dirigida per Rafel Jaume,²³¹ que tragué a la llum setze números entre 1951 i 1955 i un el 1960. *Dabo* tenia un format de 22 x 23 cm. i s'editava amb un cert luxe: maquetació acurada, xilografies de Xam...²³² La major part dels col·laboradors de *Dabo* es poden incloure en el parèntesi de la poesia espanyola de postguerra situat entre la generació del 27 i l'adveniment de la poesia social: des d'alguns *desarraigados* fins al creador del *postismo*, Carlos Edmundo de Ory. Així, entre les firmes que il·lustren les seves pàgines hi ha les de Carlos Bousoño, Victoriano Crémer, Carlos E. de Ory, Carmen Conde, Gabriel Celaya, Luis Felipe Vivanco, José Ángel Valente, Ramon Gómez de la Serna -que al número 3 publica una sèrie de *greguerías* inèdites, Ángel Crespo, Camilo José Cela, Jorge Guillén, María Beneyto, Carlos Drummond de Andrade, Rafael Santos Torroella...

A més, *Dabo* es va fer ressò de la poesia en castellà escrita pels autors insulars: el número 2 ens obsequia amb un sonet amorós de Jaume Vidal Alcover; també hi publiquen els seus poemes Eliseo Feijoo, Rafel Jaume, Miquel Àngel Colomar, Cèlia Viñas, Guillem d'Efak... La publicació naixia amb una vocació purament i estrictament lírica; per això els breus comentaris crítics que contenia eren «marginats» del nucli de la revista: en els tres primers números se situaven en les contraportades, i a partir del quart número, en un «suplemento» imprès en paper més senzill i relligat independentment del gruix de la revista. Aquests suplementes contenien breus notes editorials, notícies

biogràfiques sobre els autors que publicaven poemes a la revista, notes sobre revistes poètiques castellanes -amb les quals *Dabo* devia mantenir intercanvis- i crítica literària. I és precisament en aquests suplementos on la literatura catalana té, encara que de manera molt sintètica, una certa presència. Així, en el suplement núm. 2, corresponent al núm. 5 de la revista, hi ha una entrevista amb Blai Bonet²³³ i una elogiosa ressenya d'*Entre el coral i l'espiga* que qualifica el seu autor de «nuestro mejor poeta actual en lengua catalana». També hi trobam breus notes biogràfiques de Cèlia Viñas, Llorenç Moyà i Marià Villangómez. La del poeta eivissenc és ben curiosa, i val la pena de reproduir-la perquè dona una idea clara del tarannà de la revista: «*Mariano Villangómez, poeta bilingüe de Ibiza, prepara una Antología de la poesía ibicenca. Ignoramos si incluirá en ella poemas en ibicenco y castellano o sólo en el dialecto insular. De todas formas, restringido será el panorama que presente, porque la geografía no da para más*». En el suplement núm. 3 (*Dabo*, 6) hi ha una notícia breu sobre Rosselló-Pòrcel; en el suplement núm. 5 (*Dabo*, 8), una ressenya del polèmic *L'hora verda* de Jaume Vidal; en el suplement núm. 8 (*Dabo*, 11) un comentari sobre Miquel Ferrà, redactat per Josep M. Llompart; aquest mateix número 11 conté, a més, un poema català -l'únic- de Miquel Ferrà, «Roses d'octubre», acompanyat de la corresponent versió castellana, obra de Josep M. Llompart.

Pel que fa a la poesia estrangera, només molt esporàdicament hi trobam algunes traduccions: Apollinaire, William Blake i uns poemes creuats entre Carlos Drummond de Andrade i Santos Torroella.

A més, *Dabo* promogué una col·lecció de poesia, les «Ediciones Dabo», que tenia en la seva llista *Mundo de la sangre*, de Mario Ángel Marrodán, *La ola sucesiva*, de José M. Forteza, *Presencia*, de M.A. Sanz, *Péndulo*, de C. Serra i *Material jubiloso* de Rafel Jaume. També era previst de publicar *El fuego*, de Fernando Martín Iniesta, i *El amor de trapo*, de Cèlia Viñas: aquest darrer llibre, és segur que no es publicà, almenys amb aquest títol.²³⁴Una altra activitat del nucli de *Dabo* fou la convocatòria del premi «Fray Junípero Serra» de poesia.²³⁵

3.2.4.6. *Ocio*

Ocio. El arte y las letras. Revista mensual de actividades culturales. Així es titulava el butlletí mensual que des del febrer del 1954 tragué mensualment el *Círculo de Estudios Culturales Ocio*.²³⁶La publicació, patrocinada per l'Estudi General Lul·lià i pel SEU, recollí en les seves pàgines articles generals sobre cultura i col·laboracions literàries. i naixia, segons l'editorial del número 1, per «llenar un notado vacío en el ambiente cultural, tanto mallorquín como peninsular». En les seves pàgines la publicació sovint es fa ressò del pensament d'Ortega. Així, en el número 1, Bernat Ferrer hi al·ludeix en l'article «La cuestión de la cultura», i en el número 2 (març de 1954) hi insisteix en «Occidente: ¿Decadencia?».

En el vessant estrictament literari, *Ocio* prestà atenció sobretot a la literatura en llengua castellana, però també dedicà un espai considerable a la literatura estrangera i a les traduccions. En el número 2 apareixia l'article «Dylan Thomas (1914-1953)», d'Stephen Spender, traducció castellana d'un article aparegut en *British To-Day* el gener

de 1954. En el número 3 (desembre de 1954) Cristòfol Serra publicava l'article «Rimbaud, oráculo de su tiempo» i Jaume Vidal «Arthur Rimbaud o la belleza del diablo»; aquests dos textos acompanyaven les traduccions -catalanes, tot i que els títols aparegueren en castellà- dels poemes rimbaudians «Vocals» (per Llorenç Moyà) i «Les esplugadores» (per Josep M. Llompart). En el número 5 (juny 1955) apareix l'article, sense signar «William Blake», acompanyat de la traducció d'alguns textos de Blake. I en el número 6 (gener 1956) Cristòfol Serra escriu sobre Gertrude Stein i hi ha, a més, un article sense signar sobre E. Pound.

La presència de les lletres catalanes és més aviat anecdòtica: un poema de Miquel Duran en el número 1; en el número 2, una entrevista a Maria Antònia Salvà (per Lucía Pons), un poema de M^a A. Salvà i un article sobre Josep M. Quadrado (per Miquel Duran); en el número 5, el poema «el vent o l'amor» (amb el títol en castellà) de Marià Villangómez.

La revista, que contenia una secció de notícies culturals (en la qual es féu ressò, entre altres coses, del centenari de Costa i Alcover) i un apartat de bibliografia, arribà a convocar un modest certamen literari.²³⁷

3.3.Els certàmens

L'existència de premis literaris, especialment en la dècada dels cinquanta, és símptoma d'una relativa normalitat: suposa, si més no, en el cas dels guardons més o menys «oficials», el reconeixement de la

vitalitat de la cultura catalana i, alhora, compleix una funció compensatòria de reconeixement de tota una producció que no pot expressar-se a través de les vies habituals. Les festes de la poesia i els certàmens són un dels pocs punts de trobada on els escriptors poden reunir-se amb una mínima aparença de naturalitat. No és sorprenent, per tant, que la instauració de premis com els Ciutat de Barcelona hagi estat considerada com una de les fites de la nova era per a la cultura catalana, perquè la història dels guardons és, també, la història de l'evolució de la poesia (gènere al qual van destinats majoritàriament, sobretot en els primers temps): la història de la seva superació i, a vegades, pel que tenen de foment de la poesia d'encàrrec, el seu il·last.

Amb el precedent dels premis de narració curta que publicava la revista clandestina *Antologia*, inspirats per Antoni Ribera, un dels primers premis literaris instituïts al Principat fou el de Cantonigròs, que s'atorgà del 1944 al 1968. En foren organitzadors Joan Triadú i Mn. Cruells, rector de Sant Roc de Cantonigròs, que lluitaren per tirar endavant el certamen a desgrat de les denúncies i dels escorcolls de la guàrdia civil i que ben aviat comptaren amb l'adhesió de l'abat Escarré. En la nòmina dels participants hi ha molts noms de primer ordre: Carles Riba, Pere Quart, Clementina Arderiu, J.V. Foix, Rosa Leveroni, Miquel Martí i Pol, Marià Manent, Tomàs Garcés... Joan Triadú ha definit dues etapes en la història del premi:²³⁸ la primera, al llarg de la qual foren premiats Joan Aragonès, Joan Barat, Jordi Carbonell i Jordi Cots, entre d'altres, representa un període de gestació. A partir de 1951 -data clau, com veurem més endavant, en l'obertura d'una nova etapa de la poesia catalana- s'incorporen al jurat Marià Manent i Joan Cortès: en aquesta

ocasió, el recull guardonat és *Vint sonets* de Carles Riba. A partir d'aquest moment s'incorporen a la festa, al costat dels «clàssics», els nous autors provinents de les antologies poètiques universitàries, i també Marià Villangómez i Blai Bonet. Justament, el 1955 el premi de poesia per a un llibre inèdit fou per als *Sonets de Balansat* de Marià Villangómez. El jurat, presidit per Carles Riba, era format per Miquel Macaya, Jordi Sarsanedas, Josep Pedreira i Joan Triadú. Villangómez recorda que

«Aquell any hi havia un premi per a un llibre publicat, que va guanyar, em sembla, en Garcés, i un per a un llibre inèdit, que vaig guanyar jo amb *Sonets de Balansat*.. I després es va fer un gran dinar. Aquella festa va començar a poc a poc, i després va anar creixent. En aquells moments no hi havia altres coses. Com que estava una mica sota la protecció dels capellans, es podia anar fent. I aquell any es va dedicar la festa a en Josep-Sebastià Pons.[...] La dotació econòmica del premi no era important, però comportava l'edició del llibre a "Óssa Menor"».239

Joan Triadú, que l'havia animat a presentar-s'hi, ha evocat la decisió del jurat, dictada pel mestratge de Riba, perquè «*Sonets de Balansat* confirmava -i això era important i comptà en la decisió del jurat d'atorgar-li el premi- que en català, amb aquell "motllo tradicional i preciós" (el sonet, al dir del poeta) la contemplació i l'elegia assolien, una vegada més, la màxima intensitat d'expressió sense cap pèrdua reductiva de la convicció. Carles Riba ho havia demostrat no feia gaire, amb *Salvatge cor*».240 La festa del 1959 havia estat dedicada als escriptors valencians i la del 1960 es dedicava als insulars, commemorant, per una banda, el congrés internacional que s'havia celebrat a Mallorca en honor de Ramon Llull i la publicació del segon

volum de les seves *Obres Essencials* i, per l'altra, l'aparició dels fascicles del darrer volum del *Diccionari català-valencià-balear* i el cinquantè volum de la biblioteca «Raixa». Francesc de B. Moll i Josep M. Llompart hi feren sengles parlaments.²⁴¹ L'edició del 1964 girà entorn de les figures de Carles Riba (a qui es dedicà una pedra commemorativa) i el papa Joan XXIII (en honor del qual tengué lloc el recital poètic, amb intervencions de J.V. Foix i Clementina Arderiu). La dualitat indissoluble d'elements culturals i religiosos explica, entre altres coses, l'acceptació al Principat de poetes com Blai Bonet (que en els seus primers llibres admet de ser inscrit en el marc de la literatura catòlica -per bé que amb els anys el seu decantament envers l'heterodòxia invalida aquesta classificació) i la seva posterior marginació quan l'autor mallorquí féu girar la seva poètica cap a àmbits menys transparents. Aquell any 1964, dels més esplendorosos de la història dels premis, un jurat presidit per Eduard Junyent premià Jordi Rubió, concedí mencions a escriptors joves com Jaume Melendres i Xavier Romeu i dedicà un premi als escriptors algueresos. El 1968 els premis es clogueren, però la seva continuïtat quedà associada a les festes Pompeu Fabra, de caràcter itinerant.²⁴²

El juny de 1954, organitzats per Mn. Pere Ribot, se celebraren per primera vegada, al bosc i sota la vigilància de la guàrdia civil, els premis de Riells de Montseny. Un jurat integrat pel mateix Mn. Ribot, Josep M. Boix i Selva, Jaume Bofill i Ferro, Marià Manent i Joan Triadú premià, en la modalitat de poesia, Carles Riba per *Els tres reis d'Orient* i concedí accèssits a Blai Bonet, Jordi Sarsanedas i Joan Fuster;²⁴³ s'endugueren premis d'assaig Josep Miracle, Esteve Albert, Ferran

Soldevila i Maurici Serrahima; Osvald Cardona i Felip Graugés reberen mencions per poemes inèdits sobre la muntanya on se celebrava la festa. I hi foren «descoberts» els joves poetes inèdits A. Sala-Cornadó, Manuel Nadal i F.P. Verrié. El certamen havia estat instituït amb l'excusa de recaptar fons per a l'abadia de Sant Martí de Riells i el 1955 es publicà un llibret que, sota el títol de *Festa Poètica pro Abadia de Sant Martí de Riells del Montseny*, recollia la crònica de la festa. El parlament de Mn. Ribot té tota l'aparença d'un sermó:

«Tot el glatir de Déu en la fronda de la humanitat té peu en el cor de les muntanyes, com per a fer més captivador el misteri i obrir-li horitzons d'eternitat. Des de la falda del Sinaí on promulga la Llei, tot passant pel Tabor i fins el terme del Gòlgota -veritable muntanya del sacrifici, altar del Verb- l'ombra i la llum de Jahvè senyoregen les carenes. La clau del sobreviure del poble d'Israel es ratifica al tossal de Morià, on Abraham, obedient a la veu de Déu, oferia Isaac en sacrifici».244

Però aquesta mena de discurs no estranyava ningú i, de fet, va orientar un sector majoritari de la postguerra. En la mateixa festa, el parlament de Joan Triadú és emblemàtic de la ideologia de la represa:

«Per això ens és necessària la idea de construir, perquè no en tenim prou de la difícil defensa i de la conservació perseverant d'un patrimoni que ens pertany com la vida i ens compromet, ens obliga i és sempre ací -present, mai del tot nostre, mai del tot estrany, mai en la plenitud alliberada, però encara menys apagat de mort-, sinó que necessitem, a cada edat, fer-ne de nou. [...] El nostre temps no es mereixeria aquesta passivitat suïcida: ens cal alçar parets; no sols apuntalar les antigues; que el que ha caigut i el que anirà caient és perquè ha estat més feble, i aquell que no continua és que no era prou fort».245

La retòrica religiosa era, doncs, substituïda per la terminologia arquitectònica. En tots dos casos, però, els discursos no *comunicaven* a

un nivell purament referencial, sinó que es revestien d'un acusat valor simbòlic. No és desbaratat establir (només de passada: no tractam, en aquest capítol, de qüestions estrictament estètiques) un vincle entre el simbolisme del discurs *nacional* i l'allargassament del simbolisme com a forma del discurs poètic: ¿no és lògic suposar que els poetes tenien motius per avesar-se a una manera encoberta i velada d'explicar la realitat?

Mn. Pere Ribot fou, a més, el primer guanyador del concurs de poesia «Óssa Menor», que més endavant passaria a anomenar-se «Carles Riba». El guardó, atorgat per l'editorial del mateix nom, s'ajuntà el 1951 amb el premi de novel·la «Joanot Martorell» (que el 1947 havia estat guanyat per Cèlia Sunyol amb *Primera part* i el 1948 per Maria Aurèlia Capmany amb *El cel no és transparent*), i aquesta unió fou el germen de la festa literària de la Nit de Santa Llúcia: el mateix 1951 els premis s'atorgaren en un acte públic celebrat a la llibreria Catalunya i posteriorment la festa es traslladà a diferents hotels (Majestic, Colón) i fou molt ampliat el cartell de premis.²⁴⁶

3.3.1. *Els premis mallorquins*

A Mallorca les iniciatives d'aquest tipus tenen una repercussió més aviat endogàmica i localista, amb poc ressò fora de la premsa comarcal o forana. El 1946 i el 1947 hi va haver jocs florals a Manacor: el setmanari *Arriba* havia convocat unes «Fiestas de la poesia» en honor de Sant Jaume en les quals serien premiats, entre d'altres, Llorenç Moyà i Jaume Vidal Alcover.²⁴⁷ Abans hem citat un fragment del discurs de Mn. Pere

Ribot, i és just, ara, que el comparem amb el del mantenidor dels jocs manacorins, que s'entusiasmava cridant *«uniremos como en las antiguas cortes de amor estas tres voces provocadoras de los amores profundos, integradoras de la verdadera poesía, engendradoras de los héroes, inspiradoras de las hazañas, alumbradoras de la santidad, iluminadoras de la vida y embellecedoras de la muerte: Belleza, Patria, Dios»*; o que destacava, dels manacorins, *«vuestro patriotismo de españoles integrales, manifestado recientemente en heroicas decisiones»*.²⁴⁸ La diferència era tan clara com la que separava el col·laboracionisme de la resistència, i no passà desapercibuda als poetes del Principat; amb el seu humor habitual, Jaume Vidal Alcover -que havia col·laborat a *Arriba* amb alguns versos de joventut- registra al seu diari l'acte de lliurament dels premis del 1946:

«Ja hi he anat [a recollir el premi]. I n'he vingut amb 150 pts. a la butxaca i una lleugera vermellor a la cara, perquè, realment, són empegueïdors, els Jocs Florals. La Reyna, les dames de la Cort d'Amor, el Poeta de la Flor Natural -el monjívot Llorenç Moyà-, el jurat... Capada ve i capada va, reverències, històries... Anacronisme, en una paraula».²⁴⁹

No és gens estrany que, després del seu èxit, Vidal rebés una carta de Joan Barat «ironitzant, a propòsit de Rimbaud, sobre jocs florals, festes poètiques i demés».²⁵⁰ I, de fet, la seva actitud ambigua, que li permetia adorar Rimbaud i les englantines al mateix temps, era representativa d'una època de canvi, oscil·lació i dubte. Però l'any següent Vidal reincidí i li fou premiat, en els mateixos Jocs Florals de Manacor, el poema «Revetlla», *«cuya presentación ante el público dió lugar a una enfervorizada salva de aplausos»*.²⁵¹ El poema es

publicaria cinc anys més tard a *L'hora verda*, però no semblava, de moment, que Vidal hagués de donar molta guerra. Ho feia esperar, si més no, la «innocuitat» del començament del seu poema: «Això era i no era... / Bon viatge faci la cadenera». Tampoc no feia esperar grans revoltes la resta dels premiats en l'edició dels Jocs Florals de 1947: la Flor Natural va ser per a Rafael Ginard amb el poema «Hípica» (Llorenç Moyà n'obtingué un accèssit amb «Cel d'estiu», recollit a *La bona terra*); un periodista madrileny, Javier de Burgos, obtingué un premi extraordinari per una *plaque* de sonets dedicats a les figures del Quixot; Rodolfo Gimeno, poeta de Huelva, guanyà el premi d'humor amb el treball «Marisa i Filiberto»; Francesc Pomar se n'emportà un accèssit amb el poema «Un cas succeït»; Antoni Cardell guanyà un accèssit al premi «Amor» amb «Cançó»; Catalina Valls Aguiló obtingué el premi de tema en prosa per l'assaig «Ráfagas». Coronaven la llista algunes biografies de manacorins il·lustres, com *Un apòstol de manacor. Es capellà Pere*, de Julio Sanmartín Perea.²⁵²

Una iniciativa més o menys semblant foren les Fires i Festes celebrades a Palma el 1950 i repetides el 1951. Es tractava d'un certamen de poesia dissenyat amb la mateixa estructura que uns jocs florals, en el marc d'unes «festes de la primavera» organitzades per l'Ajuntament de Palma i que tenien com a escenari el Teatre Principal de la ciutat. Si bé la poesia era, com és bo de suposar, el gènere protagonista, també s'hi admetien, en els premis extraordinaris, treballs en prosa. La revista *Cort* es fa ressò d'aquestes «Ferias y Fiestas de Primavera en Palma» i critica l'excessiva despesa que suposa la seva organització. El 1950 el jurat d'aquests jocs florals era presidit per

Antoni Sancho i tenia per vocals Miquel Forteza, Joan Pons, Rafael Caldentey i Eusebi Riera, que hi feia de secretari; els premiats foren Miquel Gayà i Xavier Casp, que compartiren el guardó de la modalitat d'«amor», i Antonio Arca González (modalitat de «pàtria»); el premi per al lema «fe» quedà desert. A més, es concediren diversos premis extraordinaris: un, a Bernat Vidal i Tomàs, per un treball en prosa sobre l'estada de Rubén Darío a Palma; un altre, a Miquel Àngel Colomar, per un estudi sobre la influència de Rubén Darío en la lírica castellana;²⁵³ un altre a Blai Bonet pel seu poema «Faune mutilat», que probablement és la «Soledat» inclosa a *Entre el coral i l'espiga* amb data de 1945, la lectura del qual, segons els diaris, fou saludada amb una ovació.²⁵⁴ L'any següent els guanyadors foren Miquel Gayà («Poemes i elegies»), Bernat Vidal («Estancias de amor»), Miquel Àngel Colomar i Blai Bonet en la modalitat d'Amor; Miquel Duran i Saurina («Sant Francesc d'Asís») i Manuel Andreu Fontirroig («Testament») en la de Fe. I entre els premis extraordinaris hi hagué els següents noms i títols: E. Feijoo, *La poesia castellana de Juan Alcover*; Bernat Vidal i Tomàs, *Humanización de la métrica*; Miquel Dolç, «*La Serra*» de D. Juan Alcover; Blai Bonet, *Ensayo monográfico de «La Serra»*.²⁵⁵

La primavera de 1954 es convocà un certamen literari commemoratiu del centenari del naixement de Costa i Alcover. Els premis s'inscrivien dins el conjunt d'activitats organitzades per la comissió del centenari, integrada per les corporacions provincial i municipal, la Secció Literària Joan Alcover, la Societat Arqueològica Lul·liana, el grup del *Diccionari* i els Amics d'En Costa. Es varen convocar quatre premis de poesia, dotats amb 3.000 ptes. el primer, amb

2.000 el segon i amb 1.500 el tercer i el quart, destinats a composicions de tema lliure els tres primers i a un poema en honor de Costa o Alcover el quart. Hi havia, també, cinc premis per a treballs en prosa: el primer, de 2.000 ptes., ofert per Catalina Costa i Llobera, per a un estudi sobre un aspecte de la personalitat o de l'obra de Costa i Llobera; el segon, de 2.000 ptes., ofert per Pau Alcover, per a un estudi sobre un aspecte de la personalitat de l'obra de Joan Alcover; el tercer, ofert per l'«Obra del Diccionari», dotat amb 1.000 ptes. i vint-i-cinc exemplars de l'obra premiada editada en la col·lecció «Les Illes d'Or», a una narració o conjunt de narracions en mallorquí; el quart, de la Comissió Organitzadora, dotat amb 1.000 ptes., a un estudi de l'obra castellana d'Alcover i Costa; el cinquè, també de la Comissió Organitzadora, a un estudi sobre la irradiació, la influència i la transcendència de l'obra de Costa i Alcover en la poesia catalana. El jurat era compost per Dionisio Ridruejo, que actuava com a mantenidor president, Llorenç Riber, Bartomeu Torres Gost, Rafael Ferreres, Antoni Papell i Joan Pons i Marquès com a vocals i Manuel Sanchis Guarnier com a secretari.²⁵⁶ La presència de Ridruejo tenia per objectiu, m'explica Josep M. Llompart, pal·liar i prevenir les ires de la censura; però el seu discurs fou polèmic i fort.²⁵⁷

Els premis foren atorgats el dia 16 de maig, a meitat de la setmana del centenari (del 14 al 20 de maig de 1954). El primer premi de poesia fou per a Llorenç Moyà, que, sota el lema «Ut perficiat», hi havia concorregut amb algunes dècimes del seu *Flos Sanctorum*. El segon premi es va dividir entre Carles Fages de Climent i els *Sonets a Eurídice* de Jaume Vidal Alcover. Joan Fuster i Baltasar Coll es

repartiren el tercer premi, i el quart fou per a Guillem Colom. Els cinc premis de prosa varen correspondre, respectivament, a Josep M. Llompart -per *Valors i aspectes de la poesia de Costa i Llobera*- (amb un accèssit per a Josep Sureda i Blanes), Bernat Vidal -per *Els símbols en la poesia d'En Joan Alcover*- (amb un accèssit per a Miquel Àngel Colomar) i a l'eivissenc Castelló i Guasch per *Rodalles d'Eivissa*. Els dos darrers premis de prosa varen quedar deserts.²⁵⁸ Al llarg d'aquella setmana se celebraren actes culturals diversos: el dia 14 Xavier Casp pronuncià al Círculo una conferència sobre el lirisme elegíac de Joan Alcover; l'endemà, Miquel Dolç parlà de la perennitat poètica de Miquel Costa; el 18, Antoni Vilanova dissertà sobre l'influx de Costa i Alcover en la poesia catalana moderna; el 19 Octavi Saltor pronuncià un discurs a l'Ajuntament i es llegiren poemes de Costa i Alcover; i el 20 Josep M. de Sagarra parlà sobre «Joan Alcover, miracle i exemple».²⁵⁹

Una altra iniciativa, que ha tengut continuïtat fins als nostres dies, han estat els premis Ciutat de Palma, instituïts gràcies a l'escriptor i regidor de cultura de l'Ajuntament, Gabriel Fuster i Mayans, i atorgats per primera vegada el 1956. En la seva primera convocatòria aquests premis foren guanyats per Llorenç Moyà amb *La posada de la núvia* (en la modalitat de poesia), Jaume Vidal Alcover amb *Esa carne mortal* (novel·la), Martí Mayol amb *Dilluns de festa major* (teatre) i Joan Bonet (periodisme). Gabriel Cortès quedà finalista als premis de teatre i de periodisme. El jurat era constituït per Camilo José Cela, Salvador Espriu, Llorenç Riber, Manuel Sanchis Guarner, Llorenç Villalonga, Octavi Saltor i Gabriel Fuster i Mayans, *Gafim*. La

polèmica acompanyà des de l'inici el sorgiment d'aquests premis. Al *Cap d'any 1956* de Raixa Josep M. Llompart deia, amb una certa sorna:

«Cal advertir que els treballs que hi tirin poden ésser escrits «en la llengua vernàcula de Mallorca», la qual cosa, ací i en aquest temps és ben notable. Tanmateix, algú ha suggerit que s'haurien d'haver establert dos premis dins cada gènere, un per al català i l'altre per al castellà. Personalment em sembla bé; i em semblaria, és clar, perfecte, si, en justa reciprocitat, s'assignassin premis per a obres catalanes en els certàmens que es convoquen a Madrid.»²⁶⁰

L'any següent el mateix cronista donava els detalls i les incidències de la primera convocatòria dels premis, que comparava, per la seva història interna, a la turbulència d'un conte de Poe:

«El cronista, des del seu lleure virgilià, ho veu tot molt enfora i amb molta placidesa. A hores d'ara no troba res estrany; ni que les bases de la convocatòria fossin modificades poc temps abans de cloure's el termini d'admissió de treballs, ni que la llengua catalana fos exclosa del premi de narrativa, ni que alguns dels aspirants llançassin a les aigües tèrboles la subtilíssima xarxa del maquiavelisme, ni que qualche novel·la fos posada, contra rellotge, en solfa castellana, [es refereix a *Esa carne mortal*, de J. Vidal] ni que els premiats, tot seguit d'haver-se emportat la joia, començassin a mirar-se de coa d'ull i a dir-se *raca*.»²⁶¹

Sembla que, en efecte, hi va haver alguna tibantor entre Jaume Vidal i l'esposa de Marià Aguiló, finalista del premi de novel·la amb *La custodia*.²⁶² Pel que fa al canvi de les bases,²⁶³ Josep M. Llompart atribueix l'exclusió de la llengua catalana del premi de novel·la a «la lògica dels criteris oficials de l'època: la poesia, gènere innocu i minoritari, és tolerable en català; la novel·la, gènere major i majoritari (perillós, doncs) ha de ser en castellà».²⁶⁴

El 1957 el premi de poesia fou per a Guillem Colom, el de prosa narrativa per a Joan Bonet (que hi presentà una novel·la en castellà) i el de teatre per a Josep M. Palau. Llompart en crítica novament les intrigues internes:

«No és elegant, per exemple, que algú dels qui formava part del jurat defensi la seva actitud, amb termes quasi tavernaris, a la premsa local. No ho és tampoc que un altre irascible membre del consistori -autor, segons sembla, d'una mena de *Versos lírics*- proclami en públic i per escrit que tots els treballs que tiraven al premi de poesia eren una pura brutor...»²⁶⁵

El 1959 la batalla es desferma quan el guanyador del premi de novel·la no és, com tothom esperava, un conegut escriptor barceloní,²⁶⁶ cosa que posa de manifest el provincianisme dels premis. Llompart proposa, irònicament, que cada un dels originals que optin als premis vagi acompanyat «de la corresponent certificació que acrediti que l'autor és nadiu de Palma o, almenys, de qualsevol poble de l'illa».²⁶⁷ I el 1962 el mateix cronista declara que els Ciutat de Palma «ja no són gaire cosa més que una solemnitat folklòrica».²⁶⁸ L'accidentada nòmina es clou amb alguns «escàndols» més: discrepàncies en el moment dels fills il·lustres de la ciutat (de les quals es féu ressò, el maig de 1963, a les pàgines de *Serra d'Or*, Jaume Vidal Alcover), filtracions -la composició del jurat era secreta, però, com revelen les cròniques de l'època,²⁶⁹ coneguda oficiosament per tothom- i d'altres incidents semblants que convertiren els premis en un esdeveniment social esperat. En tot cas, la iniciativa estimulà el ritme de creació de molts escriptors de l'àmbit insular i oferí una alternativa genys menyspreable a la capitalitat que, en aquest aspecte, exercia Barcelona.²⁷⁰ Però també, ja

ho he insinuat abans, afavorí l'existència d'escriptors d'encàrrec: tot i que manejava la llengua amb facilitat i enginy -o potser precisament per això- Llorenç Moyà es ressentí especialment d'aquesta infraestructura.

A més dels certàmens esmentats n'hi havia d'altres de més modestes. Ja a finals dels anys quaranta el *Correo de Mallorca* destinà un premi -que guanyà Miquel Gayà- a un «soneto en castellano o mallorquín.»²⁷¹ El 1954, el magazine *Ocio* convocà un certamen literari destinat a articles de tema lliure (preferentment art, lletres o cultura) que no superassin l'extensió de quatre folis: el premi eren dues-centes cinquanta pessetes i la publicació de l'article a la revista;²⁷² el jurat, constituït per Josep Font i Trias, Francesc de B. Moll i Antoni Papell, premià el treball «Oriente y Occidente», de J. Cabot Palou. El 1955 la *Maioricensis Scholla Lulistica* organitzà, amb motiu del centenari del dogma de la Immaculada, una «Festa Floral Acadèmica» amb premis destinats a poetes, músics, pensadors i crítics. Guanyà el liri d'or un poeta romanès, Aron Cotrus, i obtingueren distincions els mallorquins Llorenç Moyà i Mn. Bartomeu Guasp. El mateix any, la Congregació Mariana de Monti-Sion organitzà un certamen literari-artístic que atorgà el premi de poesia a Baltasar Coll i un accèssit a Llorenç Moyà. El 1959 se'n celebren a Sóller i Felanitx, on fou premiat -a més de Coll i Moyà: els noms, ja es veu, eren sempre els mateixos; Llompart els anomenava «professionals»- el jove Miquel Bauçà. El 1961 la revista franciscana *El Heraldo de Cristo* convocà un premi de poesia destinat a un poema de tema lliure. Obtingué el guardó, en una festa celebrada l'onze de maig del mateix any, Llorenç Moyà. Els premis *Mossèn Alcover* tengueren almenys dues edicions, els anys 1960 i 1961,

de les quals foren guanyadors, respectivament, Llorenç Moyà amb el *Via Crucis* i Jaume Vidal Alcover amb *Sonets a Eurídice*. També el 1961 s'instaurà el I Concurs Parroquial de Poesia de Galilea, organitzat per Manuel Picó, que atorgà premis a Maria Aurèlia Capmany i Pere Orpí, entre d'altres.²⁷³ En l'apartat dedicat a la revista *Ponent* he fet referència als premis que projectà i atorgà aquesta publicació. I cal fer esment, també, del premi de poesia «Fray Junípero Serra», de poesia en castellà, convocat per la revista *Dabo* i patrocinat per Dina Moore Bowden: a finals de 1952 un jurat integrat per Pablo Cabañas, Jacinto López Georgé, Pedro Pérez Clotet, Alfons Pintó i Rafael Jaume (secretari) atorgà el premi a Miguel Fernández i dos accèssits a Eliseo Feijoo i a Cèlia Viñas.²⁷⁴ En el suplement de la revista, l'editorial es mostra decididament partidari dels premis literaris:

«Paguemos con la misma moneda al que desconfía de los premios literarios. No demos crédito a sus palabras. Porque da la casualidad que sus acusaciones nacen de un fracaso. Al menos -pongámonos la mano sobre el corazón- hasta aquí, todo cuanto revuelo se ha desencadenado en torno a este o aquel premio, tiene su origen en los que concursaron sin llevarse tajada. [...]

Nadie, ni sus mismos detractores, negará que un premio es un estímulo, que puede traducirse en una superación del que lo recibe. Más, si sólo se destina a los que empiezan, los noveles, tan mal vistos -hay excepciones- por los que ya han subido. [...] Esa ha sido la preocupación nuestra: armonizar en un Jurado ambos frentes, desde cuando era sólo proyecto este Premio "Fray Junípero Serra" de Poesía, que hogañio convocamos por vez primera. El éxito se verá al final. Por nuestra parte, hacemos lo posible por no traicionar a cuantos colaboran a ensalzar a nuestro misionero del Nuevo Mundo».²⁷⁵

3.4. Món editorial

L'activitat editorial de la postguerra ha estat estudiada en diferents llistats bibliogràfics i assaigs de caire general. Entre els primers cal comptar les bibliografies publicades per Albert Manent i Joan Crexell,²⁷⁶ que, en dos volums apareguts sota els epígrafs d'«els anys més difícils (1939-1943)» i «cap a la represa (1944-1946)», donen notícia de tots i els llibres i opuscles (de vuit pàgines o més) publicats en català als Països Catalans, a Espanya i a l'exili. Tenint en compte que no hi consten les publicacions periòdiques, hi trobam, referits a les Illes Balears, vint-i-sis títols corresponents al període 1939-1943 (onze dels quals són clandestins) i vint corresponents al trienni 1944-1946 (nou dels quals són clandestins). El 1971, amb motiu de la primera setmana del llibre editat a Mallorca, la llibreria Tous edita un volum commemoratiu²⁷⁷ que conté un article de Josep Albertí «Sobre el "llibre", a Mallorca». Aquest treball, a més d'esmentar la importància de les editorials Moll, Atlante i Daedalus, consigna en el balanç que «la publicació d'obres d'autors no clàssics, vius, editats i inèdits, no significa en aquests anys difícils i primerencs de postguerra una revisió de postulats ètics i estètics, un ressorgiment del camí traçat dins la poesia per Rosselló-Pòrcel o dins l'assaig per Gabriel Alomar, una continuació del seu esperit. De cap manera. El món cultural mallorquí i el llibre en el sentit més rigorós i cenyit a la llei, no fan més que una cosa per la qual hi escau només una paraula: aguantar. En una revisió urgent, idò, no podrem aturar-nos fins a l'any 50 en què es produeix amb la poesia de Blai Bonet una renovació, un canvi, per ventura només formal, però amb

la força necessària per iniciar uns anys a on el silenci, el llibre, tendran el solc una mica més ample...».²⁷⁸ El mateix volum recull una «Bibliografia urgent del Llibre Mallorquí de la postguerra ençà» a cura de Josep Albertí i Pere Carlos, que serà completada, el 1972, per Ramon Bassa, Jaume Bover i el mateix Pere Carlos amb una recopilació bibliogràfica de llibres editats a Mallorca entre el 1939 i el 1972.²⁷⁹ El treball recull més de 1.400 publicacions, que corresponen a uns nou-cents autors (entre escriptors, il·lustradors, prologuistes, etc.), en castellà o català. Els autors de la compilació reconeixen que «aquestes xifres són minvades respecte a la realitat» i que «si no hi figuren més és degut a la dificultat de trobar certs tipus d'obres, com és ara: edicions limitades, privades, dels primers anys de la postguerra, etc.», i prometen «fer una nova edició ampliada amb totes les novetats i aquelles publicacions que ens hagin passat per malla editades des de 1939». Entre els assaigs, cal tenir en compte el documentat article de Josep Massot, «La represa del llibre català a la postguerra» i l'estudi de Maria Josepa Gallofré, citat en apartats anteriors, *L'edició catalana i la censura franquista*. Partint d'aquesta base bibliogràfica, podem estudiar més específicament la realitat insular.

Pel que fa a les editorials, el predomini de Moll (que havia tret a la llum abans de la guerra la col·lecció «Les Illes d'Or», que el 1946 projectà el luxe extemporani d'«Exemplaria Mundi» i que el 1954 creà la «Biblioteca Raixa»), és absolut i indiscutible; per això mateix ha generat una bibliografia considerable.²⁸⁰ L'activitat editora de Moll havia tingut el seu precedent en l'Editorial Alcover S.L., creada en funció del DCVB i traspassada, poc abans de l'inici de la guerra, a Francesc de B.

Moll; un parell d'anys després de la mort de Mn. Alcover, Moll inicià la col·lecció literària «Les Illes d'Or» i va canviar radicalment el rumb de l'empresa. La crònica de les activitats de l'editorial a partir del 1936 és relatada amb tot detall en les memòries de Moll, especialment en el volum *Els altres quaranta anys*, però convé incidir en algunes iniciatives especialment importants per al grup dels anys cinquanta. Ja he parlat de la revista *Raixà*; l'altre gran projecte varen ser els volums de *Cap d'any*, editats del 1956 al 1964.

3.4.1. *Les cròniques del Cap d'any de Raixa i l'Editorial Moll*

Les miscel·lànies batejades amb el títol *Cap d'any* -seguit de la data pertinent- havien estat pensades com a resum anual de l'activitat cultural catalana i, alhora, com a obsequi per als subscriptors de la «Biblioteca Raixa». En la presentació del primer volum, Aina Moll -que aleshores encara signava *Anna*, i consigno l'anècdota perquè, com veurem, les polèmiques entorn de la unificació lingüística no foren alienes a la miscel·lània- explica la intenció de la publicació, «un resum de la vida literària i cultural en les seves manifestacions autòctones durant l'any», i en descriu l'estructura: cròniques de les diverses comarques catalanes, una bibliografia amb les publicacions en català de l'any o del curs (de setembre a setembre) i un apartat de col·laboracions literàries.²⁸¹ Perquè *Cap d'any*, a més d'una crònica, venia a ser la revista de creació que substituïa i continuava l'aventura de *Raixà*. La presència del grup de poetes dels cinquanta hi havia de ser, per tant,

fonamental i substantiva. La mateixa A. Moll ho reconeixia en el seu escrit proemial:

«No és casual que la gran majoria d'aquestes col·laboracions ens hagi vingut d'elements anomenats "joves". No és casual perquè respon a l'existència d'un nucli, format principalment de joves, que ja va dur el pes dels quaderns literaris "Raixa", antecessors directes de la biblioteca del mateix nom».282

Al començament de cada volum hi havia un «Judici de l'any» en vers, irònic i faceciós, signat per «L'Endevinaire», que no era sinó Francesc de B. Moll -substituït, a partir del 1961, per «L'Endevinaire II» (Jaume Vidal Alcover). Per bé que els versos d'aquest poema inicial solien narrar generalitats de la política mundial, les possibilitats satíriques de la composició no foren desaprovechades. El primer Endevinaire ja parlava, en el seu poema de 1960, del turisme desmesurat que havia envaït Mallorca i de l'especulació que comportava aquella font d'ingressos. Però va ser Jaume Vidal, el segon Endevinaire, qui incidí amb més decisió en l'actualitat cultural catalana i en les seves tendències literàries. En el «judici» del 1961 profetitzava:

«I seguirà estant de moda,
a fi d'embrutar paper,
la curolla social,
sigui en prosa, sigui en vers
(però no amb res que trastorni
la bossa, naturalment)».283

I en el poema del 1963 insistia en les seves ironies envers la poesia social:

«I romandrà pobre el pobre
i el ric es farà més ric.
Poetes i altres estruços
-bèsties de ploma, vull dir-

contaran aquestes coses,
com sempre, de mig a mig
errats, i, seguint la moda,
amb versos mal escandits
i amb paraules tan gruixades
que sols en vers gosen dir».284

En aquella època, després del fracàs de crítica que havia patit *El dolor de cada dia* -que l'autor reivindicava com a pioner de la poesia social- Vidal es dedicava a mesurar decasíl·labs i a compondre sonets. Però les seves burles no podien ocultar una evidència: les noves tendències -ho veurem més endavant- havien arribat al *Cap d'any*.

La primera crònica de Barcelona és a càrrec de Joan Perucho, que la divideix en cinc apartats -literatura, teatre, música, art i arquitectura- on ressenya novetats i opina a favor dels premis literaris. Posteriorment, les notícies principatines seran comentades per Josep M. Espinàs (1957-1961) i per Maria Aurèlia Capmany (1962-1964). Les panoràmiques valencianes són a cura de Xavier Casp (1956), Joan Fuster (1957-62) i Alfons Cucó (1963 i 1964). El desig d'oferir una crònica completa es manifesta ja en el segon volum, en la presentació del qual A. Moll anuncia la incorporació del Rosselló (amb un text de Gumersind Gomila), i continua en el *Cap d'any 1958*, en el qual la prologuista expressa la impossibilitat d'incorporar una crònica de l'Alguer i expressa el desig que es puguin consignar les activitats culturals «desplegades per catalans fora del domini de la llengua».285 Tanmateix, el 1960 ja hi apareixen uns «Fervors literaris d'enguany a l'Alguer», obra de Rafael Catardi, i un apartat de «Notícies de fora de les terres catalanes» que conté notes breus de Madrid, París, Mèxic, Argentina i Xile. El món de l'exili i dels estudis catalans a l'estranger queda, així, incorporat als volums de *Cap d'any*, i hi retorna puntualment amb noves

comunicacions el 1961 (Finlàndia, Estats Units, Mèxic, Argentina i Brasil), el 1962 (França, Estats Units, Mèxic, Argentina, Cuba, Xile i Brasil), el 1963 (Alemanya, Anglaterra, Bèlgica, França, Holanda, Txecoslovàquia, el Vaticà, Estats Units, Puerto Rico, Argentina, Mèxic, Xile) i el 1964 (Anglaterra, França, Itàlia, Països Baixos, Canadà, Suïssa, Estats Units, Argentina i Xile).

Però sens dubte un dels documents més interessants que ens han llegat els volums de *Cap d'any* són les cròniques de Mallorca redactades per Josep M. Llompart, que aleshores era conegut sobretot com a crític (el seu primer llibre de versos, *Poemes de Mondragó*, no apareixeria fins al 1961). Aquests breus articles es fan ressò de les novetats editorials, dels homenatges, dels premis literaris i de les polèmiques que sacsegen i commouen la vida ciutadana, i s'han de posar en relació amb les «cartes» que va publicar, aquells mateixos anys, a la revista *Vida Nova* de Montpeller. A Llompart correspon, també, una de les primeres reivindicacions insulars -en un moment en què l'eufòria del Principat ja havia passat una mica- de Rosselló-Pòrcel: l'assaig «Sobre Rosselló-Pòrcel i l'Escola Mallorquina» publicat en l'edició del 1960. Les «notes d'actualitat» eren un gènere relativament conreat en els anys cinquanta: en dóna bona prova Jaume Vidal en els seus articles de la sèrie «La ciudad viva», signats amb el pseudònim *Euphorion*. És en una d'aquestes cròniques on Llompart dóna fe de l'existència -i de la decadència- d'una «comunitat literària» d'idees. Val la pena de reproduir sencer el fragment:

«El cronista pertany a una de les generacions més il·lusionades, més estretament unides pel lligam de l'amistat que registra la història de la literatura a Mallorca. Una

generació, emperò, massa d'hora dispersa, prematurament atuïda -venturosament atuïda, potser- per una joventut que ni tan sols havíem sospitat o per unes circumstàncies que no volíem ni tan sols sospitar. És bell, tanmateix, saber que amb nosaltres no es trenca el fil per a sempre; és bell sentir una remor de passes darrera les nostres; però a l'ombra de la Font de les Tortugues -¿recordes, estimat Jaume [Vidal], sempre amb el mot a punt com un ganivet de jugar, i tu, Llorenç [Moyà], amic, orfebre de paraules entremaliades?- ja no es fan projectes tan sobrats d'entusiasme com magres de diners; ni a Cala Figuera - ¿recordes, Blai, fa tant de temps enfora de nosaltres, i tu, Bernat [Vidal i Tomàs], expert en llatinades i subtiletes litúrgiques?- s'inventen ja colors a la fira de la tarda; ni entre les hortènsies de Can Pinoi -¿recordes, Cèlia, part dellà del temps?- es llegeixen versos mentre el capvespre enrojola tendrament els espadats de Bàlitx. Sí, amics, ens salvarem alguns, si Déu vol, com a individualitats, però ja no serem mai més aquell grup compacte i rebel que tantes i tantes coses hauria volgut abastar». 286

És la crònica d'una desfeta. I aquesta constatació no respon a una sentimental exageració per part del crític, sinó a una realitat: ja havien passat sis anys des de la publicació d'*Els poetes insulars de postguerra* i el grup es dispersava cada vegada més. Ja hem vist que la primavera de 1960 Llorenç Vidal consigna, des de les pàgines de *Ponent*, l'aparició d'una nova generació literària. Tot això, prescindint de la propietat amb què és usat el terme «generació», dóna validesa al rètol «poetes dels anys cinquanta»: dècada i promoció poètica aproximem molt les seves fronteres. I, de fet, en la crònica de l'any 1958 Llompart ja es refereix als escriptors més joves, Bartomeu Fiol i Miquel Barceló, i en els anys següents, a Llorenç Vidal, Miquel Bauçà, Joan Julià, Baltasar Porcel...

En parlar de la revista *Destino* he fet referència a una polèmica sobre el model de llengua literària que enfrontà Miquel Dolç amb J. M. Llompart, J. Vidal i B. Bonet. El *Cap d'any* reflecteix àmpliament els

problemes de l'estandardització i de la relació de la llengua comuna amb les particularitats dialectals. Si, d'una banda, sembla lògic que en temps de penúria alguns sectors es mostrin preocupats per la desmembració lingüística -que comporta el perill de considerar «català», «valencià» i «mallorquí» tres llengües diferents-, també és cert que la intolerància del purisme afectà el grup de les Illes Balears. En el *Cap d'any 1960* A. Moll publica, en l'apartat de miscel·lània, l'article «La llengua literària i els correctors», que respon a una crítica publicada en el núm. 76 de la mexicana *Pont Blau* i justifica l'ús d'una sèrie de paraules no reconegudes per la normativa (*entregar, tacany, ús de seu en comptes de llur...*). En el *Cap d'any 1961* continua la polèmica amb un treball de Francesc de B. Moll, «Una crítica i una resposta», que respon, aquesta vegada, a unes insinuacions de dispersitat publicades en el núm. 73-74 de la *Revista de Catalunya* de Buenos Aires (febrer de 1960). I encara, en el *Cap d'any 1963* F. de B. Moll escrivia «Tornem-hi amb la unitat!» arran d'una crítica dels mallorquinismes que contenia *El microcosmos lul·lià* de Robert Pring-Mill. Moll defensava la incorporació a la llengua escrita de «només aquelles peculiaritats que en classicisme o en valor pràctic són superiors a les d'ús més general». ²⁸⁷ I exclamava, desolat: «És ben curiós que uns m'ataquin per unitari i els altres per disgregador!». ²⁸⁸ En realitat, les embranzides de Josep M. Llompart contra l'ús dels termes *bacàvia* i *bacavès* per la revista *Ponent* deixava clara la postura de *Cap d'any* i convertia en exageració les reticències dels seus detractors.

L'aportació global dels volums de *Cap d'any* és, doncs, important: no tan sols per la combinació de la crònica amb la revista de creació,

sinó també per l'obertura a tot el territori català -intent de defugir el localisme-, per la reivindicació dels autors més valuosos de la pròpia tradició -el 1964 el *Cap d'any* canvia la seva estructura i substitueix l'apartat de creació per un homenatge a Rosselló-Pòrcel que recull col·laboracions de Miquel Dolç, Gafim, Salvador Espriu i Jaume Vidal Alcover- per l'atenció a l'evolució literària: el 1962 l'apartat de creació recull un poema de *Qui ulls ha* de Francesc Vallverdú i el 1963 la sàtira «Gairebé un conte bíblic», de Joaquim Molas.

A banda d'aquests volums, l'Editorial Moll continua l'activitat desplegada en els quaranta. Al marge dels «Manuales Moll» (1937) - gramàtiques de llengües modernes escrites amb finalitats pedagògiques- els dos grans projectes en marxa són la col·lecció de llibres de bibliòfil «Exemplaria Mundi», nascuda el 1947, i les «Obres de Maria Antònia Salvà», començades el 1948, a més de la col·lecció «Les Illes d'Or», que ve dels anys trenta. En els anys cinquanta la novetat més important és la «Biblioteca Raixa», nascuda el 1954 (la col·lecció de poesia «Balenguera» no serà inaugurada fins al 1961). J. Molas ha afirmat que les grans fites del complex llibresc de Moll són, entre d'altres, l'entrada com a col·laborador de Manuel Sanchis Guarner, el 1943, i de Josep M. Llompart el 1961.²⁸⁹ La col·laboració de Sanchis es notà aviat. Si fins a 1950 hi havia una clara desproporció entre els nombrosos llibres d'autor traspassat i els pocs llibres d'autor vivent, a partir d'aquella data l'atenció a la nova literatura ja és molt més important, i cristal·litza precisament en la «Biblioteca Raixa». J. Molas ho resumeix així:

«Per una pila de raons, entre d'altres, la intervenció decisiva de Sanchis Guarner, la rebel·lió de la joventut lírica, que s'havia aixecat amb violència contra la rigidesa de l'escola

mallorquina, i l'afluïxament progressiu de la censura, Moll, cap a l'any 50, va començar a modificar la seva política editorial. El 51 va publicar, ja, un volum emblemàtic, *Els poetes insulars de postguerra*, obra de sanchis, que aplegava un tipus nou d'autor que, com Blai Bonet, Josep M. Llompart i Jaume Vidal Alcover, deixaven de banda l'"estil dels trobadors" i buscaven els seus referents en la generació castellana del 27 i, especialment, en García Lorca i Miguel Hernández i que, a la vegada, intentaven de recuperar una tradició "heterodoxa" local representada, en principi, per Rosselló-Pòrcel i Llorenç Villalonga. I, així, els quaranta volums apareguts entre 1951 i 1962, mostren un canvi radical de rumb».²⁹⁰

3.4.2. Atlante

Una altra editorial-impremta nascuda en els anys cinquanta és «Atlante», creada per l'empresari Pere Serra.²⁹¹ Amb seu al carrer de Sant Feliu de Palma, Atlante publicà obres en castellà (majoritàriament) i en català i es va encarregar d'editar les obres guardonades als premis Ciutat de Palma. No tenia, com l'empresa de Moll, una actitud resistencial molt marcada, però va aconseguir un catàleg digne. En la seva crònica del *Cap d'any 1957* Josep M. Llompart n'alaba la correcció de les edicions -abans n'havia criticat la descurança, i també ho havia fet Jaume Vidal a propòsit de l'edició de l'opuscle d'homenatge a Sant Agustí que promogueren els poetes dels cinquanta-²⁹² i la celeritat a presentar, el Dia del Llibre del 1956, les quatre obres premiades pel gener del mateix any: *La Posada de la Núvia* de Moyà, *Dilluns de festa major* de Martí Mayol, els articles periodístics de Joan Bonet i *Esa carne mortal* de Jaume Vidal.²⁹³ Vegem, com a mostra, algunes peces del catàleg d'«Atlante».

Pel que fa a la prosa en castellà, trobam títols com *Otras tres gracias*, de Joan Bonet (1953); *La mystérieuse petite gitane*, de Miguel de Cervantes, traduïda pel Comte de Saint-Quenten (1954); *A media voz*, relats de G.C. Romero de Vicent (1954); la miscel·lània *El toreo contemporáneo (1947-1954)*, de G. Sureda Molina (1955); *Esa carne mortal*, de Jaume Vidal Alcover (1956); *La custodia*, de M. Aguiló (1956), que havia quedat finalista al premi Ciutat de Palma de novel·la que s'emportà Jaume Vidal; *Bearn o la sala de las muñecas*, de Llorenç Villalonga (1956); *Un poco locos, francamente*, de Juan Bonet (1957); *Senda oscura*, d'Antonio Oliver Febrer, amb pròleg de B. Mestre (1957); *...Y persiste la sombra*, de Manuel Picó (1957); *Péndulo*, de Cristóbal Serra (1957); *Eugenia*, de Manuel Picó (1958); *Pudrirse bajo tierra*, d'Antonio Rubí Campins; *La suerte consumada*, de Guillermo Sureda Molina (1958); *Desenlace en Montlleó*, de Llorenç Villalonga; *Majorcan Honeymoon*, de Federico Díaz Falcón (1959); *Mallorca, catedral de la luz*, de Pedro Antonio Mateu (1959); *Una alcoba en el infierno*, de Manuel Picó (1959); *Dos cuentos*, d'Antonio F. Serra Bauzá (1959); *La zanja*, de Manuel Picó (1961)... Un dels llibres més curiosos era la traducció catalana de *La familia de Pascual Duarte*, obra de M. M. Serra Pastor (1956). La traducció d'aquesta obra, ja anunciada el 1954,²⁹⁴ fou fruit i pretext d'un debat sobre el neorealisme i sobre el tremendisme en la novel·la contemporània. Poc després d'aparèixer l'obra original, Jaume Vidal Alcover havia publicat un divertit sonet en castellà dedicat «Al desgraciado Pascual Duarte, pariente lejano y envidioso de los héroes de Dostoiewszki».²⁹⁵ Després, però, s'hi reconcilià, potser influït

per Llorenç Villalonga, que havia publicat diversos articles parlant de Cela en els quals, tanmateix, adoptava una actitud de reserva envers el realisme: «*Tampoco es usted un neorrealista italiano -escribia Villalonga a Cela-, que cuando filma Roma o Milán enfoca sistemáticamente -amaneradamente- suburbios obreros; ya nos lo había demostrado en aquel inolvidable "Pascual Duarte", hombre medular (¿un celta?) con más fibra y menos histerismo que "Don Camilo" de Guareschi*». ²⁹⁶ L'objectivisme de Cela també el feia dubtar: «*Cela declara también que persigue la objetividad. Sin duda. El espejo al borde del camino. Pero el espejo reflejaría cuanto pase, sin criterio ni discernimiento, de un modo comparable a la sonrisa de Mme. Recamier. Al fin, con la pluma en la mano, será necesario escoger. "Il faut choisir". El espejo no permanecerá inmóvil al lado del camino, sino que habrá de ser paseado con arte. Entonces Camilo José Cela sería, como todo el mundo, un subjetivista. ¿Qué opina Camilo José Cela de sí mismo?*» ²⁹⁷ D'altra banda, Villalonga arribà a establir un paral·lelisme entre *La familia...* i *L'Étranger* de Camus... ²⁹⁸ Aquest excurs ve a tomb perquè l'evidència que Cela havia estat un renovador de la novel·la espanyola no havia de ser reconeguda en el cas d'*El mar* de Blai Bonet -que, per cert, no era de l'òrbita villalonguiana: quan aparegué la novel·la, premiada a Barcelona amb el Joanot Martorell, la crítica només arribà a veure que els personatges eren massa iguals i que la lírica es menjava la narrativitat.

La poesia en castellà és representada per *Cantares en la isla*, d'Eliseo Feijoo (1953); *La mala hierba y otros poemas*, del mateix

Feijoo (1954); *Dos poemas*, de Margarita Caubet de Parpal (1955); *Invernada*, de B. Pons; i *Las oraciones y otros poemas*, de Rafel Jaume.

Pel que fa a la poesia en català, cal ressenyar *Rosada*, de Bartomeu Guasp (1954); *La Posada de la Núvia*, de Llorenç Moyà (1956); *Flos Sanctorum*, de Llorenç Moyà (1956); *La terra al cor. Poemes*, de Guillem Colom (1957); *Poemes en quatre temps*, de Margarida Magraner (1958, coedició d'Atlante i La Font de les Tortugues, col·lecció a què em referiré tot seguit); *Galopant per la falla*, d'Anton Sala-Cornadó (1959, una altra coedició d'Atlante i La Font de les Tortugues); *Càntic nou. Poesies*, de Miquel Castanyer (1959); més endavant, fora de l'espai que hem delimitat, encara apareixeria *Primavera i tardor*, de Josep Rosselló Ordines (1974), però els dos llibres més interessants són dues antologies poètiques que tractaré en un espai a part: *Poetes malloquins. Poesia mil nou-cents cinquanta-vuit* (1958) i *Poetes mallorquins. Poesia mil nou-cents cinquanta-nou* (1959).

El nombre d'obres teatrals catalanes és notablement inferior: *Dilluns de festa major*, de Martí Mayol (1956), *S'ha venut un home*, de Josep M. Palau i Camps (1956) i *Fedra*, de Llorenç Villalonga (1958); la narrativa catalana és representada per tres títols: *Cocktail*, de Dhey (1955), *Crist*, de M.M. Serra Pastor (1958) i *L'altre camí*, de Gabriel Cortès (1959).

3.4.3. *La Font de les Tortugues*

La col·lecció *La Font de les Tortugues*, iniciada cap al 1955, és un projecte de Jaume Vidal Alcover i Llorenç Vidal. En un dels seus articles de *Vida Nova* explica que als dos extrems del ciutadà passeig del Born hi havia dues tertúlies: prop del mar, la de Villalonga; en la plaça oposada, la dels joves. La font d'aquella plaça donà nom a la col·lecció, però abans ja va presentar tres petits volums que li serviren de pròleg: *Homenatge a Sant Agustí* (1955), que recollia poemes de Josep M. Llompart, Blai Bonet i Jaume Vidal Alcover; *Et nunc manet in te* (1955), títol manllevat a André Gide, que albergava un poema de Blai Bonet (posteriorment inclòs a *Comèdia*), i el *Cocktail* de Villalonga. Tots tres llibres havien estat impresos a Atlante.²⁹⁹A partir del 1956 els promotors de la col·lecció n'organitzaren la propaganda i la subscripció i la batejaren amb el nom de *La Font de les Tortugues*. La part tècnica i de presentació, que en els volums inicials havia merescut, com hem vist, algunes queixes, anà millorant progressivament, però aviat la col·lecció entrà en crisi per la manca de temps dels seus promotors.³⁰⁰ Va ser aleshores que el grup de *Ponent* se'n féu càrrec i li donà una nova orientació, que Josep M. Llompart interpretava com un nou símptoma del relleu generacional:

«Els mateixos creadors de *Ponent* han estat la taula de salvació d'aquella dissortada *Font de les Tortugues* que, a la crònica de l'any passat, deixàrem en una situació tan perillosa. Una altra cosa nostra que els joves ens han hagut de prendre de les mans!»³⁰¹

Un repàs a les publicacions de *La Font de les Tortugues* ens dóna molta informació sobre l'evolució de la col·lecció i de les postures

ideològiques dels seus dirigents. El primer títol fou *Ceguesa de l'estel*, de Marià Villangómez (1956); el recull, del qual es féu una edició de tres-cents exemplars, anava encapçalat per una cita de «El Creador» de Juan Ramón Jiménez, que explicava el títol i que fou suprimida en la versió posterior de la *plaquette*, inclosa a *La miranda* (1958): «¡Obra; / pétrea mujer desnuda, / hermosa piedra mía, / ciega como la brisa y las estrellas!». El segon volum, del qual se'n tiraren, també, tres-cents exemplars, va ser *Algunes preguntes, algunes respostes*, de Jordi Sarsanedas (1956). Segueixen *El poeta i la mar*, de Guillem d'Efak (1956), el *Poema dramàticament esperançat*, de Xavier Casp (1956) i *Quinze poemes d'En Miquel Martí i Pol* (1957); en aquest cinquè volum canvien el disseny de la coberta i la impremta: els quatre primers quaderns havien estat impresos a Gràfiques Miramar i aquest és realitzat a la Impremta Atlante; també canvia el tiratge -dos-cents cinquanta exemplars en paper offset i deu en paper de fil, numerats i signats per l'autor-, la qual cosa fa pensar que la col·lecció intenta aproximar-se al llibre-objecte i assolir una certa independència respecte a l'Editorial Moll: a la contraportada, hi consta la llegenda «Publicacions Occident: Ponent i La Font de les Tortugues».

El mateix 1957 es publica *Les coses en els Sonets a Orfeu*, selecció i traducció de poemes de Rilke feta per Guillem Nadal, que ja havia donat mostra dels seus bons oficis com a traductor de Rilke en la secció de miscel·lània del *Cap d'any 1957*; se'n fa un tiratge idèntic al de l'exemplar anterior i s'il·lustra el quadern amb un dibuix de Pau Fornés, que també acompanya les tankes de *Debades t'obren solcs els navilis, Ulisses...*, de Llorenç Moyà (1957), recull dedicat a Margarida

Magraner. El primer llibre del 1958 és *El cant de la Balalaika*, de Llorenç Vidal, ànima de la col·lecció. El mateix any apareixen els *Poemes en quatre temps*, de Margarida Magraner, que mereixen un article elogiós i quasi tendre de Llorenç Villalonga: «¿Por qué el demonio de la inquietud seduce mi vieja pluma para comentar el libro tierno de una niña [...] a quien nuestras leyes no otorgan todavía, a la hora en que escribo estas líneas, su capacidad civil», es pregunta Dhey. Però no s'està d'advertir amb duresa de les limitacions de la poesia pura:

*«Celia Viñas [...] expuso cómo procedía, allá por 1927, el que pudiéramos considerar jefe de la escuela [de la poesía deshumanizada o abstracta]: procedía por eliminación y así ha continuado haciéndolo la inmensa mayoría de nuestros poetas. Juan Ramon va despojando sus composiciones de cuanto no sea poesía pura. La poesía pura es lo inefable. El talento, el ingenio, la razón, la anécdota, el mismo sentimiento amoroso, todo lo comprensible, todo lo que une a los hombres de buena compañía, no es, por definición, poesía pura. Pero ¿qué quedará de una composición cuando hayamos eliminado estos dones con que Dios quiso favorecernos?».*³⁰²

I, al final, amb l'orgull dels destronats, no resistia la tentació de dictar a la jove poetessa el seu testament:

«De donde se sigue, pensará el lector, que las modas ni las escuelas no son materia importante y que yo no debiera enseñarme contra ellas. Pero a los liberales nos asedia, desde que nacemos, una especie de tragedia que constituye nuestro íntimo pecado original: al abogar por la libertad, nos ponemos furiosos contra quienes intentan imponer dogmas. Entonces perdemos la continencia y devenimos dogmáticos e intransigentes. Pero en nuestra furia entra sin duda un elemento humano: el temor de que las

*bellas inteligencias menores de veintiún años, creadas para continuar a Racine, Nattier o Schlumberger, lleguen a naufragar en la anemia, a esterilizarse en la retórica de la eliminación».*³⁰³

La Font... apareix, així, com un portaveu de la nova escola deshumanitzada. És significatiu que hi apareguin (1958) les *Petites elegies* de Miquel Dolç (se'n fa un tiratge de dos-cents exemplars en offset i 20 en paper de fil i es fa constar a la portadella que la col·lecció és dirigida per Llorenç Vidal), llibre que representa, com veurem al capítol IV, un canvi de rumb en la seva poètica: per dir-ho d'una manera ràpida, la substitució del mestratge dels vells pel dels joves. A partir d'*El temps que se'ns escapa*, de Fèlix Cucurull (1959), els quaderns figuren com a «Publicació annexa a Ponent». Després vénen *D'orient i d'occident*, de Josep M. Palau i Camps (1959) i *Vuit poemes d'André Rivoire* traduïts per Miquel Gayà, amb un prefaci del P. Miquel Batllori (1959).³⁰⁴ *Galopant per la falla*, d'Anton Sala-Cornadó (1959), és dedicat a Llorenç Vidal. *El rescat diví*, d'Octavi Saltor (1960), porta un pròleg de Narcís Jubany; se'n fa un tiratge de quatre-cents exemplars i s'indica el preu de venda: 10 ptes. per als subscriptors, 15 per als protectors i 20 a les llibreries.

En començar la dècada dels seixanta, l'equilibri editorial, aquella línia que entrellaçava l'obra dels nous autors (continuadors del grup dels anys cinquanta) amb les escriptures de maduresa (Dolç, Palau, Moyà) es torna discontinua. L'eclecticisme no és, aleshores, símptoma d'obertura, sinó més aviat de dispersió i de desconcert. És cert que hi tenen cabuda les traduccions (*Poetes portuguesos d'ara*, una selecció de Manuel de Seabra amb traduccions de Fèlix Cucurull publicada el 1961, que conté poemes de José Gomes Ferreira, Domingos Monteiro, Natércia Freire i

Carlos de Oliveira), però també hi ha un retorn a la tradicional poesia d'encàrrec. Ho demostra la *Corona poètica a Santa Maria del Camí* (1961);³⁰⁵ oferta amb motiu de la proclamació del seu patronatge sobre el poble del mateix nom, aplega poemes d'Andreu Bestard, Josep Capó, Baltasar Coll, Guillem Colom, Miquel Dolç, Bartomeu Forteza, Miquel Forteza, Miquel Gayà, Bartomeu Guasp, Josep M. Llompарт, Josep M. Miró Llull, Llorenç Moyà, Josep M. Palau i Camps, Antoni M. Penya, Llorenç Riber, Bernat Vidal i Tomàs i Llorenç Vidal.³⁰⁶

Al final de la seva vida, la col·lecció s'ha convertit en una mesura de les aficions i obsessions de Llorenç Vidal i del seu ideari pacifista: *Insania terrae*, de Llorenç Vidal (1962), apareix com una coedició amb el Círculo de Cultura Ibero Americano. En *Netzahualcòyotl*, conjunt de cànctics pre-colombins traduïts i seleccionats per Llorenç Vidal i Rolando A. Vega (1963), l'article del nom de la col·lecció, serà definitivament substituït per la seva versió «salada»: Sa Font de Ses Tortugues. En el volum següent (*Terra de gerrer*, de Josep M. Miró Llull, publicat el 1963) la idea baleàrica del grup de *Ponent* queda ben palesa: s'hi adjunta un full de subscripció a *Ponent* («Quaderns de literatura balear dirigits a tots els intel·lectuals que parlen la nostra llengua») i a «Sa Font de ses Tortugues». Tanca la col·lecció *Talaiot al vent. Vint poemes*, de Llorenç Vidal (1965). Al marge d'aquestes activitats, el grup de *Ponent* intentà una altra aventura editorial, capitanejada per Llorenç Vidal i Gregori Mir: el 1959 Llorenç Vidal publica, en aquestes noves edicions de *Ponent*, *Cinc meditacions*

transcendentals i el 1966 Joan Vidal Solanas treu a la llum *Sang endins. Poemes*. Però aquesta iniciativa s'escapa dels nostres límits.

3.4.4. *Projectes*

A més de les col·leccions esmentades, cal deixar constància d'alguns projectes que no arribaren a quallar. El 1956 Joan Bonet dóna notícia d'una revista - col·lecció literària que ell mateix i el periodista Guillem Sureda Molina volgueren tirar endavant «con mil pesetas en efectivo y mucho crédito entre seis amigos». ³⁰⁷ Es titulava *Pajaritas de Papel* i sembla que n'arribaren a compondre almenys el primer número. ³⁰⁸

Una altra col·lecció frustrada fou la «Joan Roís de Corella» de poesia catalana contemporània. Havia estat promoguda per Camilo José Cela i es presentava dins el bloc de «publicaciones de *Papeles de Son Armadans*». Hauria estat paral·lela a una altra col·lecció, la «Juan Rodríguez del Padrón» de poesia gallega contemporània, també filla de *Papeles...* ³⁰⁹ No fóra desbaratat veure la influència de Josep M. Llompart -aleshores secretari de redacció de la revista- en la decisió de tirar endavant aquest projecte, que preveia de publicar de tres a cinc volums cada any: el primer havia de ser *Comèdia* de Blai Bonet.

3.5. *Tres baròmetres: tres antologies*

Hem de parlar aquí, abans de la necessària valoració de la cultura de la postguerra a Mallorca, de tres llibres que mesuren exemplarment la força i el ritme del batec literari. Es tracta de l'antologia *Els poetes insulars de postguerra*, compilada per Sanchis Guarner, i d'altres dues

antologies (*Poesia mil nou-cents cinquanta-vuit* i *Poesia mil nou-cents cinquanta-nou*) publicades per Atlante. Un panorama global de la nostra literatura hauria de fer referència, també, al *Recull de contes balears* (1956), preparat per l'editor Santiago Albertí amb l'objectiu de donar a conèixer al Principat els narradors insulars,³¹⁰ però, pel que fa a la poesia, els baròmetres més fiables són els tres títols citats més amunt.

L'aparició de l'antologia de Sanchis Guarner³¹¹ fou saludada -i posteriorment la crítica ha confirmat aquest judici- com el símbol de la substitució dels principis de l'Escola Mallorquina pels de la promoció literària de la postguerra. Tanmateix, no tots els antologats responien amb la mateixa justesa al perfil de poetes renovadors -en aquest sentit, d'entre els autors que s'hi congregaren, Jaume Vidal només en destaca quatre: Moyà, Llompart, Bonet i ell mateix.³¹² En efecte, entre els vint-i-tres autors antologats³¹³ n'hi havia alguns de molt ocasionals i d'altres que no aportaren res de nou al panorama literari. El mateix J. Vidal féu notar que l'antologia era una selecció només en part, «*solamente una muestra de la vivencia y persistencia de la Literatura en Mallorca*».³¹⁴ Però potser el més important d'una antologia no és la matèria que conté sinó l'esperit del compilador, i en aquest sentit la intenció de Sanchis va ser clara. Fins i tot va impulsar alguns d'aquests autors a preparar textos expressament per a l'antologia: és el cas de Cèlia Viñas,³¹⁵ la incorporació de la qual a la poesia catalana no s'hauria arribat a produir -no, almenys, amb la publicació d'un llibre com *Del foc i la cendra*- sense la intervenció del filòleg valencià.

La importància de Sanchis, que va saber dinamitzar l'estructura cultural creada per Francesc de B. Moll -sòlida i resistencial, però

maldestra en la qüestió específicament poètica- fou reconeguda pels poetes dels anys cinquanta. El 1959 J. M. Llopart escrivia:

«Ningú no sap què hauria estat de la literatura mallorquina contemporània sense la presència d'En Sanchis, sense la seva pacient amistat i els seus consells. Tot al llarg dels disset anys que en Sanchis ha viscut a Mallorca, una promoció d'escriptors ha madurat i una altra ha aparegut en escena. Ambdues han rebut d'ell l'orientació més eficaç i l'escalfor de l'entusiasme». ³¹⁶

Tanmateix, l'antologia havia suscitat algunes crítiques. A les pàgines del diari *Baleares*, Llorenç Villalonga dubtava -després d'agrair a Sanchis, amb un punt d'ironia, que li hagués descobert *tants* poetes- que la jove poesia mallorquina fos innovadora per la sincronització amb les modes literàries de fora de Mallorca. Per a Villalonga, la imitació de la poesia abstracta i deshumanitzada de la generació del 27 no era renovadora, sinó que coincidia «*con nuestra vieja tradición de construir a base de limitaciones*». ³¹⁷ La tesi de Dhey era que la deshumanització de l'art postulada per Ortega havia estat viable com a reacció davant el final de segle, però que no podia ser considerada una troballa definitiva: que el mateix Ortega s'havia replantejat la seva postura i havia arribat a proclamar la necessitat de l'argument en l'obra d'art; que, empena per l'afany de depuració, la nova poesia s'autoimposava massa límits... Sobretot, Villalonga pensava que a força de depurar la poesia s'arribava al no-res, a la pura imatge gratuïta.

Les reserves de Dhey no semblen, sobretot tenint en compte l'evolució posterior dels poetes més destacats de l'antologia, desencertades ni gratuïtes. De fet, el predomini de la poesia

deshumanitzada i abstracta -termes potser un xic exagerats per aplicar-los a aquells autors- s'esvaniria aviat. Títols com *El dolor de cada dia*, *Comèdia*, *La terra d'Argensa*, *Hispania Citerior* o fins i tot *Imago Mundi* i *El cop a la terra* representen la represa del contacte amb la realitat. L'enlluernament per la metàfora i per la poesia del 27 fou, més que res, un punt d'arrencada que s'aniria dissolent per immersió en noves tendències: des del realisme fins a la introspecció existencial, passant per la denúncia civil i per la reivindicació nacional. No veig tan clara, en canvi, l'alternativa que proposava Villalonga. Quan escrivia que Aina Cohen tenia vedat el tractament del triangle temàtic religió-política-amor però que els nous poetes s'havien autoprohibit moltes més coses perquè «ni siquiera creen lícito mencionar el corazón, los almendros floridos»,³¹⁸ ¿no insinuava la voluntat de retornar a l'Escola Mallorquina? Quan es queixava que Moyà hagués reproduït en l'antologia les seves tankes en comptes de l'«Elegia del vinyet pairal» de *La bona terra*, ¿no retrocedia fins a l'esmoreïda flonjor dels epígons de l'Escola, que tant havia blasmat en *Mort de dama*? Villalonga l'encertava en un punt: s'adonava que la prohibició poètica de postguerra havia cercat el seu *aggiornamento* en models exteriors (castellans, bàsicament) però ja *pretèrits*. Però s'errava en afirmar que la rehumanització de la poesia havia de venir pels camins de l'exaltació del cor i de la flor de l'ametller. I els mateixos poetes -no tots, és clar: vull dir el grup capdavanter de l'antologia-, amb els anys, s'encarregaren de demostrar-li-ho.

També amb el temps, i gràcies als bons oficis de Sanchis, Villalonga assuaujaria la seva postura combativa. Els poetes del grup de Sanchis

s'acostaren a la seva tertúlia, i ell escriví bones crítiques dels llibres de Llorenç Moyà, Jaume Vidal i Josep M. Llompart.³¹⁹ Tot això no exclou que algunes vegades, entre els mateixos poetes, l'obra i el mestratge de Sanchis fossin qüestionats. En tenc constància, només, en el cas de Jaume Vidal. Alguns papers consultats al seu arxiu indiquen que Vidal es resistia a reconèixer la influència literària de Sanchis, més decantat envers el *ribisme* -és el terme que ell usa; veurem que caldrà matisar-lo- de Villangómez que no cap a les frivolitats sentimentals del mateix Vidal. En un quadern de notes redactat cap als anys 1952-1953-1954, parlant del veredict de dels premis convocats pel *Círculo Mallorquín* en ocasió del centenari de Costa i Alcover, escriu:

«En S[anchis] som noltros. En S. no té opinió pròpia, en matèria de poesia. Record que, quan en M. Villangómez llegí a Ca'n Colom, m'escrigué en Pere Arbona que havia comentat - en S.- s'excel·lència de sa poesia intel·lectual sobre sa sentimental (que era, aleshores, sa meva). Ara, en canvi, no sirà mai res en contra d'una poesia sentimentalitzada. Se deixa dur per ses corrents de moda. Sa seva qualificació en es Certamen és sa que, probablement, hauriem fet noltros. Altrament, no per maquiavelisme -és massa ingenu per tal cosa- sinó ben per benevolència i bona fe, és possible que mos vulgui acontentar a tots».³²⁰

Però Vidal arribà a matisar aquestes opinions. I finalment el discurs que s'imposà sobre *Els poetes insulars de postguerra* fou el que J. M. Llompart resumeix en dir que «En Sanchis va procurar sempre i en tot moment infondre als qui militàvem en el front de la nostra cultura l'esperit de companyonia, un cert sentiment d'equip responsable d'una tasca comuna» perquè «a través d'ell férem amistat amb Llorenç Villalonga, tan marginat en aquell temps, i amb els supervivents de l'Escola Mallorquina, tan recelosos davant les innovacions, i, tots

plegats, ens sentírem membres d'una comunitat part damunt les diferències -tan profundes!- que ens separaven». ³²¹

Les dues antologies d'Atlante no varen tenir, ni d'enfora, el ressò d'*Els poetes insulars de postguerra*, ³²² però constituïren -i és per això que convé ressenyar-les- una interessant fe de vida de la convivència generacional a final de la dècada dels cinquanta. ³²³ Totes dues s'editaren luxosament i amb un tiratge restringit de cent exemplars. *Poesia mil nou-cents cinquanta-vuit* ³²⁴ incloïa poemes -ordenats pel cognom de l'autor- de Miquel Barceló, Andreu Caimari, Margarida Caubet, Guillem Colom, Miquel Dolç (la composició «Panticosa»), Bartomeu Fiol (que, sumant-se als de la promoció immediatament anterior, hi publicava un «Petit homenatge a Cèlia Viñas»), Miquel Gayà, Bartomeu Guasp, Rafel Jaume, Josep M. Llompарт (que hi dóna a conèixer «Us ho diré amb paraules ben planeres...»), Margarida Magraner, Llorenç Moyà («Mots del poble per a cantar a Creont», reproduït a l'apèndix), Josep M. Palau, Jaume Vidal («Igor Strawinski, la consagració de la primavera»), Bernat Vidal, Llorenç Vidal, Llorenç Villalonga i Marian [sic] Villangómez («Indret de Catalunya»). Les il·lustracions, que s'alternaven amb els poemes, eren de Busser, Juli Ramis, Joan Bonet, Ramon Nadal, Gibert, Mercè Sofia, Xam, Anglada Camarasa, M^a Lluïsa Magraner, Pau Fornès, Pere Martínez i Josep Bover.

En la segona antologia ³²⁵ col·laboraven, per aquest ordre, Maria Antònia Salvà, Andreu Caimari, Guillem Colom, Miquel Fortesa, Rafel Ginard, Bartomeu Guasp, Llorenç Villalonga, Blai Bonet («Pietà»), Miquel Castanyer, Margarida Caubet, Miquel Dolç («París»), Josep M.

Forteza, Miquel Gayà, Josep M. Llompart («Qualque matí, en llevarnos, en fermar...»), Llorenç Moyà («Un llatí besa la tumbada a un bisbe negre», reproduït a l'apèndix), Guillem Nadal, Antoni Oliver, Josep M. Palau i Camps, Jaume Vidal Alcover («Pollença»), Bernat Vidal, Tomàs, Marià Villangómez («El viatge»), Miquel Barceló, Miquel Bauçà, Bartomeu Fiol, Joan Julià, Margarida Magraner, Gregori Mir i Llorenç Vidal. El repertori era encapçalat per una cita de Virgili, «El report és antic, mes la fama perenne» (*Eneida*, IX, 79), i s'hi anunciaven els noms del promotor del volum («per gentil caprici de Pere Serra») i del curador («sota la cura de Missèr Llorenç Moyà Gilabert de la Portella»).

4. RECAPITULACIÓ

A Mallorca, l'estructura cultural de la postguerra va possibilitar la pervivència de la llengua en l'àmbit culte i el consegüent manteniment d'una literatura en greu perill d'esdevenir pura anècdota o curiositat folklòrica. Fou fonamental, també, la creació d'un entramat que reemplaçà i reconstruí les iniciatives silenciades i que posà les bases d'una estructura posterior que s'acabaria de perfilar en les dècades següents. Si comparem aquesta galeria subterrània amb la infraestructura del Principat, però, es fa evident una diferència: en el territori insular l'actitud resistencial fou menys explícita -els resultats de la guerra havien estat, també, molt diferents- i molt sovint fou la inèrcia allò que impulsà la continuació d'activitats que, com les reunions d'escriptors, eren «de sempre». Però això no vol dir -i els estudis històrico-culturals recents ho demostren a bastament- que la censura i altres formes de

repressió no hi actuassin amb tota la duresa: la prohibició de revistes, les restriccions idiomàtiques en els certàmens literaris i les denegacions de permisos d'edició entrebancaren contínuament el creixement de la literatura.

És cert que en l'avaluació del període es fan evidents importants deficiències: en el cas de les Illes Balears, el desig de mantenir una tradició poètica pretèrita era un obstacle per a la necessària renovació, i hagué de ser un «extern», Sanchis Guarner, qui va obrir els ulls als escriptors insulars. Eren, però, temps difícils, i seria injust centrar la crítica en els anys quaranta i cinquanta: fou l'aprofitament posterior d'una infraestructura cultural ja esgotada, allò que provocà l'estancament: a la primeria dels anys seixanta no només s'aprofità la xarxa creada, sinó que hom continuà omplint-la amb els mateixos continguts «resistents» i el pas de la cultura d'*urgència* a la cultura *oberta* (una cultura que, en bona mesura, ja havia existit els anys vint i trenta) no es produí -casos com el declivi de l'editorial Moll en són la prova-, com no s'avaforiren la crítica, la recerca d'opcions noves o la dinàmica generacional. Cal remarcar que aquesta crisi fou específica de la literatura catalana, que, al problema del desmembrament provocat per la guerra civil, afegia el perill de la substitució lingüística.

Tot això explica que, volent ser llegit i entès en un àmbit de contemporaneïtat, un autor com Blai Bonet hagi afirmat que se sent molt més pròxim a Tàpies que als poetes del seu entorn: ara la comunió ja no s'estableix per la resistència, sinó que es basa en formes d'identitat més individuals. Continuant amb l'exemple, quan, en una entrevista,

Bonet ha d'explicar l'afinitat de la seva obra amb la de Tàpies i Subirachs, ho fa en aquests termes:

«La intenció, almenys, és que la meua lletra sigui l'esperit de la seva matèria i, a banda de col·laborar en una integració de les arts, ajudar a comprendre que l'art "altre" del temps "aquest" significa coses molt concretes, representa coses molt directes... Sobretot en Tàpies, la pintura no és mai commemorativa, rememorativa, perpetuació de qualque cosa. La pintura d'Antoni Tàpies és sempre de present d'indicatiu. Per a aquesta art no és vàlida cap estètica anterior. Michel Tapié la va encertar en assenyalar la necessitat d'una estètica nova basada en els valors de l'art nou. En literatura, en novel·la i en poesia cal partir, crec, d'aquest principi. Sobretot perquè considero la pintura "altra" com un altre mode d'escriptura». ³²⁶

Perquè entre Tàpies i Bonet hi ha, a banda de curiosos paral·lelismes biogràfics (entre els quals no és el menys significatiu una greu malaltia de joventut) algunes similituds decisives: la tècnica de «presentar, no contar» que Bonet proposa en les seves novel·les, ¿no té una resposta perfecta en la poesia matèrica de Tàpies? Els procediments mixts del pintor, on la fusta es barreja amb l'arena, amb el ferro, amb el paper, amb les teles de diversa consistència, ¿no tenen un vincle directe amb la cercada heterogeneïtat lingüística del Blai Bonet que «tremola en dialecte»? El paral·lelisme és el mateix que el que els autors del *nouveau roman* cercaren amb J. Pollock. I això, en certa mesura, ja ho varen intuir els poetes insulars quan, en les polèmiques sobre la llengua, reivindicaven els dialectalismes, que eren com la textura dels mots, la diferència: la riquesa. Tàpies s'havia enfrontat també al problema de la tradició. Però va rebutjar tot allò que no l'interessava de la tradició catalana (el noucentisme o, més concretament, la versió que se'n féu a la postguerra) i n'invocà una altra, la d'Arnau de Vilanova, Enric de

Villena, Ramon Llull i Ausiàs March. El binomi Bonet-Tàpies té, tot just, el valor d'un exemple, però el seu paral·lelisme amb l'àmbit literari es desvetlla ràpidament: aquest canvi de tradició, les lletres no pogueren fer-lo. I en l'àmbit insular, aquestes mancances, pels obvis condicionaments geogràfics, també pel conservadorisme, s'aguditzaren. Aquesta seria una de les maneres d'explicar el repte a què s'enfronten els poetes dels cinquanta.

Són uns autors especialment desprotegits: les generacions anteriors no els interessen (perquè les seves propostes estètiques han caducat) i la militància i el localisme constitueixen sortides sempre provisionals i automutiladores. El contacte entre els membres del grup i la relació amb els autors del Principat són factors positius. No serà fins a la dècada dels anys cinquanta que el descobriment de la poesia castellana (de la mà de figures com Sanchis Guarner) els permetrà de tocar a noves portes. És en aquest aspecte sociològic (potser més i tot que en l'estètic) que l'alternativa es presenta en forma de ruptura.

Per bé que Riba els donava aixopluc, els corrents de la poesia catalana també havien de trobar, al Principat, una alternativa; però l'avinentesa no es produeix fins als anys del realisme històric, quan la crítica recupera la seva funció i planteja la primera desviació estètica en un món l'evolució del qual havia lliscat sense ensurts des de les avantguardes històriques. Abans hi havia hagut, és cert, una altra alternativa, més marginal i que no arribà a assolir el pes necessari per arrossegar tot l'edifici cultural: la dels autors que, com Brossa o Foix, se sentien més pròxims al grup de la revista *Dau al Set* i que pretenien *avançar, no continuar o salvar*; però una bona part dels qui els

haurien pogut donar suport era a l'exili. Tanmateix, ens desviam del nostre centre, i les simplificacions tan ràpides són sempre perilloses. L'esbós de la situació al Principat hauria de servir només de comparança: perquè a les Illes Balears, aquesta segona opció ni tan sols existí: per raons exteriors -històriques- i internes -de qualitat literària- el grup ultraista tengué una repercussió mínima i difícil en la poesia posterior.

Tenint en compte aquest context, el fet que el reducte insular assajàs noves opcions estètiques, per tímides que fossin, i que ho fes abans de la irrupció o promoció del realisme, és meritori. L'allargassament del postsimbolisme com a corrent dominant fins a la mort de Carles Riba deixa al marge els poetes illencs de postguerra, que, si bé tenen present la importància de Riba, no es troben en la situació de tenir-lo com a mestre.³²⁷ Només es poden reincorporar al *present* -i, encara, amb una assumpció tènue i matisada dels seus pressupòsits- amb l'adveniment del realisme dels seixanta. Abans, pateixen profundament la seva insularitat, però, alhora, en fan carta de supervivència original. Això explica la peculiaritat d'aquests poetes en els cinquanta i justifica l'estudi de la seva aventura com a grup: l'aventura d'un interval.

NOTES DEL CAPÍTOL II

1. Sobre l'Associació per la Cultura de Mallorca, vegeu MASSOT i MUNTANER, Josep. *Cultura i vida a Mallorca entre la guerra i la postguerra*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1978, capítol II: «L'Associació per la Cultura de Mallorca i la batalla per l'autonomia»,

p. 17-24; vegeu també l'entrada «Associació per la Cultura de Mallorca» de la *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. 1, redactada per E. Pàez.

2. *Almanac de les Lletres* [Palma] (1921), núm. 1.

3. Així i tot, quan va publicar els poemes a l'*Almanac*, Miquel Dolç ja havia col·laborat a *La Revista* de Barcelona. Dec la informació a J. Massot.

4. Els anys 1932, 1933 i 1934 l'*Almanac* publica els poemes «Medallons», «Cursa» i «Sonet» de Rosselló-Pòrcel; el 1935 els poemes «Sol colgant» i «Llàgrima jove» de Miquel Dolç i «Només un arbre, a la vorera, porta...» de Rosselló-Pòrcel; el 1936 «Pluja al migdia, novembre...» de Marià Villangómez, «Cançó després de la pluja» de Rosselló-Pòrcel i «Dona i poesia» de Miquel Dolç. Guillem Colom, que més endavant acollí a les seves tertúlies els representants de la jove poesia, fou un col·laborador assidu de l'*Almanac*, amb poesies originals o amb traduccions.

5. Sobre *La Nostra Terra* vegeu MARTÍNEZ TABERNER, Catalina. «*La Nostra Terra. Anèlisi ideològica*». *Randa* [Barcelona] (1984), núm. 16, p. 129-142. MASSOT i MUNTANER, Josep. *Cultura i vida...*, esp. p. 28-34 i 40-55. LLOMPART, Josep M. *La literatura moderna a les Balears*. Palma: Moll, 1964, especialment cap. XVI, on escriu: «A més del balanç negatiu, l'"Escola Mallorquina" en tingué un de positiu, i d'aquest forma part *La Nostra Terra*. Les seves millors qualitats eren l'aire, que poques vegades va perdre, de serietat intel·lectual, i l'esperit de curiositat. Perquè la mentalitat de l'"Escola" era, per rara paradoxa, tan curiosa com tancada. No volia a cap preu deixar-se influir pels corrents de fora, rebutjava qualsevol possibilitat d'assimilació de modes externes; però s'interessava per elles». Per la seva banda, Margalida Tomàs qualifica *La Nostra Terra* d'«una de les publicacions intel·lectuals més rigoroses i interessants aparegudes a Mallorca» (dins MOLAS, Joaquim [dir.]. *Diccionari de la literatura catalana*. Barcelona: Edicions 62, 1979).

6. COLOM, Guillem. *Entre el caliu i la cendra Memòries (1890-1970)*. Barcelona: Pòrtic, 1972. Vegeu-ne especialment el capítol «La revista "La Nostra Terra"», p. 307-311. Les diferències de Villalonga amb la revista podrien haver sorgit arran d'un article que no li publicaren.

7. VIDAL ALCOVER, Jaime. «La literatura en Mallorca». *Balears* (24-12-1953).

8. A l'arxiu de Jaume Vidal Alcover hi ha un retall de premsa de finals del 1953 titulat «En defensa de un cadáver», signat amb la inicial «Y» (Joan Pons i Marquès?) que contesta l'article citat a la nota 7 dient:

«No [...] sirvió nunca la pobrecita *La Nostra Terra de hospital de infecciosos en una epidemia de poesía*. Tanto ella, la revista, como el *Almanaque -en mucha mayor proporción éste-, compartieron siempre el espacio con los escritores catalanes continentales».*

9. Quadern de notes de Jaume Vidal consultat a l'arxiu Vidal Alcover. Inèdit, conté anotacions corresponents als anys 1952-54.

10. La revista es pot consultar a la Biblioteca March de Palma.

11. La bibliografia sobre el Francesc de B. Moll editor és, a hores d'ara, força extensa i no cal, doncs, repetir dades ja prou conegudes. Deixant de banda les seves memòries, publicades a la col·lecció «Els treballs i els dies» en dos volums -*Els meus primers trenta anys* i *Els altres quaranta anys*- els anys 1970 i 1975, la llista de les aportacions fonamentals ha estat recollida en: MASSOT i MUNTANER, Josep. «Francesc de B. Moll, impulsor de cultura». *Randa* [Barcelona] (1982), núm. 13, p. 213-219. Aquest treball és ampliat en: MASSOT i MUNTANER, Josep. *Els mallorquins i la llengua autòctona*, 2a ed. Barcelona: Curial, 1985; també en «Francesc de B. Moll, editor obstinat», dins *Els intel·lectuals mallorquins i el franquisme*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 245-305. En ocasió del primer aniversari de la mort de Francesc de B. Moll, la Universitat de Barcelona publicà un opuscle titulat *Acte d'homenatge a Francesc de B. Moll*, que contenia aportacions de Gret Schib («Homenatge a Francesc de B. Moll»), Joaquim Molas («Moll, un editor de combat»), Joan Veny («Francesc de B. Moll, dialectòleg») i Antoni M. Badia («Francesc de B. Moll o la ciència humanitzada») (Barcelona: Col. «Actes Universitaris», 6, 1992).

12. Vegeu MASSOT i MUNTANER, Josep. *Cultura i vida...*, *op. cit.*, p. 47 i 55.

13. Vegeu PONS, Damià. «Nacionalisme, acció cultural i producció literària a Mallorca entre el 1917 i la Segona República». *Randa* [Barcelona] (1979), núm. 9, p. 171-183.

14. Vegeu MASSOT i MUNTANER, Josep. «La cultura mallorquina entre el 1909 i el 1936», dins *Els mallorquins i la llengua autòctona*, *op. cit.*, p. 123-135. Aquest treball es basa en la correspondència rebuda per Mn. Joan Avinyó, guardada a la biblioteca de Montserrat, que conté cartes de Josep Miralles, el bisbe Pere Joan Campins, Joan Pons i Marquès, Francesc Sureda i Blanes i Antoni Rosselló. L'espistolari és comentat des del punt de vista de les dades que aporta sobre la cultura a Mallorca en l'esmentat període. Són especialment interessants les referències a la Societat Arqueològica Lul·liana, de la qual no m'ocuparé en aquesta síntesi.

15. LLOMPART, Josep M. *La literatura moderna a les Balears, op. cit.*, p. 151-153.

16. Vegeu FERRÀ-PONÇ, Damià. «Avantguardisme plàstic a Mallorca» (I, II, III i final). *Lluc* [Palma] (juny 1973; juliol-agost 1973; novembre 1973 i desembre 1973, respectivament).

17. MOLAS, Joaquim. *La literatura catalana d'avantguarda 1916-1938*. Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1983, p. 25.

18. MENESES, Carlos. «Colomar, ante el espectroscopio», dins *Poemas y otros papeles de Miguel Angel Colomar*. Palma: Ajuntament, 1986, p. 25-27.

19. Del poema «Tres imatges de la platja: el sol, la dona i el mar», versos 7-13. A: *Poemas y otros Papeles de Miguel Ángel Colomar*, p. 97.

20. No faig esment d'altres activitats menors, com ara les tertúlies dels Peñaranda, de les quals ens dóna notícia Llorenç Villalonga, que reunien intel·lectuals d'ideologia diversa i on coincidien, de vegades, els escriptors mallorquins del moment. Aquestes tertúlies s'iniciaren quan els germans Virgilio i Vicente Peñaranda arribaren a Palma, on construïren una clínica de luxe. Aviat la clínica esdevingué un centre turístic i literari que, pel que sembla, era mirat amb recel per la gent de *La Nostra Terra*. Villalonga escriu: «No puc recordar, ni cabrien en aquesta ressenya, tots els personatges o aventurers que desfilaren per aquella casa. El grup regionalista, conservador, desconfiava d'un centre on s'hi barrejaven noms tan heterogenis com Gabriel Alomar, Ricardo Baeza (crític especialitzat en les obres de Jacinto Grau), el canonge Espases (admirador d'Alomar), Bernareggi, Anglada Camarassa, la colònia estrangera i jo mateix, que malgrat escriure en mallorquí era considerat com antimallorquinista. Record no obstant haver-hi vist mossèn Thomàs, Guillem Fortesa i Emili Darder...» El final de la ressenya és del tot intencionat: «A la tardor de 1936, uns avions que venien del Nord-est, acabaren amb tot allò amb quatre bombes». (VILLALONGA, Llorenç. «Les tertúlies dels Peñaranda». *Lluc* [Palma] setembre de 1971). Aquestes tertúlies també són esmentades a les *Falses memòries* (Barcelona: Club Editor, 1967) i a les *Notes autobiogràfiques* recollides per Damià Ferrà-Ponç (*Randa* [Barcelona] (1983), núm. 15, p. 131-168).

21. El principal estudiós de la guerra civil a Mallorca ha estat J. Massot; entre les fites més importants de la seva aportació hi ha: *La guerra civil a Mallorca*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976 (aquest llibre, d'on surgiran molts estudis posteriors del mateix autor, es basa en la sèrie d'articles «La guerra civil a Mallorca» (I, II, III i IV) publicats, respectivament, en els números 1, 2, 3 i 4 de la revista

Randa, corresponents als anys 1975 i 1976). Citem també el volum *Els escriptors i la guerra civil a les Illes Balears* (Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990). Al marge d'aquestes obres, Massot ha estudiat aspectes puntuals del conflicte (la relació de l'escriptor G. Bernanos amb Mallorca, la postura del bisbe Miralles en relació amb *Les grans cimetièrres sous la lune*, el desembarcament de Bayo) i de la seva repercussió (els intel·lectuals davant el franquisme), que han estat objecte de diverses monografies. A *La guerra civil a Mallorca* Massot inclou una extensa bibliografia sobre el tema, augmentada a *Els escriptors i la guerra civil a les Illes Balears*. Per a les referències completes de tots els treballs citats en aquesta nota, vegeu la bibliografia final.

22. Els estudis històrics de recuperació de cròniques, apunts, dietaris, etc. ja han estat empresos, des de diferents perspectives -des de la investigació en arxius fins a la història oral- i han generat un notable corpus bibliogràfic.

23. OLNEY, James. «Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontologia de la autobiografia». Trad. d'Anna M^a Dotras. *Suplementos Anthropos* [Barcelona] (desembre 1991), núm. 29, p. 33-47.

24. La narrativa de Miquel Àngel Riera ha estat estudiada per P. Rosselló Bover (*L'escriptura de l'home*. Palma: 1982); més recentment, la revista *Lletra de Canvi* li ha dedicat un número monogràfic (1990, núm. 27) amb aportacions de P. Rosselló, M. Nadal, G. Seguí, F. J. Díaz de Castro i J. Guillamon.

25. VILLALONGA, Llorenç. «Testimonis de la guerra». *Lluc* [Palma] (juliol-agost 1973), p. 20.

26. En el moment de redactar aquestes ratlles, són molt avançats els treballs d'edició del primer dels dos monogràfics que la revista *Randa* ha de dedicar ha la figura de Villalonga. Entre d'altres materials, hi són recollits els seus articles periodístics d'abans de la guerra i parts del seu epistolari. Aquests treballs aportaran, sens dubte, dades valuoses sobre l'escriptor.

27. VILLALONGA, Llorenç. «Testimonis de la guerra», *op. cit.*, p. 20.

28. Són mots de Blai Bonet en una entrevista amb Joan Miralles tenguda el 1980, enregistrada i guardada a l'Arxiu d'Història Oral Joan Miralles (AHOJM). Vaig transcriure-la quan preparava la meua tesi de llicenciatura sobre Blai Bonet.

29. FERRÀ-PONÇ, Damià. «Anotacions sobre Llorenç Villalonga». *Lluc* [Palma] (febrer 1971), núm. 599, p. 13-18.

30. En dóna notícia J. Massot a *Cultura i vida...*, *op. cit.*, p. 159 (nota).

31. Vegeu, per exemple, MOLAS, Joaquim. «La littérature catalane et la guerre civile». *Europe* [París] (desembre 1967), núm. 464, p. 26-30: «Des Elégies de guerre, 1948, de Miquel Dolç, sont pratiquement sans idéologie». J. Massot («La literatura sobre la guerra a Mallorca». *Lluc* [Palma] (maig 1973), p. 22-23) diu que aquesta asèpsia, «és digna d'esser tinguda en compte en un moment que havien proliferat els cants "de guerra y de imperio"».

32. MASSOT i MUNTANER, Josep. *Cultura i vida...*, *op. cit.*, p. 159. A partir d'aquesta referència he localitzat els articles.

33. DOLÇ, Miquel. «Poemas del aire. Murciélagos invulnerables». *La Almudaina* [Palma] (9-6-1938), núm. 8639, p. 1. El text complet és reproduït a l'apèndix.

34. DOLÇ, Miquel. «Poema del aire. Elegancias en el olvido». *La Almudaina* [Palma] (9-6-1938), núm. 8738, p. 1. El text complet és reproduït a l'apèndix.

35. *Apud* BENJAMIN, Walter. *Art i literatura*. Traducció d'Antoni Pous, edició de Manuel Carbonell. Vic: Eumo / Edipoies, 1984, p. 45-46.

36. VILLANGÓMEZ LLOBET, Marià. «Notes autobiogràfiques». *Lluc* [Palma] (abril 1972), núm. 613, p. 4-7.

37. *Ibid.*

38. FERRÀ-PONÇ, Damià. «Conversa amb: Llorenç Moyà». *Lluc* [Palma] (febrer 1973), núm. 623, p. 6-9.

39. MOYÀ, Llorenç [pseudònim: Ludo de Pasamano]. *La tribu de la encina. Novela de la Mallorca prerromana. Letras. Revista Literaria Popular* [Madrid] (1-2-1940), núm. 33, p. 3-68.

40. Reprodueixo aquest sonet al capítol V, apartat 6.1.

41. COLOM, Guillem. *Entre el caliu i la cendra*, *op. cit.*, p. 347-357.

42. VIDAL ALCOVER, Jaume. *Els darrers dies*. Fragment d'una novel·la inèdita consultada a l'arxiu Vidal Alcover. La cita pertany a la pàgina 160 del text mecanografiat.

43. «El Verro d'Eivissa» és esmentat, també, en l'entrevista de l'ÀHOJM; en la novel·la *Judas i la primavera* (Barcelona: Selecta, 1963) és feminitzat: és difícil no reconèixer-lo en la provocació de la mare de don Macià, el sastre, a la vídua del batle republicà durant una desfilada de milicians i milicianes pels carrers del poble (p. 178-180).

44. El mateix J. M. Llompart ha volgut confirmar-me el pretext que l'induí a escriure aquest poema. Les seves memòries («Vocabulari

privat»), publicades al «Suplemento de Cultura» del *Diario de Mallorca* i en curs de publicació a Ed. Columna, donen més informació sobre aquest tema.

45. Parlaré dels matisos amb què cal entendre el realisme de Dolç i de Villangómez en el capítol IV.

46. ROSSELLÓ BOVER, Pere. «Notes sobre la narrativa dels anys cinquanta a les Balears». A: DD. AA. *Miscel·lània Joan Fuster*, vol. V. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 283-301.

47. Per a aquest tema, vegeu MANENT, Albert. *La literatura catalana a l'exili*. Barcelona: Curial, 1977.

48. Vegeu GALLÉN, Enric. «La literatura sota el franquisme: de l'ostracisme a la represa pública». A: MOLAS, Joaquim [dir.]. *Història de la literatura catalana*, vol. 10. Barcelona: Ariel, 1987, p.213-241.

49. VIDAL ALCOVER, Jaume. «A la manera de pròleg», dins *El dolor de cada dia*, 3a ed.. Palma: Moll, 1990, p. 13. Reprodueixo a l'apèndix la traducció castellana de l'«Elegia a Sàlvatore Giuliano», publicada a *La Isla de los Ratonés*.

50. Vegeu-ne especialment el capítol «La resistència cultural».

51. PÉREZ MORAGÓN, Francesc. *Cultura catalana al País Valencià (1939-1975)*. He pogut consultar aquest treball inèdit a la Fundació Jaume Bofill de Barcelona.

52. Per a l'enfrontament generacional de la postguerra al País Valencià: BALLESTER, Josep. «Entre Lai i Èdip: a propòsit de l'enfrontament generacional en la postguerra al País Valencià». A: DD. AA. *Miscel·lània Sanchis Guarner*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 211-225. Més en general, Ballester ha estudiat aquest període en la seva tesi doctoral sobre poesia de postguerra al País Valencià (Universitat de València, 1991), de la qual en coneixem una mostra: *Temps de quarantena. Cultura i societat a la postguerra (1939-1959)*. València: Tres i Quatre, 1992.

53. CASTELLET, José M^a. «Notas sobre la situación actual del escritor catalán», dins *Notas sobre literatura española contemporánea*. Barcelona: Ediciones Laye, 1955, p. 29-33.

54. GUILLAMON, Julià. «Els anys cinquanta com a matèria de confusió». *Revista de Catalunya* [Barcelona] (novembre 1988), núm. 24, p. 99-105.

55. EUPHORION [Jaume Vidal Alcover]. «La ciudad viva». *Diario de Mallorca* (19-12-1954).

56. GABANCHO, Patrícia. «La postguerra i el franquisme». *L'Avenç* [Barcelona] (febrer 1983), núm. 57, p. 122-128.

57. *Ibid.*, p. 128.

58. La recerca de tertúlies i reunions literàries ha estat feta d'acord amb unes preferències d'informació que fan referència a les dates de vigència, el lloc de realització, els participants, les activitats promogudes i la bibliografia generada. A fi de no repetir treballs ja realitzats, dono en notes les principals entrades de la bibliografia que s'ocupa de cada una d'aquestes reunions.

59. Sobre el grup d'Estudi vegeu: FAULÍ, Josep. *L'interludi tràgic (1939-1975)*. Barcelona: Edicions 62, 1981, p. 11-12. GALLÉN, Enric. «La literatura sota el franquisme...», *op. cit.*, p. 219. GASSÓ, Lluís. «Petita història de l'"Estudi" del carrer de Sant Pau». *Serra d'Or* [Barcelona] (juliol-agost 1982), núm. 274-275, p. 29-33. GAYÀ, Miquel. *Històries i memòries*. Palma: Moll, 1986, p. 264-266. MANENT, Albert. «Resistència i recuperació de la cultura catalana durant el franquisme», dins *Escriptors i editors del nou-cents*. Barcelona: Curial, 1984, p. 215-238. MOYÀ, Llorenç. «Memòries literàries». *Lluc* [Palma] (juliol-agost 1971). VIDAL ALCOVER, Jaume. «Dolç i Villangómez o els testimonis d'una fidelitat». *Diario de Mallorca* (18-2-1971). La tesi doctoral de J. Samsó aportarà, sens dubte, noves informacions sobre el tema.

60. VIDAL ALCOVER, Jaume. Fragment del diari poètic de 1945, inèdit. Consultat a l'arxiu Vidal Alcover de la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona.

61. He consultat aquesta carta, i la documentació referent a *Estudi* que conserva Colom, a l'Arxiu Guillem Colom de la Biblioteca March de Palma.

62. MANENT, Albert. «Esquema i balanç d'una generació literària: la del 1951», dins *Literatura catalana en debat*. Barcelona: Selecta, 1969, p. 105.

63. GAYÀ, Miquel. *Històries i memòries*, *op. cit.*, p. 265.

64. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Dolç i Villangómez o els testimonis d'una fidelitat», *op. cit.*

65. La revista es conserva a l'Arxiu Guillem Colom. Juntament amb l'exemplar, mecanografiat, d'*Estimats amics*, hi ha un full escrit a mà (pel mateix Colom?) amb els noms dels col·laboradors amb pseudònim. Això ens permet atribuir les paraules d'aquest comentari de «Desolació» a Maurici Serrahima.

66. N'he trobat els números corresponents a abril, juliol-agost i novembre de 1942, i un quart exemplar sense datar.

67. VIDAL ALCOVER, Jaume. Exposició del *curriculum vitae* en el primer exercici de les seves oposicions a càtedra universitària. Text mecanografiat, inèdit. Consultat a l'arxiu Vidal Alcover (Universitat Rovira i Virgili, Tarragona).

68. VIDAL ALCOVER, Jaume. Exposició del *curriculum vitae*... L'obra fou representada, segons ens informa un dels molts quaderns de notes que l'escriptor guardava, el 10 de març de 1946. Un passatge del seu diari poètic de 1946 (inèdit, consultat a l'arxiu Vidal Alcover) ens informa detalladament de les incidències de la representació i dels comentaris que suscità.

69. Text manuscrit consultat a l'arxiu Vidal Alcover.

70. VIDAL ALCOVER, Jaume. Fragment del diari poètic de 1945, inèdit.

71. VIDAL ALCOVER, Jaume. Fragment del diari poètic de 1946, inèdit.

72. Per a les reunions a casa de Bonet Garí, vegeu: BOIX i FUSTER, Emili J.; RIERA i BOU, Marcel. «Lluís Bonet Garí o la silenciosa fidelitat». *Serra d'Or* [Barcelona] (octubre 1979), núm. 241, p. 29-33. GALLÉN, Enric. «La literatura sota el franquisme...», *op. cit.*, p. 217-218. MANENT, Albert. «Resistència i recuperació...», *op. cit.*, p. 218.

73. Sobre els *Amics de la Poesia*: COLL i ALENTORN, Miquel. article a *L'Avenç* [Barcelona] (setembre 1977), núm. 5. FABRE, J.; HUERTAS, J.M.; RIBAS, A. *Vint anys de resistència catalana* Barcelona: La Magrana, 1978, p. 168-169. FAULÍ, Josep. *L'interludi tràgic*, *op. cit.*, p. 17-18. GAYÀ, Miquel. *Històries i memòries*, p. 261-263. MANENT, Albert. «Resistència i recuperació...», *op. cit.*, p. 219. MASSOT, Josep. *Cultura i vida...* (que dedica una atenció especial a la presència mallorquina en aquestes tertúlies, esp. p. 231 i ss.). MOYÀ, Llorenç. «Memòries literàries». *Lluc* [Palma] (juny 1971 i juliol-agost de 1971).

74. A partir del 1945 les reunions es devien espaiar, però sense extingir-se completament: al diari *Baleares* del 4-5-1950 trobam la ressenya d'una lectura poètica de Blai Bonet amb els *Amics*. El text de la presentació, a càrrec de M. Sanchis Guarner, és reproduït a l'apèndix.

75. Vg. l'entrevista amb Palau i Fabre recollida a: ESPINÀS, Josep M. *Identitats*, II. Barcelona: 1986, p. 98.

76. *Ibid.*, p. 99.

77. Al fons de reserva de la Biblioteca de Catalunya es conserven tretze fulls editats pels *Amics de la poesia* (no es tracta, però, de la col·lecció completa: Joan TRIADÚ, a *La poesia catalana de postguerra* (Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 48), esmenta una primera sessió dels *Amics de la Poesia*, que hauria tengut lloc el març del 1942, en què s'edità un opuscle consistent en un full plegat pel mig que contenia un poema de cada un dels quatre autors que hi intervingueren:

Rosa Leveroni, Josep M. Palau i Fabre, Josep Romeu i Ros i Artigues; aquest full no consta en la col·lecció de la Biblioteca de Catalunya). N'hi ha una altra col·lecció -que no he consultat- a la biblioteca de Montserrat. Fan una mida aproximada de 10 per 12 cm. i a la portada només hi consten el nom de l'autor, el títol de la plagueta (en un color diferent en cada exemplar) i el lloc d'edició: Barcelona.

78. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La poesia a Mallorca del 1930-a 1960». *Randa* [Barcelona] (1982), núm. 13, p. 8. A més, entre els papers de Vidal es conserva un quadernet que conté una *Selección de textos inéditos o poco conocidos o muy conocidos*, copiats per Vidal entre el 1942 i el 1943, entre els quals hi ha quatre poemes castellans de Marroig, «Fiesta», «Abril en junio», «Un cielo tierno» i «La casa cerrada».

79. Quan estudiava el batxillerat a Palma, vaig tenir Bartomeu Marroig de professor d'anglès. Era el 1983 o el 1984. Marroig era un home estrany, vell, cansat, a punt de jubilar-se. Després vaig saber que s'havia mort. En aquell temps jo no imaginava que hagués estat poeta, condició que, d'altra banda, sembla que amagava gelosament. Aquest poema, el reproduïxo en memòria seva.

80. Vegeu FABRE, J.; HUERTAS, J. M.; RIBAS, A. *Vint anys de resistència catalana*, op. cit., quadre sinòptic final. GALLÉN, Enric. «La literatura sota el franquisme...», op. cit., p. 220. TRIADÚ, Joan. *La poesia catalana de la postguerra*, op. cit., p. 50-52.

81. MESQUIDA, Biel. «Blai Bonet, un modern escriptor mallorquí a Barcelona» [entrevista], dins *Mallorquins a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament, 1980, p. 54.

82. En una carta conservada en el seu arxiu.

83. Vegeu FABRE, J.; HUERTAS, J.M.; RIBAS, A. *Vint anys de resistència catalana*, op. cit., p. 169. MASSOT, Josep, *Cultura i vida...*, op. cit., p. 238. Vegeu també l'article anònim «Les lectures poètiques al passatge Permanyer». *L'Avenç* [Barcelona] (octubre 1977), núm. 6, p. 44-45.

84. Vegeu FABRE, J.; HUERTAS, J.M.; RIBAS, A. *Vint anys de resistència catalana*, op. cit., quadre sinòptic final.

85. GABANCHO, Patricia. «La postguerra i el franquisme», op. cit., p. 124.

86. *Serra d'Or* [Barcelona] (juny 1961), secció *Lletres*, p. 25: «Represa de les lectures poètiques».

87. Vegeu PÉREZ MORAGÓN, Francesc. *Cultura catalana al País Valencià*, op. cit. Les sessions del grup Torre són ressenyades a

la revista valenciana *Esclat* (vegeu-ne els números corresponents a maig-juny, juliol-agost i setembre-octubre de 1948).

88. BALLESTER, Josep. *Temps de quarantena*, op. cit., p. 82.

89. *Las Provincias* [València] (4-3-1958) i (6-3-1958).

90. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La literatura en Valencia. Xavier Casp». *Diario de Mallorca* (12-12-1957).

91. CASP, Xavier. «Crònica de València». A: DD. AA. *Cap d'any 1956*. Palma: Moll, 1955, p. 47-59. En el mateix volum (p. 77-79) Casp publica el poema «A Jaume Vidal».

92. DOMÍNGUEZ, Martín. «Las manos entrelazadas». *Hoja del Lunes de Valencia* (11-4-1960).

93. LLOMPART, Josep M. «Carta de Mallorca. Tertúlies literàries». *Vida Nova* [Montpeller] (abril-maig-juny 1955), núm. 3, p. 47-49. Text reproduït a l'apèndix.

94. Sobre les activitats de l'Ateneu Literari, vegeu la succinta informació que conté la *Gran Enciclopèdia de Mallorca* (vol. 1, p. 264).

95. En la visita de Vinyoli intervingué Pere Bohigas, que n'havia parlat amb Miquel Ferrà, mentor literari de les reunions, i aconseguí de vèncer les seves reticències. Agraïxo aquesta informació a J. Massot, que l'ha obtinguda del mateix P. Bohigas.

96. VIDAL ALCOVER, Jaume. Fragment del diari poètic de 1945, inèdit. L'anotació no porta data, però deu ser del novembre de 1945.

97. VIDAL ALCOVER, Jaume. Fragment del diari poètic de 1945, inèdit.

98. Vegeu COMPANYY FLORIT, Miquel; OBRADOR COLOM, Maria Antònia. «Guillem Colom i el grup de *Documenta* a Sant Joan». *Estudis Baleàrics* [Palma] (desembre 1989), núm. 35, p. 43-49. GAYÀ, Miquel. *Històries i memòries*, op. cit., p. 241-243.

99. Vegeu FERRÀ-PONÇ, Damià. «Poesia. Josep M. Llompart». *Lluc* [Palma] (setembre 1970). MASSOT, Josep. *Cultura i vida...*, op. cit., p. 216-217. MOYÀ, Llorenç. *Memòries literàries*. PONS, Margalida. «Josep M. Llompart, dels anys obscurs a la "Federació Llull"». *Serra d'Or* [Barcelona] (març 1991), p. 14-17. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Josep M. Llompart, poeta, crític i mentor». *Diario de Mallorca* (11-3-1971).

100. Dec aquestes informacions a Josep M. Llompart.

101. He trobat aquest poema, inèdit, reproduït a l'apèndix, al Fons Guillem Colom de la Biblioteca March de Palma.

102. VIDAL ALCOVER, Jaume. Fragment d'un quadern de notes inèdit. El *Correo de Mallorca* anuncià l'acte en la seva edició del 5 de febrer de 1947.

103. Vegeu MASSOT, Josep, *Cultura i vida...*, op. cit., p. 213-216. MOLL, Francesc de Borja. *Els altres quaranta anys*. Palma: Moll, 1975, p. 87. MOYÀ, Llorenç. *Memòries literàries*. PONS, Margalida. «Josep M. Llompart, dels anys obscurs...», op. cit., p. 14.

104. Vegeu la ressenya de la lectura dels *Quatre poemes de Setmana Santa* a *La Almudaina*, 30-4-1950.

105. Ho confirmen J. Miracle i O. Saltor en una entrevista concedida a B. Torrandell per a *La Almudaina*, publicada el 20-10-1952.

106. Reproduïda per Miquel Gayà a «Un epistolari de Llorenç Moyà Gilabert». *Affar* [Palma] (1982), núm. 2, p. 109-132.

107. MASSOT, Josep. «Francesc Sureda i Blanes i les seves "Confidencials"». *Randa* [Barcelona] (1979), núm. 9, p. 150-200. PONS, Margalida. «Josep M. Llompart, dels anys obscurs...», op. cit., p. 15.

108. He pogut consultar la col·lecció de les *Confidencials* a l'arxiu particular de Miquel Gayà. Els poemes de Moyà (fulls 5è i 13è) corresponen a poemes del llibre *La bona terra*; no hi ha cap full corresponent a Josep M. Llompart, que em confirma la seva assistència a les lectures: potser hi va anar com a espectador, sense fer cap lectura, o, simplement, la seva aportació no fou impresa.

109. GUARDIOLA, C.J.. *Per la llengua*, op. cit., p. 109.

110. LLOMPART, Josep M. «Miquel Ferrà». *Dabo. Suplemento núm 8* [Palma], s.d.

111. *La Almudaina* (7-1-1950).

112. Llorenç Moyà esmenta aquesta Secció a les seves memòries literàries publicades a la revista *Lluc* -citades a la nota 59-, encara que sense gaire precisió. Josep M. Llompart en ressenya les activitats a «La vida literària a Mallorca l'any 1954-55», a DD. AA. *Cap d'any 1956* (Palma: Moll, 1956) i dins els volums de *Cap d'any* corresponents al 1960 i al 1961. També en parla a «Carta de Mallorca. Una altra tertúlia», dins *Vida Nova* [Montpeller] (juliol-agost-setembre 1955), núm. 4, p. 57-58. Aquest darrer article és reproduït a l'apèndix.

113. *La Almudaina* (21-3-1953).

114. L'homenatge es féu el 24 de novembre de 1954. Bernat Vidal i Tomàs hi llegí la conferència «La poesia catalana de Cèlia Viñas», que fou publicada a *Sóller* l'11 de desembre del mateix any. La reproduïxo a l'apèndix. Jaume Vidal Alcover ressenyà l'acte en la seva secció «La

ciudad viva», signada amb el pseudònim EUPHORION (*Diario de Mallorca*, 28-11-1954).

115. VIDAL ALCOVER, Jaume. *La vida fàcil*. Barcelona: Laia, 1987, p. 7. Per al *Círculo Mallorquí*, vegeu també, la p. 16 de la novel·la *Tertúlia a Ciutat* (Barcelona: Galba, 1976).

116. LLOMPART, Josep M. «Crònica de Mallorca». A: DD. AA. *Cap d'any 1956*. Palma: Moll, 1955, p. 39-40.

117. Llibre d'actes de la Secció Literària Joan Alcover del *Círculo Mallorquí*. Exemplar manuscrit, redactat en castellà, conservat a l'arxiu particular de Josep M. Llompart. Agraïxo a J. M. Llompart que me n'hagi facilitat la consulta i la resta d'informacions que m'ha proporcionat entorn d'aquesta Secció. Vegeu, a l'apèndix, una síntesi d'aquest llibre d'actes, que ens estalvia de detallar aquí, una per una, totes les activitats de la Secció.

118. RIPOLL, Luis. «La Sección Literaria del "Círculo"». *La Almudaina* (15-2-1953). En la primera reunió (del 1894) Alexandre Rosselló parlà de les «Convenciones sociales» i Manuela de los Herreros, Amelia Cociña, Joan Lluís Estelrich, Enric Alzamora, Santos Oliver i el mateix Joan Alcover llegiren els seus versos.

119. La lectura es va fer el 23 d'abril de 1953. En dóna notícia *La Almudaina* en la seva edició d'aquell dia.

120. *La Almudaina* (15-2-1953).

121. *La Almudaina* (17-10-1952).

122. *La Almudaina* (2-6-1953): «Cordial homenaje al poeta Blai Bonet».

123. *Diario de Mallorca* (7-6-1953). Els poemes de Colom són reproduïts a l'apèndix.

124. *Correo de Mallorca* (27-2-1951).

125. *Correo de Mallorca*, vegeu les edicions dels dies 8 d'abril, 5 de maig, 6 de maig i 15 de juliol de 1951.

126. *Ocio* [Palma] (desembre 1954), núm. 3.

127. Per als actes de l'homenatge a Rimbaud i per a una recopilació de les versions poètiques que s'hi llegiren, vegeu NADAL, Antoni; PONS, Margalida. «1854-1954: Un homenatge a Rimbaud». *Estudis Baleàrics* [Palma] (novembre 1992 - març 1993), núm. 44-45, p. 67-79.

128. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La "Antología de poetas insulares de post-guerra"». *Baleares* (25-2-1954).

129. No puc precisar la data exacta de la carta (març de 1954?), que he fotocopiada d'un dossier de premsa conservat a l'arxiu de Vidal Alcover.

130. *La Almudaina* (25-5-1952).

131. Trec la informació d'un dossier de premsa conservat a l'arxiu de Vidal Alcover, on l'escriptor guardà les notes que havia escrit per presentar els propis poemes.

132. EUPHORION [Jaume Vidal Alcover]. «La ciudad viva». *Diario de Mallorca* (4-12-1955).

133. Vegeu-ne la ressenya i una entrevista amb Alfonso Sastre a *Baleares* (20-4-1955).

134. EUPHORION [Jaume Vidal Alcover]. «La ciudad viva». *Diario de Mallorca* (19-6-1955).

135. Es fa ressò d'aquestes activitats el mateix Bartomeu Forteza en un article titulat «Desde Mallorca. Actividades literarias y artísticas», que he consultat a l'arxiu de Vidal Alcover. No porta data ni indica el lloc de publicació (*Revista del Centro de Lectura de Reus*, 1954?).

136. BOER, Joséphine de. «Mallorcan Literature: 1920-1060». *Kentucky Romance Quaterly* (vol. XIV, 1967), núm. 4, p. 329-348.

137. MOLL, Francesc de B. «Crònica de Mallorca». *Serra d'Or* [Barcelona] (desembre 1960), núm. 12.

138. VIDAL ALCOVER, Jaume. *Tertúlia a Ciutat*, *op. cit.*, p. 12 i 14-15.

139. *Ibid.*, p. 58, 59, 61 i 74.

140. MOLL, Anna. «Actualitat literària a Mallorca». *Serra d'Or* [Barcelona] (novembre-desembre 1959), p. 28.

141. Per a aquesta polèmica, vegeu BALLESTER, Josep. «Entre Lai i Èdip: a propòsit de l'enfrontament generacional de la postguerra al País Valencià», *op. cit.*

142. MOLL, Francesc de Borja. *Els altres quaranta anys*, p. 118-119. PONS, Margalida. «Josep M. Llompart, dels anys obscurs...», *op. cit.*, p. 14.

143. Aina Moll m'ha confirmat l'assistència de Francesc de B. Moll a moltes d'aquestes trobades i n'ha apuntat la relació amb el moviment de l'escoltisme: Biniaraix, lloc on se celebraven algunes de les trobades dels «Amics de les Lletres», era també un dels punts d'encontre dels escoltes. En el curs de les reunions de l'escoltisme es feien lectures de poemes, de manera que entre els dos grups hi havia una certa comunicació.

144. El 9 de setembre de 1951 *La Almudaina* publicava un poema de Guillem Colom titulat «A Blai Bonet», escrit, probablement, en ocasió d'aquella visita. El reproduïxo a l'apèndix.

145. PALAU i CAMPS, Josep M. «Aplec literàrio-zoològic a Robines». *El Mirall* [Palma] (juliol-agost 1990), núm. 38, p. 24-25. Sembla que aquesta acta forma part d'un quadern de notes de l'època conservat per Josep M. Palau i Camps.

146. PALAU i CAMPS, Josep M. «Aplec literàrio-zoològic a Robines», *op. cit.* El núm. VI de la revista *Ponent* [Palma] (hivern 1957) també dóna notícia d'aquestes festes («Parlament de Misser Llorenç Moyà a la festa poètica de Binissalem, celebrada dia 28 de juliol d'enguany» (p. 10-11)).

147. FERRÀ-PONÇ, Damià. «Poesia. Josep M. Llompart», *op. cit.* FUSTER, Jaume. «Josep M. Llompart, les illes recordades». *Serra d'Or* [Barcelona] (maig 1974), p. 29-32. PONS, Margalida. «Josep M. Llompart, dels anys obscurs...», *op. cit.*, p. 14. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La poesia a Mallorca del 1930 a 1960», *op. cit.*, p. 31.

148. LLOMPART, Josep M. «Carta de Mallorca. Tertúlies literàries», *op. cit.*, p. 48.

149. Dec aquesta informació a Josep M. Llompart.

150. Informació extreta de la *Gran Enciclopèdia de Mallorca*, vol. 3, p. 244 (entrada: Cela Trulock, Camilo José).

151. Publicat a *Baleares* (16-11-1945).

152. Per a la relació de Camilo José Cela amb Mallorca, vegeu *Cela en Mallorca*. Palma: Consell Insular de Mallorca, 1989.

153. CELA, Camilo José. «Las Conversaciones Poéticas de Formentor». *Papeles de Son Armadans* [Palma-Madrid] (març 1959), núm. 36, p. 236-237.

154. El poeta Miquel Gayà, un dels participants, recollí els autògrafs d'una bona part dels poetes convidats a les Converses. La llista de signatures, que Miquel Gayà volgué mostrar-me, acuradament emmarcada, al seu arxiu particular, és la següent (cito per l'ordre en què signaren els poetes): Blai Bonet, Vicente Aleixandre, Carles Riba, Camilo José Cela, Clementina Arderiu, Ignasi Rotger, Rafael Santos Torroella, M^a Teresa B. de Santos, François Bondy, Albert Theile, Dionisio Ridruejo, José Luis Cano, Dámaso Alonso, I.H. de Barral, Baltasar Porcel, Manuel Sanchis Guarner, Joan Ramon Masoliver, José Agustín Goytisolo, A.C. de Goytisolo, Miquel Gayà, Eugenio Suárez, P. Roch Minué, Bartomeu Buades, Luis Felipe Vivanco, José M^a Forteza, Miquel Bauçà, Llorenç Moyà, Josep M. Palau, Baltasar Coll, Joan Fuster, J. V. Foix, Monjalés, Aquilino Iglesia Alvariño, Guillem Sureda Molina, José Agustín Palmer, Anthony Kerrigan, Miquel Forteza, Carlos Barral, Gerda Theile-Brunhs, Kaete Mostlé, Gerardo Diego, Blas de Otero, Eliseo Feijoo, José Luis Aranguren, Carlos Bousoño, Marià Villangómez, Yves Bonnefoi, Josep M. Llompart, Celso Emilio Ferreiro, Antonio Agustín, Rafel Jaume, Gabriel Celaya, Josep M. Espinàs, Aina Moll, Francesc de B. Moll, Bernat Vidal i Tomàs, José Hierro, Alastair Reid, Amparo Gastón, Joan Pons i Marquès, Llorenç Villalonga, Antoni Parietti, Bartomeu Torres Gost, Llorenç Vidal, F. Soriano Frade [era el

delegat del Ministerio de Información y Turismo] i Mabel Dodero (secretària).

155. Entrevista a Marià Villangómez (vegeu l'apèndix).

156. Fragment d'una carta que Josep M. Llompart em va adreçar el desembre de 1991.

157. Trec aquesta informació de RIERA, Carme. *La Escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama, 1988, p. 221-225. L'assaig s'ocupa de les Converses sobretot en relació amb la participació que hi tengueren Jaime Gil de Biedma i Carlos Barral.

158. *Ibid.*, p. 225.

159. MOLL, Anna. «Actualitat literària a Mallorca». *Serra d'Or* [Barcelona] (novembre-desembre 1959), p. 28.

160. BONET, Blai. *La mirada*. Barcelona: Pòrtic, 1975, p. 100-101. El relat de les Converses ocupa les pàgines 87-101 d'aquest dietari.

161. *Papeles de Son Armadans* [Palma-Madrid] (desembre 1960), núm. 57 bis. El poema de Blai Bonet, no recollit en llibre, és reproduït a l'apèndix.

162. Vegeu l'article que li dedicà Josep M. Llompart a *Papeles de Son Armadans* [Palma-Madrid] (juny 1959), núm 40, p. 77-81: «Los dos amigos». Aquest text es refereix, també, a la mort de López-Picó, gran amic de Ribà.

163. FUSTER, Joan. «El I coloquio internacional de novela en Formentor». *Papeles de Son Armadans* [Palma-Madrid] (agost 1959), núm 42, p. 207-212.

164. LLOMPART, Josep M. «Premios literarios en Formentor». *Santanyí* (6-5-1961).

165. LLOMPART, Josep M. «Las Jornadas Europeas de Palma de Mallorca». *Papeles de Son Armadans* [Palma-Madrid] (juny 1959), núm. 39, p. 343-346.

166. Per a aquest grup d'escriptors, vegeu RIERA, Carme. *La Escuela de Barcelona*, *op. cit.*, especialment les p. 93-120.

167. *Ibid.*, p. 104.

168. A l'entrevista amb Jordi Coca «Blai Bonet, el fons del mar» (*Serra d'Or* [Barcelona] (gener 1981), núm. 256, p. 17-23), declara que va assistir als actes de l'aniversari de la mort de Machado, a Colliure, «amb el grup que els dimarts ens reuníem a casa de Carlos Barral, a Barcelona: Blas de Otero, Castellet, Gil de Biedma, Alfredo Mañas...».

169. Aina Moll m'assegura -en entrevista mantinguda l'abril del 1992- que aquestes relacions eren més intenses que en l'actualitat i atribueix aquesta fluïdesa al secretariat del *Diccionari*. Però cal no oblidar que en els anys de la República els contactes foren encara més intensos.

170. TRIADÚ, Joan. *La poesia catalana de la postguerra*, op. cit., p. 159.

171. TORRENT, Jaume; TESIS, Rafael. *Història de la premsa catalana*, 2 vol. Barcelona: Bruguera, 1966.

172. FAULÍ, Josep. "Tele-Estel" (1966-1970). *Un restabliment frustrat de la premsa en català*. Treball consultat a l'arxiu de la fundació Jaume Bofill de Barcelona.

173. *Cultura catalana al País Valencià*, consultat a la mateixa Fundació.

174. Els números d'*Estimats Amics* que he pogut consultar als arxius de Guillem Colom i de Jaume Vidal Alcover s'acompanyaven d'una llista dels autors que corresponien als diferents pseudònims.

175. CANALS, Jaume [pseudònim]. «Estimats amics», agost de 1942, p. 1-2. Exemplar consultat a l'arxiu de Vidal Alcover.

176. *Estimats Amics*, abril 1942, p. 2.

177. *Estimats Amics*, novembre 1942, p. 3.

178. CRUSELLAS i SOLER, Joan. «De Els Autors de l'Ocell de Paper». *Els Autors de l'Ocell de Paper*. Barcelona: 1955.

179. *Ibid.*

180. No recollit en llibre, reproduït a l'apèndix.

181. Col·lecció *Quart Creixent*. El *copyright* és a nom de Santiago Albertí, Joan Crusellas i Alfred Viaplana. Barcelona: 1957-58.

182. Per a les revistes valencianes de postguerra, vegeu BALLESTER, Josep. *Temps de quarantena*, op. cit., esp. p. 103-151.

183. *Almanaque de Las Provincias* [València] (any LXII, 1942).

184. Trec la referència d'aquesta primera edició de l'elegia de Ferrà de MASSOT, Josep. *Cultura i vida...*, op. cit., p. 219.

185. *Sicània*, subtítolada «Revista mensual, local, regional, nacional, sumario y guía de cultura valenciana», tragué el seu número 1 el juliol de 1958 a València.

186. Així, el número 5 de la revista (novembre de 1958) reproduïx poemes de Joan Maragall, Josep Aguirre i Joan Alcover («La sirena»); el número 6 (desembre de 1958), de Tomàs Forteza, Francesc Badenes i Anicet de Pagès; el número 7 (gener de 1959), de Víctor Balaguer, Victòria Penya Nicolau i Víctor Iranzo; el número 8 (febrer de 1959), de Josep Sanmartin, Àngel Guimerà i Jeroni Rosselló; el núm. 9 (març de 1959), de Màrius Torres, Ausiàs March i Mateu Obrador; el número 10 (abril de 1959), de Vicent Wenceslau Querol, Gabriel Maura i Joaquim Riera i Bertran; el número 11 (maig de 1959), de Pasqual Alsies, Guillem Fortesa i Tomàs Aguiló; el número 12 (juny de 1959), de Guillem Fortesa, Carles Salvador i Josep Franquesa; el núm. 13 (juliol de 1959), de Santiago Cebrián, Josep Tarongí i Joaquim Rubió i Ors; el

núm. 14 (agost de 1959), de Marian Aguiló, Bernat Artola i Carles Riba; el núm. 16 (octubre de 1959), de Joan Montserrat i Archs, Bartomeu Ferrà i Feliu Pizcueta... He reproduït els noms en l'ordre en què apareixen en la revista, que revela un intent de no prioritzar cap àmbit del domini lingüístic.

187. Per a *Laye*: JORDAN, Barry. «Laye: els intel·lectuals i el compromís». *Els Marges* [Barcelona] (1979), núm. 17, p. 3-26.

188. Vegeu RIERA, Carme. *La Escuela de Barcelona, op. cit.*, especialment p. 131-144.

189. Vegeu CABELLOS, P.; PÉREZ i VALLVERDÚ, E. «"Destino: política de unidad" 1939-1946. Tres aspectes d'una transformació obligada». *Els Marges* [Barcelona] (maig 1987), núm. 37, p. 19-36. GELI, Carles; HUERTAS, Josep M. *Les tres vides de «Destino»*. Barcelona: Diputació de Barcelona i Col·legi de Periodistes de Catalunya, 1990.

190. L'article de Dolç i la carta de resposta de Bonet, Llompart i Vidal són reproduïts a l'apèndix.

191. VIDAL ALCOVER, Jaume. Exposició del *curriculum vitae* en el primer exercici de les seves oposicions a càtedra universitària. text mecanografiat, inèdit. Consultat a l'arxiu Vidal Alcover.

192. *Pont Blau* [Mèxic] (1952), núm. 1, p. 24-25 i 28.

193. Es tractava d'un article de Baltasar Samper que, per la seva longitud, fou dividit en dues parts, publicades als núms. 2 (octubre de 1952), p. 22-25, i 3 (novembre-desembre de 1952, p. 2-7).

194. «Panorama literari de Mallorca» i «Dels llibres i dels autors», per Bartomeu Ferrer. *Pont Blau* [Mèxic] (desembre 1955), núm. 38, p. 460-462.

195. FERRER, Bartomeu. «Nota de Mallorca. "Raixa" no pot circular». *Pont Blau* [Mèxic] (març 1953), núm. 6, p. 89-90. Aquest article és reproduït íntegrament a: MASSOT i MUNTANER, Josep. *Els intel·lectuals mallorquins davant el franquisme, op. cit.*, p. 293-294.

196. Jaume Vidal hi publica el poema «Cançó de la mort petita» (núm. 10, juliol-agost de 1953); Blai Bonet, «Déu company» (núm. 13, novembre de 1953, p. 280); Llorenç Moyà, «A Maria Paleòleg, muller del Cèsar Roger de Flor» (núm. 38, juliol de 1955, p. 238), reproduït en l'apèndix; Marià Villangómez, el sonet «Reconeixement» (núm. 20, juny de 1954, p. 182); «Matí de la dona», de Cèlia Viñas, apareix al núm. 34 (agost de 1954, p. 271) com a homenatge en el primer aniversari de la seva mort, que també inclou (p. 293-294) una breu ressenya del volum col·lectiu *Cèlia Viñas, In memoriam* (Palma: Moll, 1954).

197. *Pont Blau* [Mèxic] (agost 1954), núm. 22, p. 254-257.

198. *Pont Blau* [Mèxic] (maig-juny 1953), núm. 9, p. 151.
199. *Pont Blau* [Mèxic] (juliol 1954), núm. 31, p. 236. La ressenya és signada per J. Roure-Torent.
200. *Pont Blau* [Mèxic] (novembre 1958), núm. 73. La ressenya és signada per Jaume Ballester.
201. *Pont Blau* [Mèxic] (abril 1957), núm. 54, p. 126-127.
202. *Pont Blau* [Mèxic] (maig 1960), núm. 91, p. 173.
203. *Pont Blau* [Mèxic] (abril 1957), núm. 54, p. 109.
204. TESIS, Rafael. «Tres morts recents i un homenatge necessari». *Pont Blau* [Mèxic] (febrer 1959), p. 42-45.
205. Aquest moment ha estat estudiat per Manuel Alquézar i Montañés en la seva tesi doctoral, publicada amb el títol *La correspondència entre Loïs Alibert i Josep Carbonell i Gener* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1992).
206. Els poemes de Blai Bonet i Llorenç Moyà són reproduïts a l'apèndix. No hi he inclòs, tanmateix, els de Villangómez, recollits en el llibre *Sonets de Balansat*.
207. Torno a remetre'm a l'article, elaborat amb A. Nadal, «1854-1954: Un homenatge a Rimbaud».
208. Reprodueixo totes les «Cartes de Mallorca» a l'apèndix.
209. Vegeu COMPANY, Miquel. «Documenta: 1941-1947». *Mel i Sucre* [Sant Joan (Mallorca)] (1988), núm. 1. Publicació de l'Obra Cultural Balear a Sant Joan. COMPANY, Miquel; OBRADOR, M^a Antònia. «Guillem Colom i el grup de *Documenta* a Sant Joan», *op. cit.* GAYÀ, Miquel. *Històries i memòries, op. cit.*, p. 241-243.
210. Dec aquesta informació a Miquel Gayà.
211. Vegeu l'entrada *Documenta* a *Gran Enciclopèdia de Mallorca*.
212. Informació de Miquel Gayà.
213. Vegeu LLOMPART, Josep M. «Raixa: una aventura dels anys 50». *Latitud 39* [Palma] (tardor 1981), núm. 5-6. MASSOT i MUNTANER, Josep. *Els intel·lectuals mallorquins davant el franquisme, op. cit.*, esp. p. 317-319.
214. Ho recorda Josep M. Llompart en la meua entrevista «Josep M. Llompart, dels anys obscurs....», *op. cit.*, p. 14.
215. VIDAL ALCOVER, Jaume. «1936. El silenci», traducció catalana d'un dels articles de la sèrie *La literatura en Mallorca*, publicats a *Baleares* entre 1953 i 1954. Text mecanografiat consultat a l'arxiu Vidal Alcover.
216. *Raixa. Miscel·lània de literatura catalana*. Mallorca: 1953.

217. MOLL, Francesc de B. Pròleg a *Raixà*. *Miscel·lània de literatura catalana.*, p. 1.

218. *Ponent* [Palma] (tardor 1956), núm. I, p. 1.

219. Josep M. Llompart saluda l'aparició de *Ponent* en «Crònica de Mallorca». A: DD. AA. *Cap d'any 1958*. Palma: Moll, 1957, p. 50-51.

220. *Ponent* [Palma] II (hivern 1956), p. 1. Aquest pòrtic va ser contestat al tercer número de la revista (primavera de 1957, p. 17-19) per una «Carta oberta als joves de *Ponent*», signada per Alfred Viaplana.

221. *Ponent*, III (primavera de 1957), p. 5-8.

222. PALAU i CAMPS, Josep M. «La crisi del nostre teatre». *Ponent* [Palma] (primavera 1957), núm. III, p. 2-5. MAYOL, Martí. «L'essència del teatre». *Ponent* [Palma] (estiu 1957), núm. IV, p. 3-5.

223. *Ponent*, V (tardor 1957), p. 16-19.

224. «Entorn als possibles premis de "La crítica" de la llengua catalana», dins *Ponent*, IV (estiu 1957), p. 22-23.

225. El premi a Guillem Colom és ressenyat al núm. XXII de la revista (hivern 1961), p. 4-5. El premi a Llorenç Moyà, al núm. XXIX-XXX (tardor-hivern 1963).

226. LLOMPART, Josep M. «Crònica de Mallorca». A: DD. AA. *Cap d'any 1961*. Palma: Moll, 1960, p. 51 i següents. «Crònica de Mallorca». A: DD. AA. *Cap d'any 1962*. Palma: Moll, 1962, p. 61.

227. Vegeu SALA, Catalina M^a. «Josep M. Llompart: impulsor de la nostra cultura des de la revista "Papeles de Son Armadans"». *Estudis Baleàrics* [Palma] (novembre 1992-març 1993), núm. 44-45, p. 37-42. J. Massot també es refereix breument a la dualitat de la revista en *Els intel·lectuals mallorquins davant el franquisme*, op. cit., p. 320.

228. MERCURIO. «Molinos de papel». *Baleares* (22-8-1956).

229. *Papeles de Son Armadans* [Palma-Madrid] (octubre 1956), núm. 7. Versió castellana lliure de l'autor.

230. Els poemes no recollits en llibre són reproduïts a l'apèndix.

231. Sobre la trajectòria biobibliogràfica de Rafel Jaume (1928-1983) vegeu l'entrada que li dedica la *Gran Enciclopèdia de Mallorca* (vol. 7, p. 175), redactada per Joan Mas i Vives.

232. Sobre la revista *Dabo*, vegeu JIMÉNEZ MARTOS, Luis. «Cuatro poetas mallorquines y una revista». *La Estafeta Literaria* [Madrid] (15-9-1969), núm. 426-427-428, p. 33-34. Vegeu també l'entrevista amb Rafel Jaume publicada per Guillem Sureda Molina al *Correo de Mallorca* el 11-12-1952 i l'entrada corresponent a la *Gran enciclopèdia de Mallorca* (vol. 4, p. 233-234).

233. Reproduïda a l'apèndix.

234. No he pogut trobar els llibres d'aquesta col·lecció. Ignoro, per tant, quins restaren en l'estat embrionari de projectes i quins es varen fer realitat (em consta, només, la publicació de *Péndulo* de C. Serra).

235. Vegeu l'apartat dedicat als premis literaris.

236. A la Biblioteca March de Palma se'n conserven el sis primers números. Ignoro si la col·lecció va continuar.

237. Vegeu l'apartat dedicat als premis literaris.

238. Vegeu TRIADÚ, Joan. *Una cultura sense llibertat*. Barcelona: Proa - Aymà, 1978, p. 127.

239. Vegeu la meva entrevista amb Marià Villangómez, tenguda a Eivissa el novembre del 1991. Reproduïda a l'apèndix.

240. TRIADÚ, Joan. «Villangómez: universalitat del poeta d'Eivissa». *Avui* [Barcelona] (11-2-1987).

241. El parlament de Josep M. Llompart fou recollit a *Serra d'Or* el desembre de 1960 («Resposta pronunciada per Josep M. Llompart en nom dels escriptors de les Illes», dins la ressenya «Dos discursos d'homenatge als escriptors de les Illes, a la festa literària de Cantonigròs»).

242. Vegeu FABRE-HUERTAS-RIBAS, *Vint anys de resistència catalana*, op. cit., p. 163-164. FAULÍ, Josep. *L'interludi tràgic*, op. cit., p. 91-92. MOLL, Francesc de B. *Els altres quaranta anys*, p. 254-255. TRIADÚ, Joan. *Una cultura sense llibertat*, op. cit., p. 127.

243. Blai Bonet s'hi refereix en una carta a Carles Riba datada a Santanyí el 17-6-1954.

244. Parlament de Mn. Pere Ribot, dins *Festa poètica pro Abadia de Sant Martí de Riells del Montseny, 1954*. Barcelona: Imp. Altés, 1955.

245. Memòria del secretari, per Joan Triadú, dins *Festa poètica pro Abadia de Sant Martí de Riells del Montseny*, op. cit.

246. Vegeu FABRE-HUERTAS-RIBAS, *Vint anys de resistència catalana*, op. cit., p. 166. FAULÍ, Josep. *L'interludi tràgic*, op. cit., p. 34-36. SERRAHIMA, Maurici. *Del passat quan era present*, 2 vol. Barcelona: Edicions 62, 1964.

247. ROSSELLÓ i BOVER, Pere. «El setmanari "Arriba" i el ressorgiment de la literatura catalana a Mallorca durant la postguerra». *Lluc* [Palma], núm. 759, p. 35-38.

248. «Discurso del mantenedor M.R.P. Fray Justo Pérez de Urbel». *Arriba* [Manacor] (2-8-1947), núm. 476.

249. VIDAL ALCOVER, Jaume. Fragment d'un diari poètic de 1946, inèdit.

250. VIDAL ALCOVER, Jaume. Fragment d'un diari poètic de 1946, inèdit.

251. *Correo de Mallorca* (26-7-1947).

252. Aquests textos són reproduïts en *Arriba* [Manacor] (2-8-1947), núm. 476. Pel que fa a la biografia *Un apíistol de Manacor. Es capellà Pere*, s'anà publicant en fascicles al setmanari. Així, en trobam un altre lliurament en *Arriba* [Manacor] (9-8-1947), núm. 467. Aquest mateix número recull altres poemes premiats al certamen: «La profesión más antigua» (poema anònim, accésit al premi d'humor), «Entre la vinya i'l fenollar» (poema anònim, accésit al premi «Fe») i «Molinera» (poema de J. Bota Totxo, accésit al premi «Amor»).

253. Aquest interès per l'obra del poeta nicaragüenc explica la seva influència en alguns autors del grup dels cinquanta, especialment en Jaume Vidal, que el reconeix com a mestre.

254. *La Almudaina* (1-6-1950). «Ferias y Fiestas de Primavera en Palma», dins *Cort*, núm. 117 (10-6-1950). Les bases del certamen havien estat publicades a *La Almudaina* dos mesos abans, el 12-4-1950. Les reproduïxo a l'apèndix.

255. *La Almudaina* (1-6-1951).

256. Les bases són reproduïdes a l'apèndix.

257. A l'arxiu de Carles Riba es conserva una carta de Blai Bonet, datada a Santanyí el 17-6-1954, en què l'escriptor mallorquí es fa ressò del discurs de Ridruejo: el troba extraordinari, però massa agosarat, perquè ha parlat de Catalunya, de la manca de llibertat i de la injustícia. Segons Blai Bonet, alguns dels assistents a l'acte es varen espantar tant que es varen veure obligats «a desfer-se el coll de la camisa». He pogut consultar aquesta carta per gentilesa de Carles-Jordi Guardiola.

258. La relació dels guardonats va aparèixer al *Diario de Mallorca* (20-6-1954), que també reproduí algunes de les composicions premiades.

259. Per estudiar aquests premis he fet servir la documentació de l'arxiu particular de Josep M. Llopart.

260. LLOMPART, Josep M. «La vida literària a Mallorca l'any 1954-55». A: DD.AA. *Cap d'any 1956*. Palma: Moll, 1955.

261. LLOMPART, Josep M. «Crònica de Mallorca». A: DD.AA. *Cap d'any 1957*. Palma: Moll, 1956.

262. Dec aquesta informació a Pere Rosselló Bover, que l'ha rebuda de la mateixa Joana Martorell, esposa d'Aguiló.

263. Bartomeu Ferrer escriu, en una crònica apareguda a la revista *Pont Blau* ([Mèxic] (desembre 1955), núm. 38, p. 461): «Sembla que, en principi, s'havia convocat el premi de poesia en català, el de novel·la indistintament en català o castellà, el de periodisme en qualsevol de les

llengües parlades al món i el de teatre en català; però el Governador Civil ha exigít que almenys un dels premis sigui, exclusivament, per obres en castellà, contràriament a l'acord de l'Ajuntament. Sembla que el Secretari de la nostra Casa Gran, va voler, motu proprio i "a mayor abundamiento" segons les seves pròpies paraules, sotmetre el cartell al governador sense que l'Ajuntament vingués obligat a fer-ho, només per ganes de fer mèrits... Ara, que nosaltres ens preguntem quina prebenda espera aquest senyor secretari».

264. Carta de Josep M. Llopart, 3-12-1991.

265. LLOMPART, Josep M. «Crònica de Mallorca». A: DD.AA. *Cap d'any 1958*. Palma: Moll, 1957. A *Els altres quaranta anys* Moll fa la crònica dels premis atorgats l'any 58 (corresponents al 1957): el jurat era presidit pel batle de Palma, Joan Massanet, i integrat per Camilo José Cela, Francesc de B. Moll, Bernat Vidal i Tomàs, Andreu Estarelles i Xim Maroto. El premi de novel·la fou per a Llorenç Villalonga, el de poesia per a Rafel Jaume i el de folklore per al pare Ginard. Moll es declara satisfet de la seva sinceritat a l'hora d'emetre el veredict, però afegeix: «M'empipava veure la cara de prunes agres amb què em miraven alguns dels autors no premiats, com si fos jo i no ells el qui tenia la culpa que els seus treballs no haguessin aconseguit d'esser els millors del certamen. Per això vaig fer el propòsit de no acceptar més invitacions per esser del Jurat dels premis Palma, i així ho vaig manifestar l'any següent quan em tornaren invitar».

266. El jove novel·lista del Principat era Manuel de Pedrolo, i l'obra injustament desqualificada era la novel·la *Entrada en blanc*. Dec aquesta informació a una carta de Josep M. Llopart (3-12-1991).

267. LLOMPART, Josep M. «Crònica de Mallorca». A: DD.AA. *Cap d'any 1960*. Palma: Moll, 1959.

268. LLOMPART, Josep M. «Crònica de Mallorca». A: DD.AA. *Cap d'any 1962*. Palma: Moll, 1961.

269. Vegeu la divertida crònica que escriu Jaume Vidal Alcover a *Vida Nova* ([Montpeller] (gener-març 1957), núm. 10, p. 37-38), que, entre altres coses, diu: «Amb això de mantenir en secret el nom del Jurat -que el sé, per cert, i prou discutible que el trob: Joaquim Verdager, Gafim, Octavi Saltor, un canonge i un catedràtic de Literatura- i de que els autors s'hi han de presentar amb pseudònim, tot s'ha de saber oficiosament i és un conflicte».

270. Anys després de la instauració dels premis, el seu creador, Gafim, afirmava en una entrevista al *Diario de Mallorca* (21-1-1971, p. 23): «*El ayuntamiento tenía únicamente una responsabilidad cultural, la de montar escuelas allí donde hicieran falta. Y ello, claro está, con presupuestos irrisorios que motivaron la sorpresa del consistorio cuando propuse, poco a poco i por*

separado, la idea de los premios. "No tenemos categoría", me respondían, "eso sólo pueden montarlo en Barcelona"».

271. L'anunci del concurs aparegué al *Correo de Mallorca* el 9-2-1947; el poema premiat fou publicat el 25 de maig al mateix diari.

272. Les bases del premi apareixen en *Ocio* [Palma] (febrer 1954), núm. 1.

273. Vegeu-ne la ressenya a *Serra d'Or*, octubre de 1961, p. 47.

274. *La Almudaina* (8-1-1953). vegeu també el suplement núm. 4 de la revista *Dabo* [Palma] (1953), núm. 7.

275. Suplement núm. 2 de la revista *Dabo* [Palma] (1952), núm. 5.

276. MANENT, Albert; CREXELL, Joan. *Bibliografia catalana dels anys més difícils (1939-1943)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988. MANENT, Albert; CREXELL, Joan. *Bibliografia catalana: cap a la represa (1944-1946)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989.

277. DD.AA. *Primera setmana del llibre editat a Mallorca (1939-1971)*. Palma: Llibreria Tous, 1971.

278. *Ibid.*, p. 13.

279. BASSA, Ramon; BOVER, Jaume; CARLOS, Pere. *Llibres editats a Mallorca (1939-1972)*. Palma, Tous Ed., Col. Turmeda, 1972.

280. Per a l'activitat editorial de Moll, em remeto a la bibliografia citada en el capítol I.

281. MOLL, Anna. «Per molts anys!». A: DD. AA. *Cap d'any 1956*. Palma: Moll, 1955, p. 7-9.

282. *Ibid.*, p. 8.

283. L'ENDEVINAIRE II. «Judici de l'any». A: DD. AA. *Cap d'any 1961*. Palma: Moll, 1960, p. 12.

284. L'ENDEVINAIRE II. «Judici de l'any». A: DD. AA. *Cap d'any 1963*. Palma: Moll, 1963, p. 10.

285. MOLL, Anna. «Pòrtic». A: DD. AA. *Cap d'any 1958*. Palma: Moll, 1957, p. 8.

286. LLOMPART, Josep M. «Crònica de Mallorca». A: DD. AA. *Cap d'any 1958*. Palma: Moll, 1957, p. 42-43.

287. MOLL, Francesc de B. «Tornem-hi amb la unitat!». A: DD. AA. *Cap d'any 1963*. Palma: Moll, 1963, p. 117.

288. MOLL, Francesc de B. «Tornem-hi amb la unitat!». A: DD. AA. *Cap d'any 1963*. Palma: Moll, 1963, p. 115.

289. MOLAS, Joaquim. «Moll, un editor de combat». Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992, p. 13-20.

290. *Ibid.*, p. 16-17.
291. Vegeu la notícia que en dóna la *Gran Enciclopèdia de Mallorca* (vol. 1, p. 264).
292. EUPHORION [Jaume Vidal Alcover]. «La ciudad viva». *Diario de Mallorca* (6-2-1955).
293. Però els autors varen haver de córrer. En un quadern de notes de Vidal, consultat a l'arxiu de l'escriptor, he llegit que treballava a pressió, corregint proves de la novel·la i lliurant les esmenes capítol per capítol.
294. En la secció «Borne arriba, Borne abajo», signada per FLECHA; *Baleares* (25-3-1954).
295. Publicat al *Baleares* el 16-11-1945.
296. VILLALONGA, Llorenç. «Carta a Camilo José Cela. La Catira». *Baleares* (12-4-1955). Uns mesos abans (el 28-11-1954), en el mateix diari, Villalonga havia manifestat la seva admiració per *La familia de Pascual Duarte* en l'article «Camilo José Cela».
297. DHEY. «Secretos». *Baleares* (15-4-1954).
298. VILLALONGA, Llorenç. «Del "Pascual Duarte" a "L'Etranger"». *Baleares* (20-2-1959).
299. En fa la ressenya Josep M. Llompart en la «Crònica de Mallorca» publicada al *Cap d'any 1956* (Palma: Moll, 1955).
300. LLOMPART, Josep M. «Crònica de Mallorca». A: DD.AA. *Cap d'any 1957*. Palma: Moll, 1956.
301. LLOMPART, Josep M. «Crònica de Mallorca». A: DD.AA. *Cap d'any 1958*. Palma: Moll, 1957.
302. VILLALONGA, Lorenzo. «Ante un libro de Margarita Magraner. Las bellas inteligencias menores de veintiún años». *Baleares* (20-3-1958).
303. *Ibid.*
304. Es tracta de la reedició d'un opuscle aparegut el 1946. Vegeu la ressenya que en fa Francesc Vallverdú a *Serra d'Or* el febrer de 1961, en què oposa la qualitat de la traducció amb la «poca humanitat» de poeta traduït. Per a aquest crític, defensor dels pressupòsits realistes, la traducció de Gayà és un esforç perdut, un «malbaratament literari que la nostra literatura [...] no es pot permetre».
305. Vegeu la ressenya que en fa Francesc Vallverdú a *Serra d'Or* el maig del 1962.
306. Els poemes d'aquesta corona no recollits en llibre són reproduïts a l'apèndix.
307. BONET, Juan. «El "Recull de contes balears" y sus críticos». Retall de premsa consultat a l'arxiu Vidal Alcover. Probablement és del 1956.

308. En l'article citat en la nota anterior, Joan Bonet afirma que va mostrar a Camilo José Cela el primer número de la nonada revista.

309. L'anunci de les dues col·leccions de poesia apareix ja en els primers números de la revista. Vegeu, per exemple, *Papeles de Son Armadans* [Palma - Madrid] (juliol 1956), núm. 4.

310. Sobre el *Recull de contes balears* vegeu: ROSSELLÓ BOVER, Pere. «Notes sobre la narrativa dels anys cinquanta a les Illes Balears», *op. cit.*

311. SANCHIS GUARNER, Manuel [ed.]. *Els poetes insulars de postguerra*. Palma: Moll, 1951.

312. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La poesia a Mallorca del 1930 a 1960», *op. cit.*, p. 19: «Quatre érem, doncs, els poetes que vàrem alegrar les lletres nostrades i les trèiem de l'ensopiment on llanguien, avorrides i distretes en problemes de forma i rimes difícils. Pons i Marquès marcava el ritme dels versos amb el peu i Guillem Colom s'enamorava davant la rima "ciclamen" / "s'enramen" d'un sonet meu, sense voler aclarir què deia la resta del poema».

313. Eren: Lluís Aguiló de Càceres, Miquel Arbona, Blai Bonet, Miquel Bota, Pere Capellà, Miquel Castanyer, Concepció Coll, Miquel Dolç, Maria Frau, Miquel Gayà, Josep M. Llompart, Bartomeu Marroig, Llorenç Moyà, Antoni Moll, Josep M. Palau, Joan Pons, Gumersind Riera, Miquel Roig, Joan Timoner, Jaume Vidal, Bernat Vidal, Marià Villangómez i Cèlia Viñas. Per a l'història d'aquests autors, especialment dels menys coneguts, vegeu MASSOT, Josep. *Cultura i vida...*, *op. cit.*, p. 226-229. Vegeu també els comentaris de Jaume Vidal a «La poesia a Mallorca del 1930 a 1960», *op. cit.*, p. 19-20.

314. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La "Antologia de poetas insulares de post-guerra"». *Baleares* (25-2-1954).

315. Informació de Josep M. Llompart i Encarnació Viñas.

316. LLOMPART, Josep M. «Crònica de Mallorca». A: DD. AA. *Cap d'any 1960*. Palma: Moll, 1959, p. 67-68.

317. DHEY. «Los poetas insulares de postguerra». *Baleares* (11-7-1951). L'article sencer és reproduït a l'apèndix.

318. El tema dels ametllers en relació amb els usos poètics el menà a escriure un divertit article, «Divagaciones en torno a los almendros», que reproduïx a l'apèndix.

319. Reproduïx aquestes crítiques a l'apèndix.

320. D'un quadern de notes, inèdit, consultat a l'arxiu Vidal Alcover. Aquesta anotació porta data del 19 de maig de 1954.

321. LLOMPART, Josep M. «Sanchis Guarnier entre nosaltres». *Lluc* [Palma] (juny 1974), p. 16.

322. Josep M. Llopart me'n confirma aquesta menor incidència en el món literari de l'època.

323. Llorenç Vidal, un dels antologats, ha fet la defensa d'aquests dos volums col·lectius en un article de premsa recent: «Dos antologies de "Poetas mallorquines", treinta años después». *Última Hora* [Palma] (14-11-1989).

324. *Poetas mallorquins. Poesia mil nou-cents cinquanta-vuit*. Palma: Atlante, 1958.

325. *Poetas mallorquins. Poesia mil nou-cents cinquanta-nou*. Palma: Atlante, 1959.

326. «Diálogos con Blai Bonet» [entrevista, sense signar]. *Destino* [Barcelona] (14-4-1962), num. 1.288, p. 37.

327. Amb les excepcions que calgui (sobretot pel que fa a la relació de Blai Bonet amb Ribà, durant la seva estada a Barcelona) i que aniré assenyalant, puntualment, en la segona part del treball.

SEGONA PART: LA LITERATURA

III

EL TEATRE I LA NARRATIVA

El crític E. Staiger atribuïa a la lírica el valor del record, a l'èpica el de l'observació i a la dramàtica el del futur.¹ La dimensió diacrònica de la seva teoria dels gèneres pot servir per explicar alguns desequilibris en l'evolució del *tot* literari d'una cultura determinada. Per això, abans d'incidir directament en la poesia que es desenvolupà en els anys cinquanta a les Illes Balears, sembla convenient fer una aproximació a la narrativa i al teatre *culte*² produïts en aquella dècada. La utilitat d'aquesta desviació del nucli del present estudi aspira a ser la consecució d'un context més ampli, que permeti d'avaluar i llegir amb més elements de judici la poesia dels cinquanta i que, alhora, indiqui el seu lloc dins la jerarquia del que podem anomenar -utilitzant el terme en el seu sentit més lax- avantguarda o primera línia literària. Moltes de les conclusions a què he arribat després de la comparació intergenèrica eren, certament, previsibles, de manera que la seva exposició, més que com a *troballa*, mereix ser presentada com a confirmació d'unes intuïcions generals i no gens sorprenents: perquè, sabent que la literatura catalana ha estat, per regla general, més fecunda en versos que no pas en prosa o en drama, i tenint en compte que després d'una guerra la narrativa i el teatre -els gèneres que, per excel·lència, serveixen de mesura de la capacitat de reacció d'una literatura- acusen més la repressió o la desfeta, sembla lògic esperar trobar la poesia en un estadi

més avançat que els gèneres paral·lels. Ara bé, en realitat aquest avançament afecta, més que l'estructura intrínseca de gènere, la freqüència del seu conreu. Aquí comencen les excepcions a aquelles *intuïcions generals* de què he parlat. Les exposaré tot seguit, no sense repetir la pretensió de fer una *aproximació* al teatre i a la narrativa i no un estudi aprofundit de cada un d'aquests gèneres.

1. EL TEATRE

La prohibició, fins al 1946 (a Mallorca, prop de dos anys després), de representar teatre en llengua catalana va fer que, un cop iniciada la represa, el teatre català patís les conseqüències del desfasament respecte als escenaris europeus. Ja el 1948, en el suplement de la revista *Ariel*, Joan Triadú publicava un article en què denunciava la situació límit de l'escena catalana, el mal de la qual «no és solament la falta de teatre sinó la presència constant i amb cert èxit d'un mal teatre». «Com evitar que aquesta situació aparentment endèmica ho esdevingui del tot? Com sortir a l'encontre d'aquest fet tan perillós sobretot si es perllonga?», es pregunta.³

Després del 1936, en no poder assumir el que el mateix crític defineix com a «teatre jove, intel·lectual i potser un punt tocat d'uropeisme adquirit» que escrivien autors com Joan Oliver, el vell públic s'havia acomiadat del teatre català i havia nascut un buit. La desvalorització dels autors s'uneix a la mala preparació dels actors, per la qual cosa Triadú fonamenta la crisi no en l'absència de creadors -que continuen treballant, com demostren obres com l'*Antígona* d'Espriu-

sinó en la manca de mitjans. Per això acaba suggerint la creació d'un nucli d'estudis de teatre «que sigui capaç d'aprofitar totes les possibilitats, fins arribar a les del públic, i començant per les vocacions joves d'autors i d'actors». Tanmateix, en el pla de la infraestructura el primer pas important per a la consecució d'una cartellera d'un cert nivell no es produí fins al 1955, any de la creació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, que oferí en els seus programes una àmplia selecció de teatre català i estranger, antic i modern. Paral·lelament, l'existència d'alguns premis com el «Ciutat de Barcelona», el «Maragall», el «Josep Claramunt» o el «Joan Santamaria» contribuïen a donar a conèixer les noves obres: fou justament un accésit al premi «Joan Santamaria» la condició que féu possible l'estrena de l'única obra teatral de Blai Bonet, *Parasceve*, el 1957. Pocs anys després, una sèrie de fets conflueixen en la normalització del teatre: el 1960 Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat creen l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual; el 1962 inicia les seves activitats el Teatre Experimental Català; sorgeixen les companyies de teatre independent; comença a alçar la veu una crítica seriosa...⁴ I entre els autors teatrals que comencen a cobrar importància després de la guerra (Joan Brossa, Manuel de Pedrolo, M^{re} Aurèlia Capmany, Ricard Salvat) ja hi ha alguns noms mallorquins: Llorenç Moyà, Blai Bonet, Josep M. Palau i Camps, Baltasar Porcel... Però el gènere teatral és, tant pel que fa a producció com pel que fa a consum, clarament minoritari. Joan Fuster ho atribueix⁵ a raons de caire intern, relacionades amb la recepció de l'obra artística: l'autoselecció duita a terme pel mateix públic (que, tot just iniciada la revolució tecnològica, deixa de ser un tot compacte i desvia la seva atenció cap a altres formes d'espectacle

audiovisual) fa que el grup d'espectadors fidels al teatre sigui receptiu a qualsevol proposta creativa, fins i tot a les més avançades o minoritàries. I els autors aprofiten l'interès del seu auditori per experimentar, per fer provatures, per capgirar, en definitiva, l'ordre clàssic establert, cosa que crea una mena de cercle viciós, ja que fa que el teatre esdevengui encara més minoritari. Cal recordar, de tota manera, que aquests experiments i provatures teatrals tenen lloc a partir de la segona meitat de la dècada dels cinquanta, és a dir, molt a final del període que hem definit com a postguerra.

A les Illes Balears el nivell qualitatiu del teatre ha restat, segons els crítics, molt per sota la poesia i la narrativa, encara que ha tengut una projecció social àmplia. «Els espectadors habituals del nostre teatre pertanyen a un altre estament cultural -inferior, però molt més nombrós- que els lectors de la nostra literatura», escriu J.M. Llompart.⁶ Tanmateix, aquesta afirmació només és vàlida si l'aplicam al teatre costumista i regional (és a dir, a la part de la producció dramàtica que, tenint en compte els objectius d'aquest estudi, resulta menys vàlida i interessant) i cal comparar-la amb aquesta altra asseveració del 1955, no per pessimista menys certa: «Mallorca no ha donat a les lletres catalanes cap autor dramàtic, absolutament cap, que meresqui esser tingut en compte».⁷ A conseqüència d'una manca absoluta de tradició «cultura» accentuada, en gran mesura, per la desconexió amb el Principat⁸ i a causa, també, de les dificultats d'accés a tradicions exteriors, els models del teatre representat a l'illa en la postguerra foren extremadament pobres.⁹ El 1948 es fundà la companyia «Artis» (antiga companyia Catina-Estelrich), foren reestrenades les obres dels mateixos autors

mallorquins de pre-guerra (Bartomeu Ferrà, Tous i Maroto, Miquel Puigserver) i es potencià un teatre anomenat «regional», caricaturesc, alienador i amb validesa literària nul·la.¹⁰ Alguns estudiosos d'aquest període han apuntat que en la postguerra, a les Balears, la gent va més al teatre -que esdevé, per primer cop en molt temps, un espectacle d'èxit- perquè ara no està en mans de determinades ideologies.¹¹ No obstant això, crec arriscat considerar el resclosiment de la postguerra un factor afavoridor de les representacions teatrals: és possible que el teatre regional ajudàs a crear un públic -en aquest sentit, compleix la condició d'art comunicativa amb més fidelitat que l'anomenat teatre literari o culte-, però aquest públic valorava la capacitat mimètica de les peces, la possibilitat d'emmirallar-s'hi, ignorant per complet les funcions no estrictament referencials -o, a tot estirar, còmiques- dels textos; de fet, a l'hora d'estrenar peces teatrals amb pretensions veritablement literàries- aquests espectadors se'n distanciaren automàticament. D'altra banda, prendre l'èxit com a mesura de qualitat és, ara com ara, una opció ingènua. Com va escriure Jaume Vidal, «el públic aplaudia les representacions de l'Artis no pel que tenien de bo, sinó pel que tenien de dolent».¹² Tanmateix, no tota la culpa era del públic: la xarxa d'autors, sales i empresaris estava contaminada d'aquest gust estrany, en un cercle viciós de difícil dissolució. J.M. Llopart escriu:

«La situació és, a fi de comptes, desesperada. Qui en té la culpa? Els autors de moda -entre els quals figuren, i això sí que és deplorable, alguns de joveníssims- us diran que ells, personalment, són fervents admiradors d'Anouilh, d'O'Neil i de Sartre, però que el públic vol riure i passar una bona estona i que, d'altra banda, la nostra pobra llengua no es mereix un tracte millor. Els empresaris opinen que si la gent omple el teatre ja està bé així. El públic, finalment, -un públic ja

especialitzat en *Teatro Regional*- fa el joc als uns i als altres. Destriar la part de responsabilitat que pertoca a cadascú seria una tasca massa complexa. Crec, tanmateix, que voler carregar tota la culpa damunt del públic és una postura tan còmoda com injusta. El públic, per baix que sigui, no pateix de mal gust originari». ¹³

Quines foren les raons de l'auge d'aquesta mena de teatre? J. Vidal relaciona l'èxit del sainet amb la tradició que aquest gènere tenia a Mallorca des de la Renaixença, amb el temperament còmic dels actors d'«Artis» i amb el fet que era «referit a fets, situacions, personatges, mentalitats, psicologies, tipus, formes i maneres absolutament mallorquins i que, per tant, interessaven a uns mallorquins que feia temps -almenys de dotze anys ençà- no havien sentit parlar d'ells i dels seus problemes en la seva llengua». ¹⁴ Joan Fuster afirma que a la perifèria de les terres del domini lingüístic català el teatre «mai no superarà el llast dialectalitzant» a causa de la més feble penetració de la Renaixença, per la manca d'una vida teatral activa i per l'amor propi dialectal. ¹⁵

És cert que alguns autors es desmarcaren mínimament d'aquest teatre o bé, dins els seus motlles, crearen obres d'una qualitat una mica superior. Entre ells hi ha Martí Mayol, que escriví *Can Miraprim* (1953) i *Dilluns de festa major* (1956) en un intent de substituir els personatges pagesos i menestrals de les obres costumistes per personatges nobles, però sense canviar, en el fons, l'esperit provincià de les peces; Joan Bonet és autor de *Ses tietes* i de *Quasi una dona moderna*; Pere Capellà estrenà el 1949 *L'amo de Son Magraner* i escriví altres obres, com *Sa madona du es maneig*, *Es Marquès de Sa Rabassa* o *El rei Pepet*, que li atorgaren una extraordinària

popularitat i que posteriorment encetaren la polèmica -al meu entendre, fora de lloc- sobre si calia o no calia incloure'l al «teatro regional»; i Joan Mas escriví, també en un intent d'allunyar-se del regionalisme, però sense abandonar-lo del tot, *El món per un forat* (1961) i *Un senyor damunt un ruc* (1963). Tot i aquest tímid canvi, aquests autors no constitueixen cap excepció. Dins el mateix teatre regional sembla que hi havia un corrent que -vista la degradació del gènere- pretenia fer un nou teatre, de més qualitat però dictat pels mateixos pressupòsits. És el que semblen insinuar algunes crítiques aparegudes a la premsa de l'època. La revista *Cort*, que té una secció fixa dedicada a l'activitat teatral, es mostra especialment sensible envers aquest tema, i a l'article «15 cosquillas al teatro regional», publicat l'hivern de 1951, el crític escriu:

«¿Cuántas obras llevamos vistas? Pocas, muy pocas que merezcan este calificativo. Cosas discretamente fáciles, bastantes. Groseros engendros, algunos. [...] Algunos autores - Gabriel Fuster, Gabriel Cortés, Guillermo Colom, José M^a Palau...- se pararon a la mitad de un honroso camino emprendido. ¿Razones? ¿Incomprensión por parte del público? ¿Tozudez en algunos empresarios? ¿Estrechez de miras en algunos directores?»¹⁶

Uns mesos després, el crític «Cyrano» comenta:

«Se ha repuesto también esta quincena un bello poema dramático de Don Guillermo Colom: "Nit de Nadal". tenemos noticias asimismo del estreno en Barcelona de "Antígona", del mismo autor. Si traemos aquí ambas cosas sin comentarios es sólo con la recta intención de animar a quienes sepan o puedan hacerlo a la puesta en escena mallorquina de obras que no es justo tengan que descubrir primero los de fuera».¹⁷

«Cyrano» era, potser, massa optimista. S'haurien entès, obres com l'*Antígona*? Jaume Vidal en tenia idees ben diferents:

*«¿Pues cómo va a entender a Ifigenia, a Edipo o a Fedra un público que no ha hecho más que reirse con la burla superficial y el chiste grotesco -y aún grosero algunas veces- de nuestros payeses o de nuestros menestrales y de nuestros señoritos calaveras? Se preguntarán por qué vieron los nazis con malos ojos el estreno de la "Antigone" de Jean Anouilh. Es el público que no entiende porque no le han enseñado a hacer de espectador».*¹⁸

Martí Mayol, contestant l'article de Vidal, intentava justificar el localisme amb el dubtós argument de la universalitat:

*«El teatro, al remedar la vida siempre intenta universalizar. Artísticamente hablando, si el remedo es exacto será la vida misma y... ¿hay algo más universal? ¿hicieron otra cosa Aristófanes o Plauto?»*¹⁹

Encara que autors com Mayol, Bonet o Capellà es feren relativament populars i a pesar que molts escrivien amb un cert sentit de la tensió dramàtica, basta fer un cop d'ull als títols de les seves obres per adonar-se del seu localisme essencial i de la impossibilitat d'exportar-les (si no és amb intencions purament folklòriques) a pocs quilòmetres del seu lloc d'origen.

En l'àmbit dramàtic, el segle XX es caracteritza pel rebuig del realisme mimètic (és a dir, per una tendència radicalment oposada al jocós costumisme de què parlàvem suara): no oblidem que la investigació que Brecht inicià el 1928 amb *L'òpera de tres rals* i que continuà, a l'exili, en el període d'entreguerres, proposava la paràbola, el teatre èpic i la visió dialèctica enfront de la pura mimesi; que Artaud, redescobert en els anys cinquanta, propugna un teatre total on el text passa a segon terme; que a partir dels cinquanta ha nascut, de la mà de Ionesco i Beckett, el teatre de l'absurd; que, en definitiva, totes aquestes

provatures conflueixen en un teatre experimental on l'espectacle sovint supera el text, on els elements sonors i d'escenografia cobren una rellevància inusitada, on les tècniques desborden la preceptiva del gènere i manlleven recursos d'altres tipus d'accions creadores, on la intertextualitat és un fenomen familiar, on la barrera que separa actor i espectador s'esmicola... És evident que aquestes aportacions no són assumides pel nostre teatre: l'associació de la forma dramàtica amb el futur, amb la qual, de la mà d'Staiger, havíem començat el capítol, fracassa estrepitosament davant uns creadors l'única expectativa dels quals és tornar al passat. Però, el que és més alarmant és que hom no recorre, tampoc, a una tradició «clàssica» anterior, perquè aquesta tradició no existeix. Així doncs, aquest immobilisme no és ni tan sols el causat pel que, benèvolament, podríem anomenar *permanència en la qualitat*, sinó que neix de la degradació del gènere.

L'altra cara de la moneda és el que hem anomenat teatre culte o literari. Tanmateix, no es pot parlar del teatre regional i del drama culte com de dos blocs monolítics i absolutament desconnectats: entre les dues formes hi va haver una comunicació constant, i és per això que m'he referit en primer lloc al teatre regional. Aquesta comunicació tengué diversos canals. En primer lloc, els actors i directors del teatre regional volien atreure's els intel·lectuals més avançats, i varen demanar obres, entre d'altres, a Jaume Vidal i a Llorenç Villalonga.²⁰ Però el diàleg fou inútil. Villalonga ho resumeix perfectament en aquesta anècdota:

«El teatro regional ha ido desechando las obras de los autores que podían aportarle una relativa renovación. Gabriel Cortés, Colom, Vidal Alcover y el propio autor de estas líneas parece que son mirados con desconfianza. Parece que a Vidal Alcover, que acababa de leerles una excelente comedia, le

preguntaron, después de decirle que la obra carecía de acción: "Vostè que no llegeix teatre estranger?" Personalmente, conservo de mis rápidas y franciscanas relaciones con aquella casa [Artis] algunos recuerdos curiosos, que rozan el "potin" y demuestran la dificultad de captar ciertas realidades sociales y hasta psicológicas bastante evidentes. Sanchis Guarner, el ilustre filólogo, me había convencido para que entregara a "Artis" una obra mía, la cual, pese a su falta de enjundia, yo sospechaba que no era adecuada. Un portavoz y actor de la compañía se me acercó en el café y me dijo: "Hemos decidido que venga usted a leernos la comedia esta noche. En todo cas, espere usted nuevas órdenes" (Sic). Tales palabras no tenían sin duda importancia en ciertos medios; en el mío, asombraron[...]. Una ocupación imprevista me impidió acudir a la lectura aquella noche. Al día siguiente un periódico publicó que yo había leído personalmente la obra, cosa que me vi obligado a rectificar. ¿Cabía una confusión más absoluta de las distancias respectivas?».21

Malentesos semblants hi va haver entre la companyia Artis i Josep M. Palau i Camps: li fou modificat el llenguatge d'una obra, es pretengué que el mateix escriptor pagàs el decorat de la representació, etc.22

Però alguns autors persistiren, per altres vies, en l'intent d'aquest diàleg. El mateix Jaume Vidal va provar de ser admès a l'Artis escrivint peces de teatre pensades expressament -o gairebé- per a la companyia. Ell mateix ha donat adesiara, en pròlegs i comentaris sobre la pròpia obra, vagues informacions sobre aquests intents; així, tenim notícia d'almenys quatre obres pensades per a ajustar-se als gustos de l'època: cap al 1946 o 1947 hauria escrit *Els indiferents*; de finals dels quaranta datarien *El solitari* i *Teatro regional*; *El retorn del fill pròdig* o *Es dos germans* és de començaments dels cinquanta. És difícil saber amb plena certesa quants d'aquests projectes varen arribar a fer-se realitat. Tanmateix, entre els papers de Vidal he pogut trobar una còpia d'algunes escenes d'*El solitari* i una altra d'*Es dos germans*. Totes

dues peces són d'ambient mallorquí i reproduïxen fidelment la modalitat dialectal baleàrica (el retrat lingüístic i la versemblança dialectal eren dues de les habilitats més afinades de l'autor). És interessant que ens hi acostem per veure la peculiar relació de l'escriptor amb el teatre del seu temps.

Les escenes conservades d'*El solitari*²³ mostren una família reunida al voltant de la senyoràvia i un jove que intenta, inútilment, d'acabar un solitari. La intenció de l'autor -establir un paral·lelisme entre l'atzar que regeix les cartes i la fortuna incerta de les vides- no costa gaire de descobrir, però allò més interessant és l'ambientació que vol donar a l'obra; en l'acotació inicial es barregen, de manera poc ortodoxa però ben il·lustrativa, indicacions escèniques i opinions personals:

«Ciutat. Sala d'estar. Vella burgesia. Mobles bons, no massa antics, confortables. Cortines de domàs i retrats de família. Enteixinat de nord. Portes, també: una al fons, arreconada cap a la dreta, que dona a les sales; una altra a la dreta, que va als dormitoris. A l'esquerra, un alt balcó tancat. Llum d'un salomó, pàl·lida, esvaïda. Camilla il·luminada per una làmpara de peu entorcillat i ventalla de plegamí que hi està damunt. La vesta color de vi. Al seu entorn, la tertúlia familiar. [...] M'agrada compondre així els meus personatges, com els he vist sempre, en aquesta placidesa de la tertúlia familiar, com a sota el signe dels avantpassats, que semblen contemplar-los des de les parets: el senyoravi, amb la seva rialleta d'home feliç del mil-vuit-cents, i els quatre besavis, amb aquell posat de gent tranquil·la que ja han passat a l'altra vida, i fins el fill major de la senyoràvia, dins el seu vestit de mariner, que morí de garrotillo i no va ésser a temps de salvar-lo la primera injecció de suerus que arribà a ciutat, i la major, també, de Na maria, la pobre nina morta de desgràcia, pocs dies abans de fer la primera comunió, i que s'assembla tant, per aquelles entremaliadures de la sang, a En Tomeu. Tots es

complauen, vegent fills i néts, com en una obra feta a mida dels seus anhels».

Sembla que la pretensió és retratar les classes benestants ciutadanes. Una aspiració no molt llunyana de la que presidí les obres de Martí Mayol i no molt distant, tampoc, de la que animà *Els condemnats*, primera obra dramàtica de B. Porcel.

Pel que fa a *Es dos germans*,²⁴ l'obra és inspirada en *Le retour de l'enfant prodigue* d'André Gide.²⁵ La importància d'aquesta obra en relació amb el motiu del fill pròdig, bàsic en la poesia de Vidal Alcover, és indubtable, però ens interessa, ara, veure'n l'ambició teatral: una ambició alta, perquè l'autor, valent-se de la forma tradicional (és molt còmica l'escena inicial, en què dues beates presenten *in absentia*, i amb una llengua esmolada i riquíssima, la família protagonista), no es resigna a omplir-la del consabut no-res. Ningú no devia sospitar que rera aquesta obra hi hagués l'ombra de Gide, i aquest era, justament, el mèrit d'aquest «senyor que llegeix teatre estranger». Si *Es dos germans* fou l'obra rebutjada per l'Artis, cal dir que la companyia va desaprofitar una oportunitat única.

Si examinem la llista d'autors d'aquest nou teatre culte hi trobarem Llorenç Villalonga, Guillem Colom (supervivents de la pre-guerra), Llorenç Moyà, Jaume Vidal Alcover, Blai Bonet, Marià Villangómez i el jove Baltasar Porcel. És a dir que, prescindint de noms més difícilment classificables, com els de Josep M. Palau i Camps o el menorquí Frederic Erdozaín, només tres dels autors pertanyen al grup dels anys cinquanta. Els altres quatre (Colom, Villangómez, Villalonga i Porcel) són, respectivament, anteriors i posterior a aquest grup. No podem referir-nos, doncs, a un *teatre dels cinquanta*. Potser és més propi parlar, com

fan alguns, del «teatre mallorquí jove a Barcelona», representat per Blai Bonet i per les primeres obres de Porcel.²⁶ A un nivell estrictament literari, aquesta qüestió de dates no tendria la més mínima importància. Si m'interessa destacar-la, però, és perquè palesa que, mentre en poesia hi hagué una certa consciència de *grup*, entre els escriptors que es revelaren a la dècada dels cinquanta la creació dramàtica fou sempre un fet aïllat i una mica residual. En part, aquest aïllament devia venir del fet que els escriptors de l'època se centraren en altres gèneres (principalment en la poesia i, alguns, en la novel·la); però sobretot provenia de la manca de la més mínima infraestructura: no hi havia cap companyia teatral estable, llevat de les de teatre regional, encapçalades per «Artis».²⁷ Fos com fos, el resultat d'aquest desequilibri va ser que autors com Jaume Vidal intentaren, amb més o menys fortuna, adaptar-se als usos tradicionals. Una adaptació que, en poesia, hauria resultat impensable.

Tenim, doncs, una xarxa dramàtica activa però immobilista i un volum creixent d'obres sense representar. El pla estètic es ressentirà d'aquestes mancances: així, a l'hora de definir tendències i estils del teatre català de postguerra, haurem de parlar de dues vies principals: la de la *tradició* (paraula que, pel que hem dit fins aquí, pràcticament era sinònim de *no-res*) *regional* i la de la *innovació culta*. La primera retorna, al Principat, al sàinet del segle XIX -i a Mallorca es refugia en el teatre regional (que és, al seu torn, la recuperació de la producció autòctona anterior) o en la seva continuació. La segona, amb el precedent de Josep M. de Sagarra,²⁸ inicia uns tímids intents de renovació en obres «que vehicularen reflexions de caràcter moral i

ideològic, sovint de caire espiritualista, sobre els efectes de la guerra en la realitat social de la postguerra europea, subsumides, en general, en la convenció d'una trama sentimental». ²⁹ Aquesta segona opció s'adiu amb la línia que, com veurem, seguirà la poesia d'aquests anys, amarada de postsimbolisme.

En la línia de la innovació culta s'entreobrien diverses portes. Una, iniciada abans de la guerra (pensem en l'*Antígona* de Guillem Colom, de 1935), s'abocava a la reelaboració de mites literaris (l'*Antígona* d'Espriu, la *Fedra* de Villalonga, de 1932, el *Fàlaris* -i, en general, tot l'anomenat «teatre de la llibertat»- de Moyà i algunes peces inèdites de Jaume Vidal que algun dia caldrà estudiar amb atenció). Tanmateix, en aquest corrent es poden establir dues subtendències atenent a la voluntat simbòlica de les peces o a la seva *intenció* de transcendir les respectives trames argumentals. Aquesta intenció és present en l'*Antígona* d'Espriu (paràbola de la desfeta ocasionada per la guerra civil) i, en menor mesura, en el teatre de Moyà, però inexistent en l'obra de Colom i en la de Villalonga. Pel que fa al segment de la producció dramàtica de Jaume Vidal Alcover que reelabora mites literaris, fa l'efecte que el seu mòbil és més esteticista que reivindicatiu; si deixam de banda obres força recents, com *Una Roma per Cèsar*, representada el 1969 en el cicle de Teatre Llatí, i *Edip*, estrenada el 1977, el recurs a l'argument preexistent té dues causes: la solució d'una crisi d'originalitat i l'exploració del plaer estètic de la recreació.

Una variant d'aquesta tendència era la reelaboració de rondalles i mites populars, utilitzant i transgredint els models fornits per la literatura popular o pel teatre de titelles. Dins aquest corrent podem

incloure la segona sèrie de *Desbarats* de Villalonga (*L'esfinx, La Tuta i la Ramoneta, Festa major, Alta i benemèrita senyora*),³⁰ també amarats, fins a un cert punt, d'*absurd*, i algunes peces de Vidal Alcover (com *El miracle de Fàtima*, redactada a meitat dels anys cinquanta, representada el 1947 i inèdita i *Striptease per a un titella*, monòleg escrit, també, en els anys cinquanta, inèdit, no representat per problemes amb la censura). Tanmateix, els *Desbarats* de Villalonga, més que per ser representats, estan pensats per ser llegits en una tertúlia d'amics; i algunes de les seves obres, com el *Faust* o *Viatge a París...*, són versions relacionades amb la novel·la *Bearn*; també Llorenç Moyà conrea aquest vessant, però ho fa a la dècada dels seixanta.

Una altra opció era l'intent de revisar la comèdia burgesa (aquest fou el repte a què s'enfrontaren M.A. Capmany, Ricard Salvat o Xavier Benguerel), que Villalonga havia conreat, en versió clàssica i en castellà, a *Silvia Ocampo* (1935), posteriorment reelaborada i convertida en novel·la (*Un estiu a Mallorca*). Dins aquest nucli caldria incloure *Es dos germans* (1952) de Jaume Vidal, comentada breument més amunt, i la primera obra dramàtica de Porcel, *Els condemnats* (1958).

La tercera tendència és un corrent de teatre de l'absurd inspirat en els models de Ionesco i de Beckett, fet des d'una perspectiva pròpia («més esquematisme», «més abstractesa», «més desvinculació de la realitat» que el francès o el britànic, segons Molas)³¹ representat per Brossa, Pedrolo i Porcel.

Totes tres possibilitats intentaven, per diversos camins, *crear* noves realitats en comptes de retratar les ja existents: eren formes de resposta per a les quals la mimesi no era un fi sinó un instrument. A tot

això cal afegir les provatures del teatre experimental (incloent-hi el teatre de varietats o de cabaret que, des d'una concepció similar a la dels *cafés-teatro* madrilenys, escriviren plegats Jaume Vidal i Maria Aurèlia Capmany) i alguns corrents de pensament que se sobreposen a totes aquestes solucions teatrals: bàsicament l'existencialisme, que tan bé recollí la crisi ideològica de les arts que acompanyà l'acabament de la segona guerra mundial. De fet, per la seva concepció del món, el teatre de l'absurd té molt a veure amb el pensament de Sartre o de Camus: l'home hi és incomunicat, perdut en un món enfollit que és la seva caricatura i el seu turment,³² però -aquesta és la diferència- no es converteix en un redemptor heroïc sinó en un transmissor d'ironia i de sarcasme.

Els autors del teatre mallorquí dels anys cinquanta (Baltasar Porcel, Alexandre Ballester, Llorenç Moyà, Josep M. Palau i Camps, Joan Soler, Antoni Tomàs, Llorenç Villalonga, Blai Bonet, Jaume Vidal) es faran ressò d'aquests corrents. Segons G. Mir, aquests autors no entenen Mallorca com una realitat estàtica sinó dinàmica i creen a partir d'uns plantejaments ètics i crítics que afecten l'home en general: «Els autors de la nova generació [...] perdran els complexos i s'enriquiran amb experiències culturals de la resta dels països europeus. Universalitzaran d'aquesta manera l'home mallorquí i la seva problemàtica, a partir d'uns principis de denúncia, d'unes estètiques noves, d'unes tècniques teatrals diferents».³³ Abans havíem apuntat la idea que els poetes dels cinquanta foren un grup més o menys cohesionat però que, en canvi, els dramaturgs són figures aïllades. Ara convé fer-hi un matís importants: perquè el curiós és que aquesta «universalització» -

un terme que, personalment, trobo exagerat- es produís en teatre però no en poesia: els poetes mallorquins dels anys cinquanta feren, sens dubte, un salt endavant, però no es posaren al dia amb la promptitud amb què ho feren els homes de teatre, i cercaren una tradició, és cert, però no en els seus models contemporanis, sinó en fites anteriors (bàsicament, encara que no de manera exclusiva ni definitiva, els autors castellans del grup del 27). En aquest sentit, l'excepció és Blai Bonet, que aconsegueix de globalitzar el seu discurs i pot crear unes obres narratives, poètiques i teatrals que avancen en fronts paral·lels: la incorporació de les noves tècniques narratives, el realisme i la preocupació social el situen en un pla d'absoluta contemporaneïtat.

Una explicació per a aquesta descompensació en l'evolució dels dos gèneres és, potser, el fet que els models dels poetes catalans són *anteriors i hispànics* (la poesia del 27) i que, en canvi, els models teatrals són *contemporanis i exteriors*. El teatre espanyol de postguerra, per exemple, tengué una línia «continuïsta» (Pemán) i una altra de renovadora i d'arrel existencialista representada per Buero Vallejo i per Alfonso Sastre; és evident que no hi hagué una recepció del teatre del 27 (Lorca, Alberti...) similar a la de la poesia d'aquest mateix grup. En canvi, els escriptors més avançats del moment paraven esment als corrents existencialistes i al nou teatre: en un capítol anterior hem apuntat que l'abril del 1955 Alfonso Sastre va ser convidat per la Secció Literària Joan Alcover del *Círculo Mallorquín* per fer una conferència sobre teatre social,³⁴ i que uns mesos després alguna de les seves obres fou comentada pels tertulians del *Círculo*. Els primers contactes d'Alfonso Sastre amb Mallorca s'establiren per mitjà de Jaume

Vidal, que algunes vegades l'havia tengut d'hoste -juntament amb Ignacio Aldecoa. En una d'aquestes visites s'organitzà una petita tertúlia en què participaren, a més de Sastre i Aldecoa, Jaume Vidal, Josep M. Llompart i Guillem Sureda, que va aprofitar per fer una entrevista al dramaturg castellà i dedicar-la «a Lorenzo Villalonga, que no pudo hablar con Alfonso Sastre». ³⁵ En aquesta conversa ja surt a debat la relació de l'obra de Sastre amb la de Sartre i amb la de Camus, però la petja de l'existencialisme no és tan sols un enlluernament: en la crònica d'un viatge a París fet l'estiu del 1955, el mateix Guillem Sureda acusava els parisencs d'haver convertit les doctrines sartrianes en un vulgar reclam per als turistes. ³⁶ I Jaume Vidal, disfressat d'Euphorion, elogiava el fet que Sastre, en comptes de fer teatre d'evasió, donàs testimoni del seu temps. ³⁷ La renovació del teatre era vista com una necessitat pels joves escriptors, ³⁸ i encara que obres com *La ferida lluminosa* de Sagarra eren aplaudides com a creacions d'«un gran histrión», també eren esperades les obres «menos retóricas pero, en cambio, más enjundiosas» (Sastre, Lorca, Dhey, Espriu); ³⁹ a finals dels cinquanta els noms de Beckett i Ionesco ja són relativament familiars. ⁴⁰ El teatre es revela, així, com un gènere d'avantguarda, més acostat, pel seu caràcter minoritari i ocasional, al d'altres literatures. ⁴¹ Revisem alguns textos que poden ajudar a conèixer la recuperació del classicisme i de la comèdia burgesa, i l'adopció del teatre de l'absurd i de l'ideari existencialista.

1.1. Llorenç Moyà: el món clàssic com a amagatall

El teatre clàssic de Llorenç Moyà⁴² té el seu auge en un parèntesi cronològic que va del 1958 al 1965, un moment en què la seva producció poètica -iniciada deu anys enrera- també és impregnada amb aquesta mena de motius: les tankes de *Debades t'obren solcs els navilis, Ulisses*, escrites devers el 1951, surten a la llum el 1957; del 1961 daten *Palinur i Anteu*; del 1962, *Polifem...* Les obres teatrals que integren aquest corpus fan un total de vuit, encara que la meitat -*Tirèsies* (1958), *El retorn d'Ulisses* (1960), *Electra* (1963) i *Medea* (1965) no varen ser representades ni publicades. De les altres quatre, la que ha assolit més fama ha estat *Fàlaris* (escrita el 1960 i publicada el 1962 juntament amb l'obra en un acte *Orfeu*, escrita el 1958), guanyadora del premi Ignasi Iglésies en els Jocs Florals de la Llengua Catalana celebrats a l'Alguer, que, tanmateix, no va ser estrenada fins al 1978. *Ulisses* (escrita entre el 1958 i el 1960) i *Fedra* tingueren, també, un cert èxit (la primera obté un accèssit al premi Joan Santamaria i la segona els premis teatrals del diari *Última Hora* i el Teatre Principal) i foren publicades conjuntament al volum *Una tragèdia i una farsa*. (1969). He pogut llegir les obres inèdites de Moyà,⁴³ però aquí només m'ocuparé d'*Orfeu* i d'*El retorn d'Ulisses*, dues peces que considero representatives de les dues tendències que coexisteixen en aquest cicle teatral.

Hom ha assenyalat que allò que tenen en comú les obres del cicle clàssic de Moyà és la seva voluntat de denúncia política, centrada sobretot en el tema de la tirania.⁴⁴ L'elecció d'aquest *teatre de la*

llibertat -el terme és del mateix Moyà- de tema clàssic és explicable per diverses raons. J. Molas esmenta, entre d'altres, uns nivells de cultura mitjanament acceptables per part dels productors i dels destinataris de les obres i la por a enfrontar-se amb la realitat quotidiana.⁴⁵ Respecte al segon argument, cal fer la precisió que, encara que, a primera vista, l'opció teatral que Moyà segueix en aquestes obres es distancia molt més de la realitat que no pas les que s'acosten explícitament al teatre existencialista o de l'absurd, en la pràctica és la que reflecteix més directament la situació política del moment. Sartre havia fet servir el rerefons clàssic en algunes de les seves peces teatrals (a *Les Mouches*, estrenada el 1943, o la l'adaptació de la tragèdia d'Eurípides *Les Troyennes*, estrenada el 1966) i no per això l'acusaríem de poruc; parlant de *Les Troyennes*, explicava així el trasllat de l'univers clàssic a les coordenades de la sensibilitat contemporània: «Les expressions que emprava Eurípides són, aparentment, les mateixes dels seus predecessors. Però, com que el públic ja no hi creu o no hi creu tant, sonen altrament, diuen una altra cosa. Penseu en Beckett o en Ionesco, és el mateix fenomen: consisteix a emprar la frase feta per destruir-la des de dins, i, naturalment, la demostració tindrà més força com més evident o més ostentosa sigui la frase estereotipada».⁴⁶ Camus fa servir el mateix referent en els assaigs d'*El mite de Sísif* i es val del mite d'Orestes a *Le Malentendu*. De la mateixa manera, Moyà s'amaga rera el vel clàssic i això li permet de ser molt més agosarat que els seus contemporanis: és cert que el seu discurs és, sempre, assuaujat per la poesia i per la solemnitat dels referents en què s'empara; també és cert que no fa, com els francesos, una transposició dels escenaris i de

l'ambientació a l'època actual, sinó que es limita a recuperar les ruïnes del món grec; però la seva crítica es dirigeix a fets tangibles (la tirania, la dictadura repressora) i no a vaguetats com la crueltat o l'egoisme humans.

Pel que fa als models seguits per Moyà, M. C. Bosch fa notar que aquest autor s'acosta més als grecs (com fan els autors del Principat) que no pas als llatins (com els seus immediats predecessors, els escriptors de l'Escola Mallorquina); d'altres crítics l'han emmarcat en un corrent postsimbolista que engloba totes les iniciatives «clàssiques» d'aquesta mena. Ara bé, potser el teatre de tema clàssic de Moyà s'acosta més a Camus i a Sartre que no als homenatges a la tradició, i el mateix autor ha reconegut en diverses ocasions aquests mestratges contemporanis. Si bé aquestes anècdotes ens fan veure que incloure Moyà en un corrent postsimbolista principatí és un plantejament reduccionista, tampoc no comparteixo la convicció que l'obra dramàtica clàssica de Moyà sigui sempre la cobertura d'un intencionat nus reivindicatiu. Ho és, és cert, d'una manera clara, a *Fàlaris* (Baltasar Porcel va insinuar una nova interpretació d'aquesta obra en considerar que *Fàlaris* no era una tragèdia sinó un drama i que el seu valor no residia en els elements dramàtics sinó en els de farsa).⁴⁷ La lectura d'*Orfeu*, primera peça de l'anomenat «teatre de la llibertat», confirma la intuïció que és possible fer-ne altres lectures.

D'antuvi, crec que *Orfeu* no s'hauria d'incloure en el *teatre de la llibertat*. La defensa de l'amor que desenvolupa l'obra em sembla més una pervivència renaixentista -com han notat alguns crítics- (o medieval, per la seva lliçó), un *col·loqui* destinat a definir l'essència del sentiment

amorós, que no pas una reivindicació de l'amor com a força alliberadora. Això ens porta al debat sobre la interpretació actual dels mites; de vegades, la utilització d'una font clàssica no és més que un instrument per superar una crisi de creació. Aquesta fou, aproximadament, la teoria que T.S. Eliot sostingué respecte a l'*Ulysses*. Eliot enfoca l'ús que Joyce fa de l'*Odissea* com un intent de trobar un ordre extern per a la seva obra. Partint de la diferència entre un crític i un creador (el primer és responsable només d'allò que vol; el segon treballa amb materials - sentiments, emocions- que, simplement, ha d'acceptar), Eliot troba l'originalitat de Joyce: construeix una novel·la sobre una fundació anterior i s'allibera d'aquests materials «imposats» pel seu propi jo. Tot plegat, no es tracta d'una *imitatio*, sinó d'una concepció dinàmica de la teoria literària: «*They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein is pursuing his own, independent, further investigations*».48

L'*Orfeu* de Moyà no fa, doncs, cap reivindicació política (em semblaria exagerat aventurar que l'infern pugui representar el règim franquista) i, en el cas que el món clàssic fos un correlat del present (aquest és un recurs constant en la literatura contemporània), en aquesta obra, no ho seria del present polític sinó d'un *tempo* psicològic, emocional: la veritat amorosa. Els diferents personatges expressen bé la gradació del sentiment, des de l'espiritualitat de March fins a la carnalitat pragmàtica de Roig:

«*Ausiàs March*

Pretenc esser, només, seny i esperit,
però llavors l'amor se'm fa incompleta».

«*Jordi de Sant Jordi*
No sé si ets carn o bé si ets esperit,
amor precís, que tants de plors em costes».

«*Orfeu*
Senyor, senyor, senyor d'Infern,
l'amor, ¿per què l'han fet etern?,
si tanmateix la carn no dura».

«*Jaume Roig*
però si palpen bons doblers
-maig i desembre-
hauran, ja ho crec!, la bona fembra
dintre els seus llits». ⁴⁹

Tanmateix, més que adoptar la visió formalista de T. S. Eliot, em semblaria suggerent investigar les causes de la tria d'Orfeu com a amant prototípic, el seu culte en l'orfisme (que tengué un pes important en el cristianisme primitiu) o fins i tot la lectura homosexual del mite (és ben sabut que algunes tradicions atribueixen a Orfeu, mort a mans de femelles irades, la paternitat de la pederàstia). De fet, el paper del mite en la literatura moderna ha estat associat amb la revolució psicològica anunciada per Schopenhauer i Nietzsche, formulada per Freud i desenvolupada per Jung. I si consideram el mite una de les formes bàsiques del pensament humà (oposable al pensament teòric),⁵⁰ la construcció del teatre mític de tema clàssic se'ns apareixerà com un gran edifici metafòric. No crec que Moyà utilitzi el seu *Orfeu* en un sentit completament essencialista: em sembla que s'atura discretament en el llindar del cultural, des d'on fa el retrat, a través d'Orfeu, de la figura i els problemes de l'escriptor de poesia. En les primeres paraules d'Orfeu, abans i tot que la invocació amorosa a Eurídice, hi ha una súplica a l'ombra:

«Ai, ombra, vine a mi, perquè no ets ombra,
sinó apacible i desitjat coixí
de ma constant recerca. Tu, pesombre,
vois llum, només: un pàl·lid rajolí
per a aclarir-te lentament i fer-me
camí cap a l'antiga plenitud,
que, de bell nou, avui és el meu terme
precís i desitjat i conegut».51

El debat del poeta entre dos espais indica la impossibilitat de conèixer, des del dia, l'*altre costat*. La retòrica metaliterària de la introspecció en l'escriptura és, potser, en l'*Orfeu* moyanià, una mica primitiva, però revela un problema real que afectava Moyà i el seu grup: la impossibilitat de fer bona literatura sense enfrontament i transgressió. La mirada d'Orfeu serví de base per a una gran part de l'obra crítica i literària de Maurice Blanchot. En Blanchot, la mirada d'Orfeu és la perfecta metàfora del poder de l'art: el poeta té, a un costat, la llum (la vida de l'art) i, a l'altre, la nit com a absència (en aquest cas, d'Eurídice) profunda, extrems que són units pel seu esguard, de manera que se li imposa la difícil paradoxa que la vida de l'art és una mort.⁵² La mirada del poeta pot copsar el que Blanchot anomena l'interval sensible. En la breu peça de Moyà, aquest interval -l'ombra com a espai de la creació, o, el que és el mateix, l'infern com a espai interior- és confirmat pel Flotó de Dimonis:

«L'Infern no es troba allà ni aquí,
i en som nosaltres testimonis.
L'infern caplleva en nostre si,
però on hi ha cors que fan patir
s'hi alcen dimonis».53

És interessant remarcar aquestes coses perquè demostren que *Orfeu* té, sota la clàssica carcassa, una funció específica de reflexió

sobre l'obra d'art. On vull anar a parar? L'amagatall del món clàssic té una correspondència purament estètica, o de teoria estètica, amb el món real; la denúncia, política o social, hi és absent. El mateix s'esdevingué amb l'*Edip* de Jaume Vidal Alcover, adaptació de la tragèdia de Sòfocles; Vidal estava convençut que, en el Cor, «la referència del tràgic grec a personatges mítics i llegendaris, a fets, a situacions, concrets i anomenats, sigui per al·lusió, sigui per menció directa, podia ser vàlida pels grecs dels seus temps; avui no els reconeixeríem, si no és que assistíssim a la representació amb un notable bagatge cultural que no solen posseir els espectadors habituals dels nostres temps»; fins aquí, bé; però afegeix: «tot mantenint l'esperit d'aquestes intervencions, m'he decantat per una expressió més abstracta, més lírica si voleu, que, tot i servant la intenció de la tragèdia original, fos entenent pel meu possible públic». ⁵⁴ És a dir, que amb l'excusa d'acostar l'obra al públic la desproveeix de la seva incidència en la realitat, la fa intemporal (sempre he cregut que la «atemporalitat» de la literatura clàssica respon a una tergiversació contemporània). Però tornant a Moyà, hi ha un punt - l'únic- en què el contacte amb la realitat té una certa importància: el monòleg final de la *Veu de Déu*, en què l'amor es presenta com a força que iguala els homes per damunt de diferències com la diversitat de llengües. Només en aquest punt podríem endevinar una al·lusió a la situació de la llengua catalana. De fet, alguns dels seus versos, com

«[...] La font de l'harmonia
vocal nasqué amb el càstig de Babel.
Quantes maneres de trencar l'oratge
sols per a encendre una mateixa angúnia!»,

o bé

«[...] La dispersió va estrènyer els llaços

de l'amor, sola llengua incorruptible.
Des de llavors a un mateix jou s'encollen
les passions i les colors diverses»,⁵⁵

recorden la veu de l'Espriu més sentenciós, aquell que afirmava que «diversos són els homes i diverses les parles / i han convingut molts noms a un sol amor». Però la conclusió de Moyà és, al capdavant, -obligada servitud al discurs que ha triat -essencialista i gens concreta. I l'idioma al·ludit als darrers versos té més aparença de ser el de la poesia que no pas el dels homes del seu país:

«Un idioma
haureu estès de cap a cap de món
i sereu quasi déus: el que volíeu
en menjar el fruit»,⁵⁶

Llegim, doncs, *Orfeu* com una obra al marge de la reivindicació del teatre de la llibertat. En *El retorn d'Ulisses*, escrita el 1960,⁵⁷ Moyà practica la transgressió del mite: l'heroi de l'epopeia grega passa a ser un tirà i la pàtria retrobada un espai d'engany, ressentiment i odi. Basant-se en la darrera part de l'*Odissea* i en la *Nausica* de Maragall, Moyà descriu el retorn d'Ulisses a Ítaca, on, sota la disfressa de mendicant, contempla l'estat de la seva antiga llar: Penèlope viu de records i s'inhibeix dels problemes que afecten la seva hisenda; Telèmac, impotent, intenta, debades, fer front als pretendents; molts dels servents són deslleials; només Euriclea, dida d'Ulisses, i el porquer Eumeos es mantenen fidels a l'heroi. Després de matar els pretendents, Ulisses es dona a conèixer a Penèlope, però, en comptes d'iniciar una etapa de prosperitat per a Ítaca, inaugura un període de crueltat i venjança que acaba amb la fugida de Penèlope i Telèmac del palau. Aquesta reinterpretació de la tradició -no tan sols de la tradició clàssica: també

de l'emblema que Carles Riba havia construït amb la seva traducció de l'*Odissea*- és l'aportació més important de Moyà, que estableix clarament la diferència entre l'actualització i la recreació del llegat literari. L'Ulisses de Moyà ja no creu en els déus:

«Els que hem viatjat molt i lluitat a mort per la vida, no creim en els déus, fillet. Escolta'm: si tu ets digne fill del teu pare, també ho arribaràs a comprendre així, i no voldràs compartir amb ningú els mèrits propis».

L'àmbit del sagrat ha estat substituït pel de la raó i el pragmatisme quan la pàtria d'Ulisses se li apareix, després de vint anys d'absència, en una imatge desencisadora i indigna. Però la desmitificació no afecta només els herois de l'*Odissea*, sinó tot el món clàssic. El retorn -o l'abolició dels somnis- converteix la pàtria en un altre «espai íntim», el de la resistència, un àmbit de naturalesa femenina que s'humanitza en la fugida de Penèlope:

«Ítaca ve amb mi. Amb tu queden Tebes i Creont, Agrigent i Fàlaris, però Ítaca, la vera i única Ítaca alena dins mi, com un infant temorec, encastellat en la seva caperrudesa, perquè és una trista però divina caperrudesa».

La desmitificació de l'heroi, també la trobam en *Fàlaris*, en què, després de la mort del tirà d'Agrigent, el seu principal detractor, Hieró, esdevé un opressor encara més cruel. En aquest aspecte podríem dir que *El retorn d'Ulisses* és un retorn al sentit originari de la tragèdia com l'entén V. Pandolfi: qüestionament de la naturalesa i de l'essència del mite com a motiu dominant de la finalitat innata de la fe religiosa.⁵⁸ No veig clar, tanmateix, que l'exercici de Moyà pogués ser entès en el seu temps: i no tan sols perquè no hi havia teatres on estrenar les obres, sinó perquè abans de tot procés de desmitificació hi ha d'haver una

mitificació assumida. I aquesta consciència mítica no existia a nivell general. Moyà va saber escapar-se de la grotesca servitud que demanava el teatre regional, però la seva aportació caigué des de la torre de vori i s'estavellà contra la indiferència. No qüestiono la validesa del teatre clàssic com a opció, però crec que, al contrari que els francesos, Moyà no va saber establir el vincle necessari per fer de Grècia un emblema de denúncia; ni, a l'altre extrem, va saber despersonalitzar els motius clàssics per convertir-los, eliminant-ne el bessó tràgic, en pura substància èpica, com va fer Pasolini a la seva *Medea*.

1.2. Baltasar Porcel, el teatre de la rebel·lió

Més efectiva és la solució de Baltasar Porcel, que enceta la seva obra literària com a dramaturg. El 1958 publica *Els condemnats*, que estrena a València i a Barcelona, i, el 1962, *La simbomba fosca*. Aquestes dues obres permeten a Josep M. Llompart escriure que Porcel planteja «un teatre molt mallorquí que no té res de "regional": és a dir, un teatre arrelat en el món insular i expressat en termes de dimensió universal: la senzilla però difícil fórmula que ben pocs han sabut assolir».⁵⁹ El curriculum dramàtic de Porcel es completarà amb *Història d'una guerra* (1963), *El general*, *Èxode*, *L'inspector* (adaptació d'una obra de N. Gogol, 1968) i *Els dolços murmuris del mar*. Per bé que J. Molas afirma que l'evolució dramàtica de Porcel va de la revolta confusa a la presa de consciència (representada, aquesta darrera, pel teatre brechtià i pel realisme històric),⁶⁰ les obres que millor ens serveixen per investigar el teatre de la seva època són

precisament les dues primeres: aquelles en què l'autor es debat entre les estructures dramàtiques tradicionals i les seves particulars opcions per reconvertir aquestes estructures en fórmules viables.

Els condemnats, que en la seva primera versió era una tragèdia en tres actes (el 1965, en reeditar-la, l'autor l'escurçà per obtenir una major condensació dramàtica i una estructura més ferma, de manera que esdevingué una tragèdia en dos actes amb una reducció substancial dels personatges), obtingué el 1958 el Premi Ciutat de Palma de Teatre. Josep M. Llompart, en la *Crònica del Cap d'any 1960* es declarava entusiasmada per l'aparició de l'obra:

«Ja sabeu que el cronista no és gaire amic del *Teatro regional*.[...] I, tanmateix, ara us ha de donar la bona nova: com per un estrany prodigi, és precisament en el teatre, en el nostre dissortat teatre, on la generació més jove ha aconseguit el seu primer èxit total, madur, sense emperons ni reserves. *El condemnats*, original de Baltasar Porcel, [...] és una obra a la qual es poden aplicar tots els tòpics de l'entusiasme sense por de traïr excessivament la veritat. Arrodonida, intel·ligent, amb un rar instint de l'eficàcia teatral, sense la més petita concessió al gust d'aquell públic espès i municipal de què suara parlàvem, la peça dramàtica d'En Baltasar Porcel ha fet el miracle d'esborrar totalment el passat i plantejar de bell nou, a una alçada que ni els més optimistes somiaven, la possibilitat d'un teatre fonament mallorquí i amplament universal. Algú ha dit que s'ho pagava haver creat els Premis Ciutat de Palma encara que només fos per poder premiar aquesta obra».⁶¹

El centre de l'admiració del crític és, ho podem veure clarament, el fet que Porcel se separi del teatre regional: ja veurem que, en canvi, les crítiques de *Parasceve* de Blai Bonet -molt més lluny del «teatre regional» que *Els condemnats*- no fan cap comentari respecte a això, probablement perquè consideren la desvinculació del costumisme com

un fet normal: aquesta és, segurament, la major de les diferències entre publicar un llibre a Barcelona i fer-ho a Mallorca. En una línia semblant a la de Llompart, al pròleg a la primera versió de l'obra, Llorenç Villalonga reconeixia que *Els condemnats* suposava el primer intent i la primera realització de teatre seriós a Mallorca i es permetia d'aconsellar a l'autor que no intentàs representar l'obra a Mallorca: la transició resultaria, per al públic regional avesat a l'astracanada, massa forta. Per a Villalonga, l'espai ideal per a *Els condemnats* era el teatre de cambra. El mateix ve a dir, si fa no fa, la *Crònica* de Llompart: «si una colla d'actors amb autèntic amor al teatre gosàs muntar-ne una representació pública, malgrat la desorientació general, malgrat el gust de la gent fet malbé per tant anys d'indignitats escèniques, el *Teatro regional* s'acabaria per sempre». ⁶² Més optimista, J. Vidal creia que *Els condemnats* era, si més no, «una obra viable» que «sortia en absolut de la fórmula habitual, sense incórrer en allò que podríem anomenar avantguardismes inviables». ⁶³ Tanmateix, els advertiments de Villalonga i de Llompart són ben simptomàtics de la situació del teatre català a les darreries dels anys cinquanta: els intents de fer una producció normal eren relegats a la «cambra», a l'experiment per a minories, i, el que és més significatiu encara, els crítics del moment tenien consciència de la seva limitació a un públic molt restringit.

No veig clar, tanmateix, que la voluntat de Porcel fos, a *Els condemnats*, escriure un teatre per a minories: una sèrie d'elements textuais (la linealitat argumental de l'obra, la relativa intriga que hi aporten els assassinats) i algunes opinions expressades per l'autor ho desmenteixen. En una taula rodona sobre teatre celebrada el 1966,

Porcel denunciava que, així com el teatre de cambra havia provat camins pertanyents als corrents més vius de la literatura contemporània, el teatre comercial s'havia estancat, tant a Barcelona com a Mallorca. I plantejava que potser la solució era una via intermèdia, «*intentar un teatro abierto al gran público sin renunciar a la vía experimental*». ⁶⁴ De fet, estic convençuda que *Els condemnats*, a pesar de ser obra d'un autor jove i abrandat, escrita, com diria algun crític, amb el mateix ímpetu amb què es llança una bomba, pretén esdevenir una via intermèdia: l'obra sembla conjuguar l'assumpció de la identitat amb el rebuig del localisme. Així, a la segona versió, en redactar les «notes per a la representació», l'autor hi introdueix un comentari ben significatiu: «Encara que figuri que l'obra passa en un poble mallorquí, s'ha d'evitar tota casta de folklore localista». Aquesta pretensió demostra que Porcel va amb molt de compte a l'hora de valorar o d'inscriure's en la «pròpia» tradició, segurament perquè veu que no té on agafar-se i que ha de *crear* a partir del no-res. Però al mateix temp aprofita aquesta estructura (la casa amb mobles mallorquins, el tebi reflex de la societat de l'illa, el llenguatge) per fer-se pròxim al públic. *Els condemnats* se situa, doncs, en l'òrbita de la comèdia burgesa (burgesa pel que fa a l'extracció dels personatges; amb tocs de ruralisme pel que fa a l'ambientació), i exerceix la crítica contra la classe que s'ha enriquit amb negocis més o menys tèrbols i que exhibeix una doble moral valoradora de l'ordre familiar però sense escrúpols a l'hora de valer-se del crim per assolir els seus objectius.

És possible que el 1965 Porcel hagués fet una relectura dels propis materials d'acord amb les directrius del moment i que volgués recuperar

l'obra. Ara bé, la idea expressada per Joaquim Molas que «el teatre català és eminentment burgès» per extracció social de productors, consumidors i protagonistes,⁶⁵ s'hauria de completar amb la consideració que en la dècada dels cinquanta el fet d'«escriure teatre burgès» és sinònim, simplement, d'«escriure teatre realista»: en *Els condemnats* hi pot haver, evidentment, crítica d'uns sectors socials determinats, però tenc el convenciment que ben sovint el que hom pretén és retratar la totalitat de la societat. I aquest convenciment, me'l dóna la lectura dels textos: Porcel redimeix Simó Gayà (que s'ha enriquit amb negocis bruts, que ha deixat morir un home per salvar una càrrega de contraban) i condemna la seva família; més que jutjar l'aparatositat de l'homicidi, vol denunciar els petits crims quotidians, l'ambició i l'interès. La crítica que emana d'*Els condemnats* no arrenca, doncs, de l'extracció social dels seus personatges, sinó de les seves culpes: Porcel ens parla d'individus, no de classes.

A la vegada, *Els condemnats* és una denúncia crua contra un ordre que genera cada vegada més mal, i la seva trama ha estat definida com «l'esclat d'una situació límit, de procedència més o menys sartriana, densa i aspra, molt carregada d'egoismes, on desemboca una tragèdia llargament gestada».⁶⁶ Evidentment, podem incloure l'obra en un corrent vagament existencialista, que es preocupa pel sentit del pas de l'home per la terra. No obstant això, classificar *Els condemnats* com a tragèdia sartriana és reduir el seu abast, perquè hi ha factors que no s'adiuen amb aquesta denominació. Alguns han estat localitzats en un assaig de Jordi Arbonès sobre teatre català de postguerra: «el clima de misteri creat pel so de les campanes i les al·lucinacions d'un dels

personatges, més la situació del temps entre la nit de Tots Sants i el Dia dels Morts, cloent l'acció entre quatre parets, [...] tot això, [...] queia dins un expressionisme que no s'adeia amb el tracte realista d'una bona part de l'obra». ⁶⁷ El crític, ¿va contra l'experimentalisme? No: únicament detecta, entre la matèria discursiva d'*Els condemnats*, el bessó de *La simbomba fosca*.

La naturalitat era un requisit no només del realisme descriptivista (que prenia la mimesi com a mitjà i com a objectiu), sinó també, per ampliació, de tots els corrents que utilitzaven el realisme com a vehicle idoni d'expressió: les obres teatrals de Sartre, per exemple, no aporten grans renovacions formals, sinó que s'inscriuen en uns patrons convencionals que faciliten la seva comprensió. I aquesta naturalitat, a *Els condemnats*, era trencada sobtadament pel toc expressionista, que accentuava l'artifici amb recursos diversos: l'aparició sobtada, enmig de la fosca, de Simó Gayà, o bé els atacs del seu fill adolescent contra la família, que, sota l'aparença d'un discurs enfollit i inconnex, amaguen una veu lúcida i profètica (un procediment d'inversió -donar la raó a qui, en aparença, no en té- que també utilitzarà, molt exagerat, el teatre de l'absurd):

«Els morts no sempre jeuen silenciosos, mare. Els vertaders morts, aquells que quan vivien ens inspiraren amor o odi, viuen dins nosaltres. Són dolents. Si els hem estimat, els enyoram; si ens feren mal, ens fan por. I quan els recordam, s'imposen damunt nosaltres sense remei. No en podem fugir, no els podem engegar. No són enlloc i, no obstant, ens mosseguen».

D'altra banda, l'ambientació de l'obra té ecos villalonguians: l'aristocràcia hi guaita, encara que d'una manera només insinuada, a

través dels personatges de Donya Paula i el seu gendre Martí (que en la segona versió de l'obra no tindrà una participació directa en el crim). Porcel tria, per al seu lligam amb la tradició, una determinada forma d'identitat: la proposada per Villalonga, teòricament menys localista. Escric *teòricament* perquè, al meu entendre, les breus incursions (sigui a través d'al·lusions, sigui a través de comentaris que fan els personatges) en el món de la noblesa constitueixen la part més provinciana d'*Els condemnats*.

Encara podríem parlar d'una manca d'aprofundiment psicològic en els personatges -contradient Villalonga, que en el pròleg parla d'una «complexitat psicològica que sols es pot explicar per ella mateixa»-, que passen de ser individus normals a convertir-se en assassins sense transició. Aquest tret també el lliga a Sartre, els personatges del qual reproduïxen, més que caràcters humans, maneres d'actuar. Ara bé, el poc perfil dels personatges no és, en si -i contra un arrelat prejudici crític-, cap defecte, sinó la conseqüència de la frontera que separa, en art, la mimesi de la recerca de la utopia i que es reflecteix en el retrat de *l'ideal* en comptes del retrat *del real*. I d'altra banda, pel que fa al refús de la psicologia, ho diu ben clar la retòrica pregunta de R.-M. Albérès: «*Pourquoi le roman serait-il cohérent, puisque l'homme est menteur?*»⁶⁸ M'inclino a pensar que Porcel no està gaire interessat a donar pintures fidels, que no vol fer teatre psicològic: els seus personatges no lluiten contra el seu destí, s'hi aboquen, com atrets per un imant. I aquest fatalisme determinista -present ja en el títol-, encara que se centri en un nucli familiar finit, sembla abraçar tot l'entorn de

l'autor, fill de la guerra i «condemnat a no ser-ne innocent». Ho diuen els mots de Jaume, el més jove dels fills del contrabandista:

«¿No sentiu les campanes? Elles ens ho han estat repetint tot el dia. Els morts surten i embogeixen la gent. Jo ho he llegit moltes vegades. A l'Europa Central encara creuen i viuen amb els morts. Els antics, tenien també un dia pels morts. Els esperaven, obrien totes les portes, els preparaven menjar i begudes i els oferien les seves dones. Ells sortien i aquell dia s'apoderaven de tot: Terra i gent. Regnaven».

També la nova joventut ha estat condemnada al desencant i ni tan sols la mort (l'oblit) del seu passat (la segona guerra mundial, la guerra d'Espanya) és un alliberament. Aquesta extemporània referència a l'Europa Central té un caràcter emblemàtic: recull plenament la consciència de buit del seu temps.

Són precisament els punts de vacil·lació, que porten l'obra de Porcel, gairebé com una conseqüència lògica, del realisme existencialista d'*Els condemnats* a l'absurd de *La simbomba fosca*, la seva segona peça teatral, estrenada al Palau de la Música de Barcelona per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona l'abril de 1962.⁶⁹ Parlo de conseqüència lògica entenent, com A.P. Hinchliffe, que el teatre de l'absurd és socialment tan rellevant com ho puguin ser els realismes⁷⁰ i establint, com aquest crític, una relació estreta entre el teatre brechtia (paradigmàtic de l'escriptura com a compromís) i el de l'absurd a través de la comuna validesa de l'efecte de distanciament (que es revela en la possibilitat d'encabir sota una mateixa etiqueta autors com Brecht, Ionesco, Beckett i Genet). Si *Els condemnats* representava, en molts sentits, una fluctuació entre dues opcions, la realista i l'expressionista-simbòlica, *La simbomba fosca* suposa una

aventura molt més arriscada. La filiació d'aquesta peça al teatre de l'absurd, segons J. Molas, mena l'evolució del teatre de Porcel a un carreró sense sortida. «Es podria resseguir l'interès de la crítica socialment compromesa per aquest gènere [la literatura de l'absurd] i la seva refutació final, atribuint-li les mateixes limitacions de l'avantguardisme històric», escriu J. Guillamon, al·ludint precisament al pròleg de Molas a la traducció de *Tot esperant Godot*.⁷¹ Tanmateix, és un fet que *La simbomba...* representa un avanç molt important respecte a l'obra anterior: aconsegueix de desempallegar-se dels darrers ressons costumistes -que, a desgrat de les pretensions de l'autor, encara eren presents a *Els condemnats*- i justifica la manca de definició dels personatges. Es pot relacionar amb els *Desbarats* de Villalonga.

A les indicacions preliminars Porcel adverteix, referint-se als elements del decorat, que «tot ha de ser vell, gastat, absurd». I més endavant: «crec que aquest escenari es pot resoldre d'una manera realista. [...] Potser la solució seria un decorat expressionista». És a dir, queda palesa la voluntat del mateix autor d'inscriure's en les coordenades estètiques de l'antiteatre. Així, *La simbomba fosca* s'inicia amb el llenguatge enigmàtic, absurd, del boxador, una mena de discurs paral·lel al desenvolupament de tota la peça (com el de l'home dels peixos, que entra i surt sense parlar) que, en allunyar-se del dels altres personatges, revela la incomunicació que els separa.

Ara bé, si pel que fa a la concepció de la realitat *La simbomba fosca* pot entrar en el corrent iniciat el 1950 per Ionesco, no passa el mateix amb les tècniques dramàtiques. Per començar, com remarquen els crítics,⁷² *absurd* significa, literalment, mancat d'harmonia, qualitat

que no podem aplicar a *La simbomba fosca*. Per la seva banda, I. Wardle definí les característiques del gènere en els següents termes: «*The substitution of an inner lanscape for the outer world; the lack of any clear division between fantasy and fact; a free attitude towards time, which can expand or contract according to subjective requirements; a fluid environment which projects mental conditions in the form of visual metaphors; and an iron precision of language and construction as the writer's only defence against the chaos of living experience*». ⁷³ *La simbomba fosca* no s'adapta a aquest perfil: presenta encara un punt de vacil·lació -potser falta de domini de la tècnica- que fa que el discurs realista, ordenat i coherent s'imposi i que entre realitat i imaginació la frontera sigui sempre -contra la convenció del gènere- ben nítida. La manca de principi i de final en la trama, un dels trets que Martin Esslin ⁷⁴ assenyala com a definitoris del teatre de l'absurd, no es dona en *La simbomba fosca*, que comença amb la mort de la patrona i acaba amb el seu enterrament (és a dir, que representa una seqüència lògica). Potser sense adonar-se'n, l'autor es val d'un argument coherent, desenvolupat mitjançant els clàssics segments de presentació, nus i desenllaç. L'*absurd* ve, aïlladament i a raigs, del boxador, de l'home dels peixos i dels objectes escampats per l'escenari: és més aviat anecdòtic. En canvi, quan l'autor fa servir trets expressionistes (en la baralla de rates que contemplen tots els hostes de la pensió, per exemple, un dels fragments més reeixits de l'obra) aconseguix millors resultats. Quan el funcionari afirma que «aquestes lluites de rates em donen coratge... i fins i tot m'arribo a creure que no hauré d'anar més a

l'oficina», les seves paraules, lluny de ser absurdes, representen la interpretació d'un símbol que l'autor ha posat entre les mans del personatge, és a dir, un vicle lògic entre literatura i referent. L'absurd va ser, doncs, un camí impossible. Porcel no el va continuar.

1.3. *Parasceve*: l'odi és l'amor del mal

El 1957 Manuel de Pedrolo va guanyar el premi Joan Santamaria de teatre amb *Cruma*, obra que iniciava l'etapa central de la seva producció dramàtica.⁷⁵ L'any següent *Cruma* fou publicada al volum 29 de la biblioteca «Gresol» d'Editorial Nereida, juntament amb els tres textos teatrals que havien obtingut accèssits al premi: *Una crosta*, de Ramon Folch i Camarasa, *L'inconvenient de dir-se Martines*, de Rosa Maria Arquimbau i *Parasceve* de Blai Bonet. La reunió d'aquestes quatre peces en un mateix volum és una fotografia fidel del que s'esdevenia a finals dels cinquanta a l'escena catalana: si a *Cruma* Pedrolo assaja -amb tots els matisos que calgui-⁷⁶ procediments del teatre de l'absurd, Bonet representa el vessant existencialista tràgic del teatre català i Folch i Camarasa i Rosa M. Arquimbau el lligam amb la tradició. Ara bé, *Parasceve* demostra, mitjançant una trama en què el sentit de la vida és brutalment qüestionat, que el teatre de l'absurd i el drama d'inspiració existencialista pertanyen a una única branca: a primera vista, aquesta tesi, sostinguda per J. H. Wulbern en *Brecht and Ionesco: Commitment in Context* (1971) suposa el reconeixement de l'existència de dues vies per expressar la inquietud de l'home contemporani: una d'experimental i una altra de tradicional. Però això

és massa simple. Perquè, malgrat la seva manca de solucions espectaculars, l'obra de Blai Bonet és innovadora i experimentadora en molts aspectes.

*Parasceve*⁷⁷ fou estrenada al teatre Capsa de Barcelona per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, sota la direcció de Jordi Sarsanedas, el 24 d'octubre de 1958. El repartiment era format per Maria Pluvins (en el paper d'Elvira Skiud), Jordi Torras (Andreu), Josep M. Flotats (Lluís), Manuel Blasi (la veu de Robert Skiud), Marià Jaime (Soldat I) i Antoni Millà (Soldat I), i l'escenografia anava a càrrec d'Albert Ràfols-Casamada. Tot i que l'autor ha fet valoracions molt positives d'aquesta estrena,⁷⁵ la crítica del moment posà en dubte la capacitat dramàtica de l'autor.⁷⁹ Li retreien l'excés de lirisme i la manca de sentit teatral, i són precisament aquestes crítiques que ens donen la veritable mesura de l'obra. Perquè l'exaltació, per part de l'escriptor, de les virtuts poètiques no feia sinó relativitzar la importància de l'argument, que fins aleshores havia estat l'eix arrossegador de la majoria de les provatures del teatre culte.

El significat del mot «parasceve» («preparació per la Pasqua segons el rite jueu»), explicat en una nota inicial, ens situa en una atmosfera religiosa que ja havia estat utilitzada per Blai Bonet set anys abans, als *Quatre poemes de Setmana Santa* (la tercera composició de la *plaque* es titula precisament *Parasceve*). Tanmateix, si en el poema la idea religiosa era resseguida literalment per la metàfora, en el drama es fa ben evident la transposició del símbol de la passió de Crist a una problemàtica existencialista: el món és representat com el calvari de l'home, la condemna del qual es fa dues vegades terrible quan, com en el

cas de Lluís Skiud, el protagonista, la seva mort és absurda i va seguida del no res.

El lema «L'odi és l'amor del mal» precedeix les primeres paraules de l'obra. Pel seu caràcter de definició -és ben coneguda l'afició de Blai Bonet per l'apoteigma- aquests mots s'agermanen amb els que, manlevats de la goethiana *Teoria dels colors*, encapçalen el volum poètic *El color*: «Els colors són les passions de la llum»; en algun altre lloc Bonet escriu que «la humilitat és la claror de l'ordre». De fet, «l'odi és l'amor del mal» és un vers del poema «Oració seca a Jesucrist» de *Cant espiritual*, que apareix en aquest context:

«L'odi és l'amor del mal, Crist de la pena.
I a mi ja em sobra amor perquè me vincl.
La humilitat és tot l'amor del bé.
I tot quan dic no sé si és vertader,
però és bo perquè ho dic amb el cap baix». ⁸⁰

Tot plegat, ens fa pensar en una voluntat ordenadora de les categories morals. A banda de la humanització dels sentiments, que cobren vida pròpia i s'independitzen de l'home, utilitzant-lo només com a còrpora o canal, aquests mots revelen una simetria entre el món del bé i el del mal, disposats en metafísic quiasma. Bonet sap que establir fronteres exactes entre els dos principis és impossible (una elecció desafortunada o una traïció del subconscient basten per decantar la balança), i fa de *Parasceve* l'exemplificació perfecta d'aquesta incertesa.

La reflexió existencial de *Parasceve* ha estat reconeguda per l'autor en declarar que va treure el tema de l'obra d'un fragment de Camus: «En temps de la Segona Guerra Mundial, quan els alemanys varen entrar a França, varen decidir que matarien tres homes per venjar

cada un dels seus morts. Varen entrar a una casa on hi havia una mare i dos fills -això, en Camus, ho conta com a històric- i varen demanar a la mare quin dels dos volia que li matassin», em va dir.⁸¹ El tema de la renúncia que suposa tota elecció és un tòpic literari i cinematogràfic força conreat, però és en la versió camusiana on cobra un sentit més marcat. En els seus dietaris Blai Bonet ha expressat la seva preferència per Camus en comptes de Sartre. A més de detectar algunes coincidències concretes entre Bonet i Camus (en l'argument de la novel·la *Míster Evasió* hi ha molts trets -la contínua utilització del terme «out», la mort d'un professor de llatí a la platja, el mateix títol de l'obra- que recorden *L'Étranger*) podem suposar que aquesta preferència deu venir donada per la negativa de Camus a moure's en els mateixos paràmetres que Heidegger o Sartre. La filiació de l'existencialisme blaibonetià ha estat investigada per X. Vall, que ha identificat el passatge de Camus com un fragment de *L'Homme Revolté* que parla de l'intent, per part dels nazis, de crear un sentiment de culpabilitat en les seves víctimes.⁸² J. Vidal Alcover proposa⁸³ una altra referència, *Les morts sans sépulture* de Sartre. En la tragèdia sartriana, un grup de resistents francesos empresonats pels alemanys maten un dels seus companys -el més jove i innocent- perquè no parli i en delati un altre.

En *Parasceve*, el conflicte de la mare, Elvira Skiud, en haver de decidir la mort d'un dels seus dos fills encara el lector/espectador amb el problema de la responsabilitat, tant si ha elegit lliurement les seves obres com si li han estat imposades. Aquesta és una nova connexió amb el teatre de Sartre, per a qui actuar és definir-se. La culpabilitat o la

innocència d'Elvira Skiud és una de les qüestions fonamentals que Blai Bonet planteja als espectadors de *Parasceve*. El fil argumental, que es clou amb l'execució del jove, és, doncs, molt simple. Encara que la peça té un sol acte, la presència de Lluís és decisiva per marcar el to del discurs, i aquest detall, a primera vista poc significatiu, ens indica que l'autor concedeix absolut protagonisme a aquest personatge. Lluís, un *jove* en el sentit més ric que dóna Blai Bonet a aquesta paraula, serà la víctima d'una societat que obliga constantment a la tria i a la *depuració* de tots aquells elements que no se li sotmetin d'una manera cega. Serà també, evidentment, la víctima de la guerra que serveix de teló de fons a l'obra. Una guerra amb poques connexions amb la realitat, sense referències d'espai ni de temps, plana, indefinida, gairebé mítica. Una guerra que ben probablement no és cap al·lusió velada a la situació política del moment (fa pensar més en la segona guerra mundial que no en la Guerra d'Espanya), sinó un símbol del crim absurd i un pretext per desenvolupar la trama. I potser -ja hi tornarem- també una moda. Fins aquí tot sembla clar. *Parasceve* és una obra inserida en els corrents de teatre contemporani, que planteja el problema, bàsicament cristià, de la culpa.

Però subterràniament l'obra irradia informacions de naturalesa molt distinta. Per començar, Lluís és una encarnació de tots els *joves* de l'obra de Bonet: en *Parasceve* hi ha molts motius que ens recorden altres fragments del corpus blaibonetià, dels quals un dels més evidents és l'admiració pels cossos adolescents, admiració barrejada amb un sentiment de vergonya -símbol d'una moral repressora i culpabilitzadora- envers el propi físic:

«*Andreu.*-[...] Ha descobert que és home, ja. Sembla que està sorprès de cada cosa nova que troba. El dia que es posà els primers pantalons llargs, a la nit, quan ens desvestíem, es va asseure en una cadira i, mentre se'ls treia, deia: "Desitjava que vingués la nit per veure'm les cames. Tot el dia sense veure les cames és com estar castigat de cara a la paret en el col·legi". Després, amb els ulls molt lluents, deia: "La mare ara ja deu pensar coses dolentes de mi, perquè porto pantalons llargs, i perquè ja no em despullo davant d'ella"».

Aquest aspecte ha estat ressaltat pel mateix autor, que, parlant de *Parasceve*, ha declarat que un dels moments més bells de la representació de l'obra fou el despullament de Lluís (en realitat, es deu referir al d'Andreu, però és un lapsus sense importància), representat per l'aleshores joveníssim Josep M. Flotats.⁸⁴ El tractament de la figura de la mare constitueix un altre tòpic de la mitologia personal blaibonetiana (que comparteix, per cert, amb el Pasolini de *Medea*). L'adoració que Elvira Skiud sent pels seus fills, sensual i obsessiva, frega l'ambigüitat:

«*Andreu.*- Has de pensar en una altra cosa, mare. Nosaltres som joves. Tu també. Sembles la germana gran. Quan t'acompanyem al poble els diumenges al matí, ets com una noia, amb la teva roba dominical, com si fossis una núvia que és més adorable que jove, mare».

«*Elvira.*- En Lluís té vergonya d'anar amb mi. No vol que els homes del poble el vegin al meu costat. Ell té una il·lusió per ser dur. De vegades, marxem junts al poble. Mentre travessem el camp, em passa el braç per la cintura i li agrada que li conti el temps que vaig conèixer el teu pare».

«*Andreu.*- Podem parlar com si fóssim dos amics que ens hem trobat aquí. Parla'm d'un vestit que et vulguis fer aquest estiu, encara que jo sigui un home i no sàpiga parlar d'aquestes coses».

Però hi ha molts altres trets que defineixen el segell blaibonetià de l'obra. Un és la figura del pare, mort en un bombardeig, una ombra desdibuixada i sense relleu; la seva mort no és una conseqüència directa de la guerra (mor en el camp, treballant), detall emblemàtic de la relació amb la guerra civil mantinguda per l'autor i pels escriptors de la seva edat; un altre és la malaltia del germà gran, que «tenia una tacà en el pulmó dret», clara transposició de la tuberculosi del mateix Bonet. Més en general, podem parlar d'un cert primitivisme febrós en els sentiments i en les passions, que fa pensar, més que en les línies mestres d'una obra expressionista, en la provisionalitat d'un esbós, d'una obra en curs. Aquests trets fan de *Parasceve* una peça en total harmonia -tonal, expressiva i de contingut- amb la resta del corpus blaibonetià. L'empremta personal d'un autor en els seus escrits no necessita, evidentment, cap justificació. Ara bé, si m'he detingut a parlar-ne és perquè les obsessions que Bonet deixa degotar dins l'obra n'eclipsen, fins a un cert punt, el conflicte que en començar la lectura havíem considerat central: l'assassinat de la innocència de Lluís Skiud (el tema del *jove*) es fa més potent que el drama de la seva mare (l'obligació d'elegir). Aquesta mena de fluctuacions fan difícil trobar el punt real on rau l'interès, el *compromís* de l'escriptor. Fa l'efecte que Bonet ha pres com a punt de partida el conflicte de l'individu i el marc de la guerra (tòpic correlat de la crisi interior) per influència d'unes lectures determinades (Camus) i d'uns usos literaris (per això parlava de «moda» en referir-me a la guerra: perquè era el *background* present en la ment de tots els lectors i, per tant, un teló de fons rendible i econòmic). Però sembla que, al capdavall, allò que ha aglutinat l'interès de l'autor ha

estat donar sortida a les pròpies -i, aquesta vegada sí, *reals*- obsessions: per això emmarca l'acció en un temps de guerra eteri i gairebé inversemblant i construeix uns personatges absolutament plans, fets de pur sentiment (Elvira, Lluís, Andreu Skiud) o de pura crueldat (els soldats); però no hi ha denúncies concretes, cosa que situa l'obra a anys llum de distància de *Les morts sans sépulture*.

És innegable que, amb *Parasceve*, Blai Bonet s'aparta totalment d'aquell teatre regional o costumista que atenallava la producció de molts dels seus contemporanis: en el drama no hi ha una sola referència a l'àmbit local de l'escriptor; fins i tot s'hi endevina un intent de defugir aquest àmbit, especialment en el bateig dels personatges amb noms estrangers, cosa que, d'altra banda, fa caure Bonet en l'extrem contrari: un excés d'imprecisió, d'on neix la inversemblança, i la vaguetat dels escenaris. En tot cas, si comparam *Parasceve* amb la resta d'obres de teatre d'autor mallorquí estrenades en la mateixa època comprovarem que les diferències de to són abismals. Si haguéssim de classificar aquesta peça, potser la definició que més li escauria seria la de *teatre poètic*, entès en el mateix sentit en què Ricardo Gullón parla de la novel·la lírica: Blai Bonet es val per al seu teatre dels mateixos recursos amb què dota la poesia; en fa una investigació més del caràcter intern del llenguatge que no pas de l'estructura de relacions entre els personatges. De traces de poèticitat, en trobarem moltes: des de la mateixa construcció del discurs, en què la juxtaposició de monòlegs substitueix el veritable diàleg, fins a la ineficàcia pràctica d'algunes acotacions («el tro fa vibrar l'aire carregat de la nit», per exemple). Això demostra, potser, que som davant un teatre per ser llegit més que no pas

per ser representat, escrit pensant en un lector més que en un espectador. Aquí es veu com les condicions externes afecten la composició del drama: si és cert que, com diu V. Pandolfi, cal cercar el text psicològic d'un espectacle en la interpretació que els actors, el realitzador, el decorador, donen d'un text dramàtic,⁸⁵ el cas de Blai Bonet és una flagrant suplantació de la figura del mediador, una negació de l'autonomia de l'espectacle. Però es probable que aquesta suplantació -traduïda textualment en l'escriptura d'acotacions com «Andreu abaixa el cap, com si sentís una llàgrima en el seu interior» o «Elvira mira enlaire, abstreta, com si contemplés la mort d'A. Skiud»- es produeixi perquè Bonet no veu clares les possibilitats de representació de l'obra.

Hem apuntat que *Parasceve* és una obra que s'avé amb els corrents teatrals del moment més per casualitat que no pas per coincidència de pensament. Si tenim en compte la gènesi del drama -l'autor ha remarcat que l'obra fou una mena de repte («em varen dir que fes una obra de teatre, jo no n'havia feta cap mai»)- i observam la participació de Blai Bonet en d'altres activitats organitzades per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (actua en la representació de *Joan I o l'amador de la gentilesa* de Ferran Soldevila, Frederic Roda li encarrega d'escriure una *Passió...*),⁸⁶ podem formular una segona hipòtesi: *Parasceve* és fruit d'una voluntat -centrada en sectors com l'Agrupació Dramàtica de Barcelona- reestructora del teatre català. No ens ha d'estranyar, per tant, que el comentari més freqüent de les crítiques fos que l'excés de lirisme es menjava l'acció dramàtica i que, si bé el llenguatge era posseïdor d'alts valors formals, en canvi el

desenvolupament teatral resultava coix⁸⁷ Es retragué a Blai Bonet la seva condició de poeta i, tot i que aquests retrets responien a deficiències reals de l'obra (que hauria pogut ser resolta, posem per cas, en forma de poema dramàtic llarg), també naixien d'una manca de comprensió: en el context immediat de *Parasceve* calia, encara, un teatre sense concessions, *pur* en el sentit que utilitzàs canals específicament teatrals. Això convertí *Parasceve* en un model inviable, que no tengué imitadors ni fou reprès pel mateix Bonet. D'altra banda, la possibilitat d'entendre el teatre poètic com un pas previ a la construcció d'un teatre de l'absurd sembla que no fou considerada, i l'obra dramàtica de Blai Bonet restà estancada en els límits del diagnòstic que D. Donoghue fa del teatre líric i de les raons de la seva crisi:⁸⁸ la incapacitat de les paraules de suportar, sense ajuts externs, la força del drama.

2. LA NARRATIVA

En el centre d'un cercle viciós en què les condicions externes i les inherents al gènere es mossegaven la cua, la novel·la, el conte i la narració breu de postguerra tengueren un desenvolupament peculiarment difícil. La manca de públic i la consegüent impossibilitat de professionalització per part dels escriptors varen entorpir, des dels anys quaranta, la difusió de noves obres narratives. La precarietat va ser mitigada per l'existència de premis com el Joanot Martorell, instaurat per l'editorial Aymà el 1947, que donà a conèixer, en les seves convocatòries inicials, les primeres obres de Cèlia Suñol i de Maria

Aurèlia Capmany (anys després consagraria Blai Bonet amb *El mar*) i que, tanmateix, es mantingué gairebé en secret fins al 1951, quan s'uní a altres premis en la Festa de Santa Llúcia; o per la consolidació que havia assolit la indústria del llibre, gràcies, sobretot, a editorials com Aymà i la Selecta i a iniciatives com la de l'editor Santiago Albertí, que intentà una «Acció Editorial Combinada» per aconseguir una millor connexió entre les editorials de les terres catalanes. Però la situació era molt poc favorable al progrés literari.

Els mecanismes de represa de la novel·la davant aquesta situació decididament hostil per a l'escriptor han constituït el pretext d'un dels treballs més significatius de Joan Triadú sobre la novel·la de postguerra.⁸⁹ La resposta a la interrogació, latent però incisiva, entorn de la recuperació del gènere, Triadú la troba, segons la tesi del treball esmentat, precisament en l'aridesa del medi, «ja que de l'estranyesa envers el món extern sorgeix, segons Lukács, l'individu èpic, l'heroi de la novel·la». Si a aquesta «escriptura per reacció» afegim la irrupció en terres catalanes, després de la segona guerra mundial, de nous corrents de pensament, el canvi esdevé un fet lògic. Però al costat de la nova narrativa, la pervivència de formes antigues creava un dualisme en les tendències estètiques: un sector de la novel·la dels quaranta i dels cinquanta retorna als models de pre-guerra (el cicle novel·lístic *Els anys i els dies* de Jaume Vidal Alcover); un altre sector s'inclina pels pressupòsits realistes, accentuats, en ocasions, fins arribar a l'absurd (Pedrolo, Espinàs, Bonet...).

Mite i realitat. La lectura de l'assaig de Triadú suscita una consideració: així com en teatre el retorn al passat suposava, per la

manca d'una veritable tradició culta, una caiguda en l'immobilisme, en el cas de la novel·la i el conte els models anteriors al 36 resultaven, sovint, més «moderns» que els nascuts els anys cinquanta. Perquè el primer objecte de la censura posterior a la guerra fou, precisament, tallar d'arrel tot allò que pogués demostrar la vitalitat de la cultura catalana i la seva harmonia amb els corrents del moment. Una harmonia que, evidentment, no existia en el cas del teatre, encara massa fermat al costumisme, i que, en el terreny de la poesia, no feia gaire nosa (com demostrà el menor rigor en la repressió de la publicació de poemes escrits en català en els primers anys de la postguerra). El cas de la narrativa era diferent: tot i que a principis de segle la preferència del Noucentisme envers la poesia relegà la novel·la a un discret segon terme (rebuig que coincidí amb una crisi del gènere d'abast europeu i que fou paral·lel, per posar només un exemple, al «menyspreu» de la novel·la que exerciren els poetes simbolistes francesos), cap al 1925 es produí una represa que tornà a col·locar-la en el lloc d'honor de la família literària. Aquesta represa havia coincidit amb uns replantejaments generals de les vies de la narrativa (des de les tècniques d'escriptura fins a la caracterització dels personatges) que havien abocat la novel·la a l'aprofundiment psicològic dels personatges i a l'exaltació dels model anglès (H.W. Lawrence) i rus (Dovstoievsky). Els canvis es traduïren en la introducció de noves tècniques narratives (el monòleg interior en Soldevila, per bé que aquest autor no l'aplica fins al fons; el seu és, encara, un monòleg clàssic) i de plantejaments nous (Trabal, Oliver). Sobretot, és important la nova mentalitat que la novel·la dels anys trenta vol introduir en la societat catalana. Això explica que, en els anys de la

postguerra, per damunt dels corrents contemporanis (com l'existencialisme o els procediments derivats del teatre de l'absurd, utilitzats per Pedrolo) es produís un retorn al realisme psicològic que la guerra havia deixat a mig desenvolupar. L'objectiu d'oferir «un fris intern i extern de la vida catalana», considerat pels crítics com el principi formal ordenador de les obres de Carles Soldevila, Miquel Llor o Xavier Benguerel, inserits en el corrent del realisme psicològic,⁹⁰ és també l'eix del cicle d'*Els anys i els dies*: Jaume Vidal hi pretén oferir una sèrie escultòrica completa, que presenti no únicament el retrat frontal de la societat, sinó també el seu dors, la cara oculta.

En l'altre extrem, els joves autors que no creuen en la viabilitat de la novel·la educada, asèptica i cosmopolita (Triadú esmenta, entre aquests «joves», Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo, Ramon Folch i Camarasa, Josep Maria Espinàs, Blai Bonet i Jordi Sarsanedas) proposen solucions diferents: els seus motors són, sempre segons Triadú, el «desengany» de la poesia -que ja no és necessària, com abans, per fixar la llengua-, l'evolució del fet cultural i lingüístic cap a la consolidació madura i el descobriment que la novel·la també pot exercir una funció poètica. Tot i que alguns aspectes d'aquesta teoria em semblen matisables (per exemple, crec que no es pot dir ni de Blai Bonet ni de Jordi Sarsanedas que s'hagin sentit desenganyats de la poesia: hi ha, sobretot en el cas del segon, una clara especialització que vincula els gèneres amb les intencions comunicatives), el punt final on sembla dirigir-se Triadú -la consideració de la novel·la com la fase més elaborada d'una evolució literària- sembla indiscutible.

Aquestes dues tendències són representades a la Mallorca dels anys cinquanta (abans no havien pogut aparèixer obres narratives en català).⁹¹ La represa de la narrativa, precedida per una sèrie de reedicions d'autors clàssics, revela la convivència de dos grups generacionals: el dels que havien començat a publicar les seves obres abans de la guerra i el dels nous escriptors. Tanmateix, la inexistència d'un debat generacional similar al que es donà, en poesia, entre partidaris i detractors de l'Escola Mallorquina va propiciar el continuisme del gènere, que es combinava amb el plantejament bilingüe que feien molts dels autors. Abans de la guerra, s'havien publicat en castellà *Miss Giacomini* de Miquel Villalonga i *Madame Dillon* de Llorenç Villalonga; després de la guerra va aparèixer en castellà la primera edició de *Bearn*; i en els anys quaranta Llorenç Moyà havia escrit, també en castellà i amb el vergonyós pseudònim de Ludito de Pasamano, dues novel·letes, *La tribu de la encina* i *Coralina*; me n'ocuparé breument en el capítol V; només vull dir, ara, que l'ambició que aquestes dues obres tenien -a pesar del seu evident anacronisme- de retratar grans segments de la història mallorquina no es va repetir en la narrativa catalana de Moyà. En *Notes sobre la narrativa dels anys cinquanta...* P. Rosselló dóna notícia, a més, de la novel·la *El jardín del ateo* (1946), de Gabriel Cortès -que es reservava el català per escriure peces de teatre regional- i de *El eco del castillo. El avaro* (1953) de Joaquim Verdaguer.

En la tendència *mítica* (seguint la terminologia de Triadú) cal destacar el realisme psicològic de M. M. Serra Pastor o de Gabriel Cortès, en convivència amb una tradició humorística que té les seves

arrels en la Renaixença i que és representada per Joaquim Verdaguer, Joan Bonet i Gabriel Fuster; aquesta via humorística i popular fa que el cas insular sigui lleugerament diferent al del Principat: no perquè al Principat no hi hagués literatura narrativa adreçada al gran públic, sinó perquè les concepcions de l'adjectiu *popular* eren enteses de manera diferent. Quan J. Molas estudia la literatura popular de postguerra⁹² i es refereix a la novel·la, esmenta el gènere policíac. Deixem, ara, de banda, la coherència de la novel·la negra en el context català: el cas és que a les Illes Balears no hi ha un equivalent -llevat de les provatures, força aïllades, de Josep M. Palau i Camps i, molt més tard, d'A. Serra i M.A. Oliver- d'aquesta literatura narrativa de consum: les obres de Gafim, Joaquim Verdaguer o Bernat Vidal i Tomàs, tot i la seva lleugeresa, no eren llegides de manera habitual pel gran públic. O dit d'una altra manera: la connexió amb el públic encara se cercava per unes vies que al XIX i durant bona part del XX havien tingut èxit, el costumisme i l'humor a l'estil de S. Rusiñol. Aquest primer estadi és superat, dins la mateixa línia, per una nova narrativa que «trenca parcialment amb el realisme mitjançant la poetització o altres tècniques (Vidal Alcover, Llorenç Moyà, etc.)». ⁹³ Dins aquesta segona fase de la narrativa mítica el model més clar és Llorenç Villalonga, que el 1952, en publicar *La Novel·la de Palmira*, ja rep un enlluernat homenatge de Jaume Vidal, que imagina una entrevista amb els protagonistes de la novel·la. ⁹⁴

En aquesta panoràmica de tendències de la narrativa insular de postguerra no puc estudiar, ni superficialment, l'obra de Villalonga, autor massa complex per permetre *aproximacions* dignes. La

referència tangencial a la seva figura és, però, obligada. En «Novel·la i societat a la Mallorca de postguerra» G. Mir exclou Villalonga del seu camp d'estudi perquè el considera «de postguerra» només cronològicament, a causa d'un desfasament entre el temps en què són publicades les seves obres i el temps ideològic en què són escrites. D'una banda, aquest hipotètic desfasament no em sembla raó suficient per excloure'l d'unes coordenades que contribuï, des de la seva posició heterodoxa, a configurar. D'altra banda, el concepte de «temps ideològic» es pot rebatre fàcilment després del que Joan Alegret ha demostrat quant a *Bearn* i a la relació amb els fets viscuts del segle XX.⁹⁵ Podem admetre que, en aparença, l'escriptura de Villalonga acusa molt feblement les commocions posteriors a la guerra espanyola i a la segona guerra mundial, però l'afirmació que la literatura posterior -la de 1950- no té res a veure amb ell em sembla clarament inexacta (i més tenint en compte que G. Mir considera Baltasar Porcel com un integrant d'aquesta nova literatura): on hauríem d'incloure, si això fos cert, la narrativa de Vidal Alcover? A més, com he provat de demostrar en els textos inclosos al capítol II d'aquest treball, l'empremta de la guerra pot fer-se present de maneres molt més subtils que la plasmació directa de la tragèdia: el Villalonga de *Bearn* no ignora el present ni -com han volgut els tòpics més estesos sobre la novel·la- es refugia en el passat: l'obra demostra una clara preocupació pel món modern i pel futur. Que Villalonga sigui molt més incisiu a *Mort de dama* que no pas a *Bearn* (novel·la que, segons explica a les *Falses memòries*,⁹⁶ fou concebuda justament en els anys de la guerra, encara que això és discutible) és pura aparença.

La influència de Villalonga en els autors d'aquest primer corrent es manifesta especialment en Jaume Vidal Alcover, que en la seva tetralogia *Els anys i els dies* completa i actualitza el món mític de Villalonga. Les narracions de Llorenç Moyà (*A Robines també plou o La rebel·lió dels titelles*, del 1958, i, no tant, els contes del volum *Viatge al país de les cantàrides*, publicats el 1992 però escrits el 1956) recullen un altre vessant de l'obra villalonguiana: el distanciament del narrador, més identificat amb els lectors que no amb la pròpia trama, l'agudeses, la intranscendència i la frivolitat. Recuperen, també, l'intent del que podem anomenar escriptura escalonada dels nivells de la realitat (una forma de metaliteratura), per a la qual cosa es val, i el recurs ja havia estat utilitzat per Espriu, de les figures mitjanceres dels titelles. D'altra banda, la mitificació del poble de Robines (Binissalem) és, encara que esvaïda i poc consistent, una conseqüència del fastuós Bearn villalonguà; en parlaré més detingudament en el capítol V, però no vull deixar de comentar la consciència que el mateix Moyà tenia d'aquest mestratge; en una carta a Jaume Vidal datada a Palma el 23 d'abril de 1969 escriu:

«Acab de llegir el teu conte "Les quatre llunes o a Robines també plou". Quina bellesa n'has feta de la meva pobreta i estimadíssima Robines Augusta! ¿Creuràs que quan el llegia m'esperejaven els ulls? [...] Entre tu i En Villalonga hauré aconseguit el que desitjava: que el meu poble arribàs a ésser un nom i un món literaris. ¿Què seria de Grècia sense la literatura? Una roca pelada, i ara és el cor i el seny d'Occident». ⁹⁷

També Bernat Vidal i Tomàs, en *Memòries d'una estàtua* (1953) i especialment en *La vida en rosa* (1957) -*nouvelle* molt elogiada per Villalonga- es mou en aquesta òrbita de simplicitat culta i irònica. En

conjunt, l'aportació de Villalonga és ben sintetitzada en un article de Jaume Vidal que explica com, mentre a Mallorca es continua rimant «flors» amb «cors», la cultura europea llisca per camins molt diferents:

*«1925, 30, 35... Estamos en los "happy twenty" y en los aún más felices treinta. Pontifican en Francia Breton y sus surrealistas. Se consagra definitivamente Apollinaire. Se cumple la penitencia del cubismo. Picasso pinta guitarras. Se proclama el teatro abstracto, la poesía abstracta, la vida abstracta. Stravinsky sueña ballets blancos y en el país del vals se inventa el atonalismo. ¿Ha definido ya Ortega la rebelión de las masas y el arte deshumanizado? Se oye hablar de un libro extraño llamado "Ulises". Estrena O'Neil, estrena Girardoux, estrena Lorca. Los académicos y los catedráticos de literatura se preguntan con qué derecho los jóvenes autores desempolvan mitos clásicos para reírse de ellos. Castilla labra su nuevo Siglo de Oro: Lorca, Salinas, Guillén, Gerardo Diego, Alberti. José Antonio habla en los escaños del Congreso. El Rey de España vive en un hotel suizo. Hitler ha ganado las elecciones. Los turistas sustituyen el alcohol por la cocaína y exaltan el nudismo. Gide seduce a la juventud europea. Una edad nueva se insinúa».*⁹⁸

L'única objecció que podem fer a aquesta colorista postal és que quan Vidal -i això també és aplicable a l'estètica de Villalonga- parla de la nova edat que s'insinua aquesta nova edat ja és periclitada.

Al costat del realisme psicològic hi ha un corrent que es posa decididament i des del principi al costat de les opcions més innovadores: és el que inaugura Blai Bonet amb *El mar* (1958), un cas únic en l'àmbit insular, que incorpora les tècniques cinematogràfiques, els plantejaments apresos, de manera més o menys indirecta, del *nouveau roman* i, en general, els procediments que qüestionen la immutabilitat discursiva. La influència «tremendista» dels contes de *Viatge al país*

de les cantàrides de Moyà els situa en aquesta mateixa òrbita, però a distància. Podem donar més exemples concrets de l'adscripció al tremendisme i a la crítica social per part d'alguns narradors de les Illes Balears: el conte «El vaquer murcià», de Martí Mayol, publicat en la revista *Ponent* el 1958, i «No hi havia tant per tant» i «Era d'esperar», dos relats d'Enric Arbós publicats en la mateixa revista els anys 1958 i 1959. Però la singularitat de Blai Bonet en aquest corrent que s'aparta de la serenitat dels narradors del primer grup no és mai qüestionada.

El conte, que teòricament -per la major facilitat de difusió en diaris i revistes- hauria de ser més afavorit per la sort que no pas la novel·la, no és gaire conreat pels escriptors mallorquins en els cinquanta;⁹⁹ això, a pesar de la iniciativa, empresa per Santiago Albertí, de recopilar un *Recull de contes balears* (1956) per difondre l'obra dels narradors insulars fora de les Balears. El recull era heterogeni i aplegava autors tan diversos com Gafim, Miquel Bota Totxo, Joan i Marià Villangómez, Joan Castelló, Joan Bonet, Josep M. Palau i Camps, Miquel-Manuel Serra Pastor, Josep Sureda i Blanes, Joaquim Verdaguer, Jaume Vidal Alcover i Bernat Vidal i Tomàs. L'estudi de l'obra ha estat emprès per P. Rosselló,¹⁰⁰ que analitza les tendències recollides en l'antologia, en remarca l'eclecticisme i observa dues absències importants: les de Llorenç Moyà i Llorenç Villalonga (podem afegir-hi la de Blai Bonet).¹⁰¹ Dóna, també, algunes notícies sobre la polèmica que motivà el llibre, recollida per J. M. Llompart en la «Crònica» del *Cap d'any 1957* de la Biblioteca Raixa. Podem precisar alguns aspectes d'aquesta polèmica: si bé el volum constituí un èxit de vendes,¹⁰² alguns dels antologats no acceptaren les crítiques a la poca qualitat global del

recull. Joan Bonet va retreure a Camilo José Cela el seu menyspreu de la iniciativa d'Albertí:

«Recién aparecido el volumen de cuentos, apenas llegado a Palma, el día de San Camilo y estando yo en casa de nuestro gran novelista, el hombre se metió con el "Recull" y vino a decir que era como para tirar.

-Además faltan los mejores.

-Es posible, pero eso no es una antología, es algo muy distinto, es un "Recull", -repliqué.

*-Bien. Nosotros -y se dirigió a Llopart de la Peña que, además de hacer números, escribe en la revista- diremos la verdad, que faltan los nombres más importantes».*¹⁰³

Efectivament, *Papeles de Son Armadans* en va fer una ressenya poc elogiosa,¹⁰⁴ cosa que provocà les ires de Bonet, que es va queixar que les crítiques s'orientassin precisament al que no hi havia al llibre. *«Imagine el lector -escriu- lo que sería, por ejemplo, una crítica de "La familia de Pascual Duarte" hecha por ese procedimiento. ¿Por qué no va a misa Pascualillo? ¿Por qué no se hace perito mercantil y se emplea en un Banco y, al fin, mantiene a su familia y hasta se hace socio del casino y persona decente? ¿Por qué?».*¹⁰⁵

A banda d'aquest recull, uns pocs títols, alguns ja esmentats, resumeixen l'estat de la qüestió a Mallorca: *Dues històries ferestes* (1950), de Joaquim Verdaguer i *Agredolç* (1952),¹⁰⁶ de Miquel-Manuel Serra-Pastor (dues obres escrites en la pre-guerra), *Mirall de la veu i el crit* (1955), de Jaume Vidal Alcover, *La vida en rosa* (1957) de Bernat Vidal i Tomàs, *A Robines també plou* (1958), de Llorenç Moyà i *El lledoner de la clastra* (1958), de Llorenç Villalonga.

Com en el cas del teatre, he esquematitzat els corrents que conviuen en els anys cinquanta amb l'aproximació a obres representatives de cada estil. Dedico, doncs, un apartat a la narrativa intel·lectual i depurada, que veu clara la diferència entre autor, text i receptor (Bernat Vidal, Jaume Vidal), i un altre a la que segueix un principi d'identitat i humanització (Blai Bonet). Si en el cas del teatre he deixat de banda en la meua anàlisi el caire costumista, aquí sembla pertinent fer-hi referència, dins el primer apartat, perquè els autors que l'encarnen (Bernat Vidal i Tomàs, especialment), no són equiparables als autors dramàtics, sinó que conreen una narrativa a mig camí entre el to popular i el registre culte, no alienadora i de recepció molt més minoritària que el «teatre regional».

Allò que separa aquestes dues tendències no és només el punt de vista o el que els crítics anglosaxons anomenen *focus of narration*. No es fonamenta, tampoc, en la menor (en el primer grup) o major (en el segon) implicació de l'autor en el relat. Crec que té a veure, més aviat, amb la noció de *distància*, exposada per W.C. Booth en el treball «Distància i punt de vista». ¹⁰⁷Booth reconeix, en efecte, que «tant si es troben, com si no, implicats com a agents de la narració els narradors i els "reflectors" de tercera persona difereixen notablement segons el grau i el tipus de *distància* que els separa de l'autor, del lector o dels altres personatges de la història que ells relaten o "refleixen"» i afirma que «aquesta distància se sol estudiar utilitzant termes com "ironia" o "to"». ¹⁰⁸ En corpus com el de Blai Bonet hi ha ironia, però no distància. Per això parlo de *narrativa de la identitat*, però no amb els personatges ni amb la trama, sinó amb el fet mateix de l'escriptura.

2.1. La narrativa de la distància

2.1.1. *La prosa de Vidal i Tomàs: oscil·lació d'un gènere*

Tot i que el paper que la història literària ha atorgat a Bernat Vidal i Tomàs (Santanyí, 1918-1971) el relaciona amb la introducció dels models literaris castellans a Mallorca, amb l'erudició i amb el mestratge exercit sobre els joves poetes del grup dels anys cinquanta, allò que millor defineix la seva obra és la seva pertinença a l'anomenada «generació perduda». Aquesta pertinença ha estat sovint remarcada en els casos de Miquel Dolç i Marià Villangómez, però no en el de Bernat Vidal, que segurament l'acusa amb més justesa. De fet, la guerra no interrompé les trajectòries literàries de Dolç i Villangómez, que continuaren publicant llibres de versos després del conflicte, però en canvi fou decisiva en l'evolució de Bernat Vidal, ja des del moment de la seva formació: nascut l'any 1918, el 1936 la guerra el dissuadí d'estudiar lletres a Barcelona i va optar per la carrera de farmàcia.¹⁰⁹ La seva obra de creació és breu i de difícil classificació, en bona part inèdita i gairebé sempre subsidiària de l'obra crítica i de l'assaig de caire erudit. Pel que fa a la poesia, Vidal i Tomàs fou antologat en *Els poetes insulars de postguerra* i publicà, a més, poemes en revistes d'àmbit comarcal i en les corones poètiques que tant proliferaven en aquell temps. La seva obra narrativa va tenir, quant a la difusió, més fortuna: el 1953 aparegué *Memòries d'una estàtua*;¹¹⁰ el 1956, dins el *Recull de contes balears*, el relat «Història sentimental»; i el 1957 el recull de cinc

contes *La vida en rosa*, que havia quedat finalista al premi de novel·la Gabriel Maura de novel·la dins els Ciutat de Palma d'aquell any.¹¹¹ En les seves aportacions a la crítica, generalment en forma d'articles (*Estancia de Rubén Darío en Palma, Métrica de don Juan Alcover, Els símbols a la poesia d'En Joan Alcover...*) va estudiar amb preferència els autors de la tradició mallorquina.

Per bé que ha estat reivindicada per alguns crítics contemporanis,¹¹² la narrativa de Bernat Vidal evidencia la consciència de crisi del gènere, que es tradueix en una constant oscil·lació, en el canvi de registres i *tempos*, en l'alternança de diferents nivells de discurs, en el llenguatge alhora culte i popular. El narrador de *Memòries d'una estàtua* no gosa ni assumir el to de qui explica una rondalla ni revestir-se amb l'asèpsia d'un narrador tradicional ni modular la seva veu amb l'intimisme que podria convenir a un relat autobiogràfic. *Memòries d'una estàtua*, narració llarga que explica, des de l'òptica de la estàtua d'un metge, la vida dels diferents estrats d'un poble- és escrita amb intel·ligència i amb una prosa elegant i elàstica; tanmateix, la barreja d'ironia i tendresa, d'erudició i popularisme -barreja que, en determinats casos pot ser un encert absolut- la converteix en un híbrid que desconcerta i fins incomoda el lector: l'obra pren, així, la forma del dubte i la indefinició. És el que intueix Jaume Vidal quan apunta que, encara que *Memòries d'una estàtua* transcendeix els límits de l'humor, no acaba d'inclinar-se per la poesia.¹¹³ Així i tot, Villalonga defineix Bernat Vidal com el continuador directe de Gabriel Maura i de Salvador Galmés i hi saluda l'aparició d'una nova manera d'escriure:

«*Memòries d'una estàtua* es una deliciosa, una valiosíssima novela. Les Illes d'Or han querido recompensarnos de tanta uniformidad gongorina, de tanta prosa inane de postguerra. La obra, muy proteica, rompe agudamente la tradición cómica -mansa o desorbitada- de la manera mallorquina». ¹¹⁴

Aquest judici encara s'afina més -al costat d'una tangencial però corrisiva crítica a Blai Bonet- en la necrològica que Villalonga publicà en la mort de l'escriptor:

«Muchas de sus narraciones son pequeñas obras maestras agudas y encantadoras, però sobre todo serenas. Esto último, por sí solo, las salvaría del tiempo y del olvido [...]. Bernardo Vidal resistió a las extravagancias y al mal gusto de la época, refugiado en el silencio y las dulces calas de Santanyí. Juan Bonet (no confundirlo, Dios mío, con Blai) acaba de dedicarle una bella i definitiva frase: "Se puede escribir con odio, se puede escribir con desprecio. Bernardo Vidal escribía con amor"». ¹¹⁵

En la mateixa línia, Miquel Pons cita una carta d'Espriu a Villalonga en què el remetent expressa la seva admiració per Vidal i Tomàs. I quan, el 1958, apareix *La vida en rosa*, Vidal Alcover hi associa els noms d'Stravinsky i d'Espriu, però alhora observa la manca de qualitat tràgica dels relats. ¹¹⁶ Aquests comentaris revelen una línia unitària: la que ressegueix una narrativa intel·lectualista, culta, d'una textura semblant a la de les narracions de Salvador Espriu (especialment a partir d'*Ariadna al laberint grotesc*). Tanmateix, per bé que en la narrativa de Bernat Vidal hi ha traces cultes (esments de Rabelais i Virgili en *Memòries d'una estàtua*, explotació del llenguatge científic en *La vida en rosa*) i l'assaig esporàdic de tècniques narratives que s'allunyen del descriptivisme (per exemple quan, trencant la frontera que el separa del lector, l'autor afirma: «aquestes memòries me surten

molt desordenades»), hi ha un tret que l'entrebanca: la referència a l'àmbit local, irònica i tot, no té la volada necessària per superar aquest mateix àmbit. *Memòries d'una estàtua* satiritza la vida d'un poble però no arriba (com fa, en canvi, Espriu) a transcendir-la i a convertir-la en mite o en símbol d'un retrat social més ampli.

La prosa de Bernat Vidal no arriba a assolir l'aparença de ficció novel·lesca ni és, tampoc, una crònica periodística escrita amb pur interès referencial: en tot cas, la tendència a la descripció fa de Vidal un «escriptor de coses vistes». Però les seves limitacions evidencien l'existència d'un bon prosista que, amb les condicions necessàries, hauria pogut fer aportacions brillants al periodisme d'erudició: perquè en els anys cinquanta la crítica literària, desproveïda de mètode, era més aviat anecdòtica i impressionista, incisiva però poc perdurable.

2.1.2. *Primera aproximació a Els anys i els dies: la novel·la burgesa*

En explicar l'ordenació de les narracions del llibre *Mirall de la veu i el crit* (1955),¹¹⁷ Jaume Vidal Alcover afirma que va actuar seguint la simetria piramidal, fent coincidir el vèrtex superior del triangle amb el moment de màxima abstracció, representat pel relat «Tems fora tems». La representació mental d'aquesta construcció ens fa veure que allò que ha pretès emfasitzar l'autor, col·locant-ho al bell mig del llibre, és una mostra de la narrativa de la distància: en «Tems fora tems» la identificació del lector amb la trama o amb el personatge esdevé pràcticament impossible. Amb tot, el recull conté algunes narracions tradicionals -com ara «El miracle» o «El sonet d'Arvers». Ara

bé, el que ens interessa no és ben bé el vèrtex de la piràmide, sinó un punt força pròxim a aquest vòrtex: el que representen relats com «El filòleg», «El poeta», «L'assistent» o «Eurídice als inferns». Aquests quatre contes, encara que força diferents entre si, tenen prou elements comuns per formar un petit llibre dins el llibre i ens donen la mesura d'un Jaume Vidal abocat als corrents de pre-guerra. Efectivament, si fem una ullada a «El poeta» o a «El filòleg» veurem que les tècniques emprades -el distanciament, una ironia a voltes gèlida, el toc suau d'humor, l'intel·lectualisme i una fluència del discurs que s'aproxima a la poesia- tenen molt a veure amb l'escriptura civilitzada i refinada de Villalonga. La crítica de la burgesia exercida a «L'assistent», en què un jove cuiner veu, amb ràbia incontenible, com el seu art és fet malbé (no percebent) per uns nous rics, no pot amagar un desig -típicament villalonguian- de tornar a «la vella terra romàntica de la contrarrevolució», com escriuria Hauser. Aquest és el punt on s'aturen les narracions de *Mirall de la veu i el crit*.

Però Vidal no resta en l'estadi del que el mateix Hauser qualifica d'«intel·lectualitat conscient o inconscientment reaccionària» que, després de la primera guerra mundial, prepara el camí al feixisme sota la guia de les idees de Bergson, Barrès, Charles Maurras, Ortega y Gasset, Chesterton, Spengler, Keyserling, Klages...,¹¹⁸ sinó que continua la seva evolució fins a la preocupació pels sectors marginats de la societat. No té res a veure el disseny del personatge d'Aina Cohen, filla jueva de Llorenç Villalonga, amb la família de l'argenter xueta Caietano Pomar, una de les que integren el cal·lidoscopi de la novel·la *Els intocables*: la farsa es converteix, en l'obra de Vidal, en respecte, la deformació en

dignificació, el grotesc en educada ironia. Aquesta evolució, tanmateix, no serà definitivament configurada fins a l'acabament del cicle novel·lístic d'*Els anys i els dies*, començat abans dels cinquanta però no plenament coronat fins dècades després. En les narracions de *Mirall de la veu i el crit* i de *Les quatre llunes* (1969, premi Víctor Català 1968) s'apunten molts trets que simultàniament són explotats en el corpus novel·lístic; aquests llibres de relats són, doncs, si no un pròleg al cicle *Els anys i els dies* -perquè formen part d'un mateix impuls d'escriptura- sí l'accent del seu perfil estilístic. Un dels trets més definitoris d'aquest estil és el dubte, promogut pel mateix narrador, sobre la versemblança de la història que explica, el que podem anomenar «consciència de ficció»: «Ai! Prou que ho veig que no us agradarà aquesta rondalla, perquè heu sentit "El Filòleg" i ja us n'heu fet cadascun la contarella, segons la pròpia i particular dèria. Però també tenc jo la meua. Qui ha rigut?...», escriu en «El filòleg». ¹¹⁹ ¿Cal dir que aquest to recorda el d'alguns relats de l'Espriu d'*Ariadna al laberint grotesc*? Aquesta distància o consciència de ficció s'omple, però, amb una crítica que va més enllà de la mera reflexió estètica. Així, en el mateix relat, dedicat a Francesc de Borja Moll, les al·lusions a la guerra són prou explícites i el to ingenu del discurs no encobreix la dura denúncia: «-- Veieu el miracle de la lletra -descobria-: *Guerra, gerra*. No pot esser sèria una paraula tan fàcilment mudable», i «*Guerra* tenia, realment, una duresa de nervi, rabiosa. Però, esflorada ja, així: *gue*, i, lluny, molt lluny, *rra*, semblava just un bel d'infant de mesos. El Filòleg podia somriure. Però no somreia, perquè n'era innocent, de la facècia, complint, només, el seu destí, sense mancament de cap altre». ¹²⁰

«El poeta», dedicada a Llorenç Moyà Gilabert de la Portella, ve a ser una al·legoria del pas de Moyà de l'Escola Mallorquina a l'estètica del grup poètic dels anys cinquanta. Però el mateix autor declara que aquests contes són «dues reflexions poètiques, amb un primíssim fil narratiu, a l'entorn de sengles dedicacions purament intel·lectuals, del tot inútils per un esperit materialista». ¹²¹

Si en aquests dos contes hi havia alguns ecos espriuans, a les narracions «L'assistent» i «Eurídice als inferns» sembla que el vincle més fort és amb els Villalonga, Llorenç i Miquel: «Eurídice als inferns» és una glossa de les pàgines finals de *Miss Giacomini*. L'ambient aristòcrata, «butifarra», la idea de noblesa i de casta, però també la crítica contra aquests mateixos estaments -«no oblidis que a Ciutat està més cuidat el confort de les capelles de la seu que el dels camerinos del teatre»-, marquen el to d'aquests relats.

Una vegada fet aquest preàmbul, podem emprendre una aproximació -l'aspiració a la completesa és, en aquest espai, inassolible, al cicle *Els anys i els dies*.¹²² Comencem per les coordenades estructurals i cronològiques. El cicle és integrat per cinc novel·les: *Tertúlia a Ciutat*, datada el 1948 a Palma i publicada el 1976, en constitueix la introducció; *La vida fàcil*, primer bloc de la saga, porta dues dates, que deuen correspondre a dues fases de redacció (Ciutat de Mallorca 1948 i Salern 1955)¹²³ però no es va publicar fins al 1987; *Els intocables*, datada a Palma la tardor de 1964, surt a la llum el mateix 1987; *Els sants innocents*, publicada el maig de 1989, no porta cap indicació de la data de gènesi (probablement el pont entre les dècades dels seixanta i els setanta); *Els darrers dies*, darrera novel·la del cicle,

ha romàs inèdita (ens consta, però, que és escrita, almenys parcialment, perquè entre els papers de l'autor n'hem localitzat un fragment presentat com un extret del «Diari d'En Toni Vedrà»).¹²⁴

Cal assenyalar que el gruix de *Tertúlia a Ciutat* i de *La vida fàcil* ja havia aparegut, en castellà, en *Esa carne mortal* (1956); aquesta novel·la va guanyar el premi Gabriel Maura de novel·la en la primera edició dels «Ciutat de Palma», convocats el 1955 i concedits per primera vegada el gener de 1956; el canvi sobtat de les bases del premi, que restringí les possibilitats d'accés a obres escrites en castellà, va impulsar Vidal a traduir ràpidament l'obra.¹²⁵ Això no impedí que un jurat format per Llorenç Riber, Salvador Espriu, Llorenç Villalonga, Camilo José Cela, Manuel Sanchis Guarner, Octavi Saltor i Gabriel Fuster i Maians («Gafim») li atorgàs el premi. L'obra revelava, ja en la dedicatòria «A Lorenzo Villalonga, pero sobre todo a Dhey», una clara filiació estètica:

*«Hijas son de las tuyas mis criaturas y si algo vale cuanto tienen te lo deben a ti. Ya que les enseñaste la salida de su infierno, deja que en su primer paseo por la luz vayan de tu mano. "Tu duca, tu signore, e tu maestro". Tal vez ésta sea la única forma de que no se pierdan».*¹²⁶

A través de *Tertúlia a Ciutat* sabem el creixement de Martí Ferrer, el jove que, alhora que assisteix a les tertúlies dels esvaïts poetes del seu temps, entra en el món de la societat frívola i esplèndida del turisme i dels joves aristòcrates tocats d'esnobisme. El xoc del que és permanent i tradicional amb l'efímer i mudable -d'on sortiran, també, els poemes de *L'hora verda*- és reflectit en els enuciats de cada capítol, que alternen l'escriptura amb lletres (el món tradicional) i la notació

amb xifres aràbigues (el nou món). El protagonisme de la història de Martí Ferrer es va diluint en *La vida fàcil* (on la colònia estrangera i els *senyors* monopolitzen la trama) i en *Els intocables*, en què diferents sectors marginals (xuetes, treballadors, prostitució) entren en la fotografia. *Els sants innocents* és una síntesi de tots aquests mons i, alhora, representa el naixement d'una nova era estètica: mor Don Lluís Castanyer, cappare de les lletres, i els joves de la seva tertúlia comencen a pensar pel seu compte. I en *Els darrers dies* -ara em moc en el terreny de la pura hipòtesi, perquè he treballat amb materials molt fragmentaris- aquesta síntesi encara s'afina més, perquè és filtrada a través del punt de vista d'un sol personatge, Toni Vedrà, i del seu diari: un diari que és, en realitat, unes memòries, com en la cinquena part de *La vida fàcil*. El personatge que abans se'ns presentava com un frívol senyoret de bona casa ara és un home gran, que repassa la seva vida des de la infantesa fins a la implicació en el *contrabàndol*, passant pel negre parèntesi de la guerra i de la desmembració familiar. Evidentment, la interferència d'aquesta trama amb el fluid biogràfic de l'autor és més que probable, però allò més important és que la cuirassa de Toni Vedrà -feta d'una al·leació de cinisme i ironia- cau sorollosament a terra i ens mostra, a més de la vulnerabilitat del personatge, l'altra cara de la història.

Un text redactat per Jaume Vidal el novembre del 1971¹²⁷ dóna algunes informacions interessants sobre el conjunt del cicle i sobre cadascuna de les parts que l'integren. La poca difusió d'aquest escrit fa oportú de reproduir-ne aquí alguns fragments. Sobre *Tertúlia a Ciutat* i *La vida fàcil* llegim:

«Vaig començar a escriure aquesta novel·la, sota el mateix títol amb què ara és publicada -*Tertúlia a Ciutat*-, l'any 1948. La constituïen els set capítols ordenats en lletres en aquesta edició. Suposant, però, que la rònega descripció d'una tertúlia més o menys literària no era material novel·lístic suficient, la vaig encastar dins la que, segons el meu pla, n'havia d'esser la continuació: *La vida fàcil*. Tot això amb la intenció d'enviar-la, l'any 1955, al premi de novel·la que havia convocat aquell any, per primera vegada, l'Ajuntament de la Ciutat de Mallorca. A mig enllestir la versió, les consabudes exigències [...] em varen fer traduir l'escrit al castellà. De tot això, en va resultar una obra embullada i incompleta. Tanmateix, vaig obtenir el premi. [...] Encara no estic reposat de la vergonya d'haver-los fet llegir aquell garbuix».

Pel que fa a *Els intocables*,

«Pretenia traslladar a la lletra escrita les aversions, les distanciacions, les diferències profundes fins al mutu desconeixement, els odis que, en l'ordre social i econòmic, en el laboral, en el moral, en el religiós, regeixen la societat mallorquina, no en exclusiva, evidentment, sinó com a reflex de l'ordenació general de tot el món civilitzat del que anomenam Occident».

El títol *Els sants innocents* pretenia, sempre segons el mateix text, ser metàfora de la confusió ideològica que va marcar els primer anys seixanta, i *Els darrers dies* jugava amb el doble significat, literal i metàforic (darrers dies = Carnaval), que aquesta expressió té a Mallorca. Però les observacions més interessants són les que fan referència a la globalitat de cicle:

«És recent el títol general de la sèrie, *Els anys i els dies*. En principi, el títol que hi destinava era el de *La ciutat viva*. Per una banda, però, vaig utilitzar aquest títol per batejar una secció que escrivia setmanalment, des del novembre del 54 fins al gener del 56, al Diari de Mallorca. Per l'altra banda, enllestits els dos primers volums de la sèrie i molt pensat el tercer, vaig comprendre que les meves intencions ultrapassaven l'àrea ciutadana, i vaig abandonar aquell títol

primer. *Els anys i els dies* em sembla adequat pel que té de ressonàncies clàssiques i, alhora, populars i, a més, per la sensació que dóna -o això em sembla- d'irreversible continuïtat».

«Entre les novel·les de butifarres o de senyors d'En Llorenç Villalonga i les de nous rics hotelers, treballadors i mossos de poble dels narradors més joves, ha romàs un espai buit: el de la Mallorca que en podríem dir normal, el d'aquella societat que va protagonitzar, arreu, la novel·la realista urbana. A Mallorca ningú ha fet, per ara, que jo sàpiga, la novel·la ciutadana, la novel·la burgesa».

Aquesta va ser la seva pretensió: la novel·la burgesa. I per realitzar-la va comptar amb l'ajut de Llorenç Villalonga, que s'havia llegit *Els intocables* i hi havia fet algunes consideracions que, ultra l'incís en aspectes puntuals, exemplifiquen prou bé la comunió existent entre els dos autors. És interessant reproduir alguns passatges de les cartes, inèdites, que donen fe d'aquest vincle:

«No creo que en mallorquín se haya escrito nunca tan bien. El estilo es vivo, lleno de gracia. Los personajes de los 4 primeros capítulos son todos hijos de la luz, lo mismo el marqués que Toni o Bernat. Maria Morena muy bien esbozada. Es lo contrario del esperpento y del feísmo. Pero también lo contrario de la novela rosa, claro.

El capítulo último (el 5º) me gusta menos. No [es] que sea peor literariamente, pero Cayetano Pomar no es ya un hijo de la luz, sino un señor triste, algo grotesco -poco, desde luego. En fin, se trata de gusto personal mío, no de juicio crítico.

[...]

¿Debes evitar perderte en el detalle, recordar que la novela es ante todo conjunto, estructura? Como no conozco más que cinco capítulos ignoro como te desenvolverás. Por ahora, va muy bien. Puede ser la mejor de nuestras novelas.

L.V.

22-6-60»128

En llegir la segona part de l'obra, Villalonga veu confirmades les seves intuïcions:

«"Manicomi d'Estiu" no desmereix de la primera part.

[...]

Les escenes del barri xino molt bones. Com les haurien tretes els epígons del tremendisme que escriuen amb recepte [sic]! Amb recepte escrivia ja el mateix Cela, epígon a su vez de Valle Inclán: aquest, sí era original). Les escenes que descrius són realíssimes i no són grosseres. En canvi, les escenes parecudes que es descriuen a la novel·la actual (castellana o catalana, tant se val) son grosseres, repugnants i gens realistes, sino lo contrari: fetes amb mol·lo.

[...]

Molt bé. No, l'autor no s'hi perd, per ara, en la novel·la.

L.V.»¹²⁹

L'admiració de Jaume Vidal per Villalonga -arriba a apuntar en un dels seus quaderns de notes la notícia del dia que el coneix: el 25 de juliol del 1951- és àmpliament documentada en els seus dietaris. El març del 1952 escriu que Carmen Laforet i els dos Villalongues són els millors novel·listes d'Espanya; el gener del 1954 es plany de no haver aconseguit l'estil de Dhey en el seu relat «El sonet d'Arvers»... Allò que en lloa és la capacitat de superar les limitacions ideològiques de l'Escola Mallorquina: Dhey és una «síntesi mallorquina d'una moderníssima sensibilitat que va de René Chair a Stravinsky passant per Salvador Espriu, Alexandre de tots es nusos gordians de sa nostra assustada societat». ¹³⁰

Els materials i les consideracions que acabo d'exposar podrien ser un punt de partida per a la lectura minuciosa d'*Els anys i els dies*. Aquestes mateixes consideracions em permeten d'equiparar l'ambició de Vidal a la de Villalonga. El seu retrat de la societat insular -i si qui escriu aquestes ratlles hagués nascut quaranta anys abans encara ho podria afirmar amb més fermesa- és fidel. Si aquest conjunt de novel·les hagués estat conegut en el seu moment i en el seu context hauria

constituït una fita en la novel·lística de la postguerra. Però els llibres han anat sortint quan ja la narrativa intentava camins més arriscats - entre ells el de Blai Bonet, que tot seguit comentaré- i, per tant, han perdut una bona part de la capacitat de sorprendre. Els resta, però, la qualitat i la riquesa de la prosa: la recuperació i la valoració d'aquest corpus és, encara avui, un deute.

2.2. Blai Bonet i la narrativa de la identitat

Quan defineix el tercer grup d'autors mallorquins de postguerra, el grup dels «joves», G. Mir esmenta, entre els representants de la més nova narrativa, Blai Bonet (Santanyí 1926), Baltasar Porcel (Andratx 1937) i Antònia Vicens (Santanyí 1942). La diferència d'edats és prou significativa perquè ens adonem que, en integrar-se a les opcions estètiques dels escriptors que l'acompanyen en aquesta selecció, Blai Bonet va, almenys, una dècada avançat. Efectivament, la seva obra narrativa, després de vicis costumistes i amb pocs deutes amb la tradició autòctona més pròxima, representa una aventura solitària i singularíssima.¹³¹ De les seves cinc novel·les, només dues (*El mar*, 1958, i *Haceldama*, 1959) pertanyen a la dècada dels cinquanta, però ja s'hi palpa plenament la textura de la seva prosa. El corpus novel·lístic de Blai Bonet, que es completa amb *Judas i la primavera* (1963), *Míster Evasió* (1969) i *Si jo fos fuster i tu et diguessis Maria* (1972) constitueix, juntament amb la seva obra aproximadament autobiogràfica -els dietaris *Els ulls* (1973), *La mirada* (1975), *La motivació i el film* (1990) i *Pere Pau* (1992)- una extensió de la seva

obra poètica, de la mateixa manera que l'obra poètica és una síntesi de la narrativa.

La tècnica narrativa de l'autor es basa en el principi de *presentar*, no contar:¹³² *showing* contra *telling*, en diria la crítica anglosaxona; això vol dir: fer que la realitat desfili davant els ulls del lector sense que el novel·lista hi tingui una intervenció ordenadora o directora de les reaccions. El parentiu d'aquest procediment amb el *nouveau roman* i amb les tècniques cinematogràfiques és prou evident. Com ho és que el dring de l'escriptura ja no ve de la traça a descriure ambients (com feia Vidal i Tomàs) o comportaments socials (com Vidal Alcover) sinó en l'habilitat per seleccionar fragments d'aquesta realitat i, projectant-los, construir-ne una de nova. *El mar* és una novel·la poètica que, construïda amb una tècnica narrativa similar a l'utilitzada pel Faulkner de *As I lay dying*, presenta la vida d'un sanatori antituberculós. *Haceldama* descriu, mitjançant un ampli repertori de tècniques narratives, l'enfolliment d'un home a causa de la guerra. Les crítiques negatives que hom ha fet a Blai Bonet serveixen, paradoxalment, per fer-ne el retrat literari i marcar les seves diferències amb els escriptors del seu entorn, el seu avanç: així, per exemple, hom li ha retret que els seus personatges -especialment en el cas d'*El mar*- tenen «poca entitat», que tots «parlen igual»; o bé, en el cas d'*Haceldama* -aquí, segurament amb més raó- que les tècniques narratives utilitzades són gratuïtes. Però això únicament indica un rebuig del realisme i de la figuració, resolt en un trencament de la narrativitat. Si els autors mallorquins del seu temps pretenen descriure el món que els envolta (i, molts, el món que s'ha esvanit), Bonet pretén canviar aquest món a través del seu projecte de

construir un home nou. L'aspiració té relació amb la novel·la catòlica europea, amb alguns aspectes de l'existencialisme (el seu caràcter d'humanisme) i amb la teologia més avançada del moment. D'altra banda, la seva pretesa desvinculació de Mallorca -s'ha parlat del «quasi nul mallorquinisme de la seva obra»- ha estat precisament el que l'ha salvat de caure en el costumisme. Això no vol dir que Bonet s'inhibeixi dels problemes que hi ha al seu voltant, sinó que els tracta des d'una òptica més inserida en els corrents del seu temps (existencialisme, *nouveau-roman*, imperi del cinema -canalitzat en l'adoració per Pasolini...).

Sembla que ens trobam, doncs, davant una obra novel·lística «de tesi». I és en aquest punt on Bonet ens contradia i assoleix els seus majors encerts: perquè en la seva obra el domini de la subjectivitat fa que s'estableixi una identitat absoluta entre autor i text, que converteix la *teoria* -el que un narrador tradicional reservaria, per exemple, a les reflexions de l'autor o del personatge- en acció i diàleg. L'escriptura passa a través de Blai Bonet com un corrent elèctric, i el que nosaltres, els lectors, rebem és l'impacte de les seves convulsions. La imatge és massa patètica i *tremendista*, cert, però potser beneficiosa per a una literatura on els narradors sempre estaven «on havien d'estar» i no «s'enrampaven» mai. Aquesta identitat autor-text implica, lògicament, la desaparició del narrador. I és això el que volia destacar en aquest apartat. Desaparició del narrador, objectivisme... són termes que ens remetent a un autor que en els anys cinquanta Bonet podia sentir com a pròxim: Camilo José Cela.

Des d'un punt de vista argumental, és clar que el Cela de *Pabellón de reposo*, novel·la descabdellada en un sanatori antituberculós, s'hi

acosta més que no pas el de *La colmena*. Però allò que ens interessa no és la possible sintonia temàtica. Ni tan sols l'adscripció a un cert tremendisme -corrent inaugurat per *La familia de Pascual Duarte* el 1942- que alguns podrien veure en *Haceldama*: Andreu Crous, el protagonista de la novel·la, escriu la seva vida des de la presó, com Pascual Duarte; com ell, ha tengut una infantesa sòrdida; com ell, mata -encara que indirectament- la seva mare: és un home maleït per les circumstàncies personals (la família) i socials (la guerra)... Allò que separa Bonet dels novel·listes tradicionals del seu temps és el punt de vista. En certa mesura, és objectivista -un qualificatiu que, com en el cas del mateix Cela, no es pot prendre com un valor absolut. Procura desaparèixer de la prosa i eliminar-hi la subjectivitat. Escriu, per exemple: «L'estació de maons vermells apareix entre els arbres verds i els pals de telègraf. El camió minva la velocitat, i jo em poso dret per baixar. Salto a terra. Agafó la maleta. I entro».¹³³ Moltes vegades arriba al conflicte tècnic d'haver de presentar el pensament dels personatges, i aleshores adopta solucions valentes: «Estic dret dins l'estació del tren. La maleta és en terra. Als meus peus. Penso: -- A la tarda, després de la sortida de l'escola...».¹³⁴ En *Haceldama* hi ha un narrador, però adopta una respectuosa actitud de presentador dels materials, no s'implica en els fets i s'ajuda amb tècniques com el diari d'Andreu Crous o les cartes dels vigilants de la presó. Blai Bonet sap, potser, que d'aquesta eixutesa neix la poesia de les seves novel·les. «Idealisme a l'inrevés», en deia R. Gullón referint-se a Cela. Si anàssim més enllà encara trobaríem curioses coincidències entre els experiments lingüístics del Cela de *La*

catira (1955) i el Blai Bonet que imita l'exuberància de les llengües dels tròpics. Però això surt dels límits d'aquest estudi.

En un capítol anterior m'he referit a algunes activitats de Cela com a promotor cultural, amb iniciatives com les Converses Poètiques de Formentor, la revista *Papeles de Son Armadans* o la nonada col·lecció de poesia «Roís de Corella». Però valdria la pena estudiar la seva incidència en la novel·la insular, i els ressons sentits en l'obra de Blai Bonet són un bon pretext per traçar les notes bàsiques d'aquest estudi. El primer que sorprèn és que són justament els novel·listes que uses la tècnica del narrador omniscient els que llegeixen Cela amb més atenció. Llorenç Villalonga havia escrit diversos articles sobre la prosa celiana. En el discurs de Dhey la reticència i l'admiració se cedeixen el pas. D'una banda, remetent-se a la coneguda imatge stendhaliana, Villalonga pensa que «*el espejo no permanecerá inmóvil al borde del camino, sino que habrá de ser paseado con arte. Entoces Camilo José Cela sería, como todo el mundo, un subjetivista*». ¹³⁵D'altra banda, troba «*maravillosa*» *La colmena*. I quan lloa *La catira* aprofita per dir que el més positiu del Pascual Duarte no és el realisme, sinó un sentiment de la fatalitat equiparable al de les millors tragèdies gregues. ¹³⁶

Pel que fa a Jaume Vidal, que, com he apuntat en un capítol anterior, havia rebut *La familia de Pascual Duarte* amb un sonet satíric, arribà a reconciliar-se amb l'escriptura de Cela i a dedicar-li alguns poemes dels seus llibres. El 1962, en un article sobre el tremendisme, fa una lectura de Cela com a escriptor preciosista, esteticista. ¹³⁷I el 1964, en un treball sobre el realisme i les seves

conseqüències, arribava a establir la identitat total entre novel·la psicològica i novel·la realista, «*porque el realismo literario y la novela psicológica son, en su origen, una misma cosa. El famoso espejo de Stendhal no se paseaba sólo a lo largo del camino sino también por los terrenos del alma humana*». ¹³⁸

Però els autors insulars que seguien -més o menys- el corrent de la novel·la psicològica mai no reconegueren l'obra narrativa de Blai Bonet. Jaume Vidal titulava un article referit a l'escriptor de Santanyí «Blai Bonet o el desorden», però en canvi lloava el gallec amb un flamant «Camilo José Cela o el orden». ¹³⁹ Aquesta diferència de tractament resulta gairebé inexplicable. ¿És que els mateixos novel·listes catalans de Mallorca només acceptaven el repte de la renovació si venia de fora i s'expressava en una altra llengua?

3. RECAPITULACIÓ

El teatre i la narrativa insulars tenen, en la postguerra, un conreu més migrat que la poesia. No existeixen nuclis aglutinadors (el teatre italià de postguerra, amb molts autors però sense un cos organitzat, és un cas similar) o, si existeixen, són verticals o generacionals (Villalonga - Vidal Alcover), però no sincrònics. La pobresa, però, afecta només la quantitat de la producció; la creença que la postguerra genera una poesia de qualitat i un teatre i una narrativa subdesenvolupats és, podem dir-ho des d'ara, un prejudici: la producció dramàtica i novel·lística també experimenten, en el marc dels anys cinquanta, una renovació important que deixa intacta la teoria d'E. Staiger, que havíem invocat al

començament del present capítol. Però, així com en la poesia aquesta renovació és general i els autors que en resten al marge són inequívocament passats de moda, en el teatre els autors que intenten el canvi es troben en clara minoria, i en la narrativa la solució majoritària és la permanència en la qualitat.

En la producció teatral hem vist les alternatives de la recuperació del món clàssic, de la revisió de la comèdia burgesa i del drama més o menys existencialista; en la narrativa trobam, vora el realisme psicològic i l'intel·lectualisme, una solució de ruptura que recull l'influx dels novel·listes nord-americans i l'objectivisme. Però ni en narrativa ni en teatre es vehicula la proposta exposada per Joan Fuster a *Literatura catalana contemporània* d'una literatura *naturalista*. El desenvolupament d'aquesta via, només practicada, en el passat, per novel·listes de la talla de Galmés, hauria pogut evitar l'estancament que suposà el costumisme, però ningú no gosà emprendre-la. O, si fou empresa, els resultats no contribuïren a l'obertura d'un nou camí literari.¹⁴⁰

Blai Bonet resta sol en el seu intent de renovar la novel·la. L'agosarat plantejament del Porcel de *La simbomba fosca* no té continuïtat. Això subratlla la importància que té, en la dinàmica de les estètiques l'existència d'un grup generacional amb interessos comuns. Aquest grup sí es donà en la poesia.

NOTES DEL CAPÍTOL III

1. STAIGER, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp, 1966, p. 22.

2. L'adjectiu és convencional i vol designar la intenció dels autors més que no pas l'esperit de les obres; el terme pretèn englobar, doncs, les obres no adscrites a l'esperit sainetista que animava el «teatre regional».

3. TRIADÚ, Joan, «El teatre, problema urgent». *Ariel. Suplement n^o 1. Noticiari d'actualitats culturals* [Barcelona] (agost 1948).

4. Sobre teatre de postguerra, referits especialment al Principat, es poden consultar els següents títols, que esmento per ordre cronològic:

MOLAS, Joaquim. «Vint-i-cinc anys de teatre», dins *La literatura de postguerra*. Barcelona: Dalmau, 1966, p. 27-55.

BLANES, Agustí. «Le théâtre catalan de ces vingt-cinq dernières années». *Europe* [París] (desembre 1967), núm. 464, p. 173-182.

ARBONÈS, Jordi. *Teatre català de postguerra*. Barcelona: Pòrtic, 1973.

GALLÉN, Enric. *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista*. Barcelona: Institut del Teatre, 1985.

GALLÉN, Enric. «El teatre». A: MOLAS, Joaquim [dir.]. *Història de la literatura catalana*, vol. 11. Barcelona: Ariel, 1988, p. 191-219.

De caire més general, amb al·lusions als autors insulars, cal esmentar:

BARTOMEUS, Antoni. *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*. Barcelona: Curial, 1976.

FÀBREGAS, Xavier. *Teatre català d'agitació política*. Barcelona: Edicions 62, 1969.

FÀBREGAS, Xavier. *Història del teatre català*. Barcelona: Millà, 1978.

Citem, també, la tesi doctoral de Joan Martori, en curs, sobre el teatre independent.

5. FUSTER, Joan. *Literatura catalana contemporània*, 8a ed. Barcelona: Curial, 1988, p. 396.

6. LLOMPART, Josep M. *La literatura moderna a les Balears*. Palma: Moll, 1964, p. 213.

7. LLOMPART, Josep M. «Carta de Mallorca. El teatre». *Vida Nova* [Montpeller] (octubre-desembre 1955). núm. 5, p. 55-56. Text reproduït a l'apèndix.

8. Aquesta afirmació no es contradiu amb les conclusions exposades al capítol anterior, segons les quals la represa en l'àmbit insular pogué realitzar-se, entre d'altres factors, gràcies a les relacions establertes amb el Principat. El cas del teatre, que necessitava, per a la seva realització plena, un espai físic on ser representat, és diferent. I encara que, com veurem, els autors insulars més avançats aconseguiren, cap al final de la postguerra, veure representades les seves obres a Barcelona, en els primers anys les connexions foren molt difícils.

9. Una bibliografia panoràmica sobre teatre de postguerra a Mallorca es pot resumir en els següents títols, que esmento per ordre cronològic:

VIDAL ALCOVER, Jaume. «En torno al teatro llamado regional». *Correo de Mallorca* (15-1-1953).

DHEY [Llorenç Villalonga]. «El teatro regional y la crítica». *Baleares* (18-1-1953).

LLOMPART, Josep M. «Carta de Mallorca. El teatre». *Vida Nova* [Montpeller] (octubre-novembre-desembre 1955), p. 55-56.

VIDAL ALCOVER, Jaume. «El misterio de nuestro teatro». *Baleares* (20-12-1956).

MAYOL, Martí. «Sobre un "misterio"». *Baleares* (29-12-1956).

PALAU i CAMPS, Josep M. «La crisi del nostre teatre». *Ponent* [Palma] (primavera 1957), núm. 3, p. 2-5.

ARAGONÉS, Juan Emilio. «Dramaturgos de hoy». *La Estafeta Literaria* [Madrid] (1961), num. 426-428.

VIDAL ALCOVER, Jaume. «Sobre la restauración del teatro mallorquín». *Primer acto* (juliol 1969), núm. 110.

MIR, Gregori. «Teatre mallorquí i postguerra», dins *Literatura i societat a la Mallorca de postguerra*. Palma: Moll, 1970, p. 23-127.

VIDAL ALCOVER, Jaume. «La literatura a Mallorca. El teatre». *Diario de Mallorca* (23-4-1971).

JANER MANILA, Gabriel. *Implicació social i humana del teatre. Biografia apassionada de Cristina Valls*. Barcelona: Dopesa, 1975.

DD.AA. *Mallorca, teatre [El teatre a Mallorca]*. Palma: Caixa d'estalvis de les Balears, 1979.

JANER MANILA, Gabriel. «El teatre regional com a metàfora». *Randa* [Barcelona] (1982), núm. 13, p. 165-184.

NADAL, Antoni. «Aportacions a l'estudi del teatre mallorquí contemporani». *Affar* [Palma] (1982), núm. 2, p. 147-160.

SABATER, Gaspar. *De la Casa de las Comedias al Teatro Principal*. Palma: Consell Insular de Mallorca, 1982.

NADAL, Antoni. «Bibliografia de teatre mallorquí (1947-1989)». *Estudis Baleàrics* [Palma] (desembre 1989), núm. 35, p. 67-79.

TRAPERO, Patrícia. *Cens d'autors i obres teatrals*. Palma: Conselleria de Cultura, Educació i Esports, 1989.

Al marge d'aquests títols, les cròniques literàries dels *Cap d'any* de la Biblioteca Raixa donen una bona visió comparativa de la salut teatral de les diferents zones del domini català.

10. A «El teatre regional com a metàfora» G. Janer aplega una col·lecció de cites ben reveladores de les preferències del públic de l'època. En una altra línia, «Teatre mallorquí i postguerra», de G. Mir, intenta, fins on és possible, la redignificació d'aquest teatre.

11. MIR, Gregori. «Teatre mallorquí i postguerra», *op. cit.*, p. 31.

12. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Capítol de justificacions», dins la sèrie *La literatura a Mallorca. Diario de Mallorca* (23-9-1971).

13. LLOMPART, Josep M. «Carta de Mallorca. El teatre», p. 55-56.

14. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La literatura a Mallorca. El teatre», *op. cit.*

15. FUSTER, Joan. *Literatura catalana contemporània*, *op. cit.*, p. 401-402.

16. «15 cosquillas al teatro regional». *Cort* [Palma] (20-1-1951), núm. 133.

17. CYRANO, «Nota varia sobre teatro local». *Cort* [Palma] (9-6-1951), núm. 143.

18. VIDAL, Jaime. «El misterio de nuestro teatro», *op. cit.*

19. MAYOL, Martín. «Sobre un misterio», *op. cit.*

20. Ho explica Jaume Vidal a «Sobre la restauración del teatro mallorquín», *op. cit.*

21. DHEY [Llorenç Villalonga]. «El teatro regional y la crítica», *op. cit.*

22. M'ha proporcionat aquesta informació P. Rosselló Bover, que l'ha obtinguda del mateix Josep M. Palau i Camps.

23. A l'arxiu Vidal Alcover se'n conserva una còpia mecanografiada, sense data, de sis folis, més un foli manuscrit. Per bé que aquest últim full porta el rètol «Final», fa l'efecte que l'obra és incompleta.

24. A l'arxiu Vidal Alcover he trobat tres versions mecanografiades d'aquesta obra en tres actes. La primera es titula *Es dos germans* i porta la llegenda «Mallorca, 1952»; sembla la més completa i és la que reproduïx a l'apèndix. Una altra és *El retorn*, signada amb les inicials J.V.A., que inclou una breu explicació inicial sobre les pretensions de l'obra, tot i que només se'n conserven el pròleg i els dos primers actes. La tercera es titula *El retorn del fill pròdig*, és datada el març-abril del 1952 i sembla anterior a *Es dos germans* (perquè té correccions a llapis que en *Es dos germans* ja són incorporades al text).

25. A la «Nota de l'autor» a la seva *Obra poètica* (Manacor: Tià de Sa Real, 1984) Jaume Vidal diu a propòsit del tema del fill pròdig que «n'havia llegit la versió que en dóna André Gide en la seva reflexió titulada *Le retour de l'enfant prodigue*; n'havia tret una peça teatral que havia titulat *Els dos germans*, i n'anava escrivint una narració en forma de sermó...» (p. 32).

26. NADAL, Antoni. «Aportacions a l'estudi del teatre mallorquí contemporani», *op. cit.*, p. 149.

27. Malgrat tot, el monopoli absolut de l'Artis comença a ser qüestionat per estudiosos com A. Nadal, que m'assegura que el panorama era compartit per altres petites companyies. No en tenim encara cap estudi, però sembla que aquestes petites companyies no tenien gaire professionalitat ni gaire ressò.

28. A la Secció Literària Joan Alcover del *Círculo Mallorquí* va ser llegida, la primavera del 1955, *La ferida lluminosa* de Sagarra. L'obra va merèixer un comentari d'Euphorion en la seva secció «La ciudad viva» del *Diario de Mallorca* (5-6-1955).

29. GALLÉN, Enric. «El teatre», *op. cit.*, p. 204-205.

30. Per a aquestes obres, vegeu BENET i JORNET, Josep M. «Notes sobre el teatre de Llorenç Villalonga». *Lluc* [Palma] (setembre 1973), núm. 629, p. 9-12.

31. MOLAS, Joaquim. «Vint-i-cinc anys de teatre», *op. cit.*, p. 48.

32. Per a la recepció de l'existencialisme, vegeu la tesi doctoral, inèdita, de Xavier Vall: *La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme*, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.

33. MIR, Gregori. «Teatre mallorquí i postguerra», *op. cit.*, p. 31.
34. Vegeu la ressenya i una entrevista amb Sastre aparegudes al *Baleares* el 20-4-1955.
35. Publicada al *Diario de Mallorca* (24-4-1955).
36. SUREDA, Guillermo. «Trogloditismo contemporáneo (Existencialismo y Turismo)». *Diario de Mallorca* (18-9-1955).
37. EUPHORION [Jaume Vidal]. «La ciudad viva». *Diario de Mallorca* (24-4-1955).
38. EUPHORION [Jaume Vidal]. «La ciudad viva». *Diario de Mallorca* (22-5-1955).
39. EUPHORION [Jaume Vidal]. «La ciudad viva». *Diario de Mallorca* (5-6-1955).
40. El 2-5-1958 Jaume Vidal ja publica al *Baleares* l'article «El teatro de Eugene Ionescu».
41. Al Principat s'esdevé un cas semblant amb la recepció de Brecht, que es produí gairebé immediatament després de la seva mort; perquè la preocupació per «estar al dia» era sentida amb veritable urgència.
42. Per a aquest cicle, vegeu BOSCH, Maria del Carme. «Llorenç Moyà i el seu "teatre de la llibertat"». *Affar* [Palma] (1982), núm. 2, p. 69-86. GIBERT, M. M., «Sobre el "Teatre de la llibertat" de Llorenç Moyà». *Serra d'Or* [Barcelona] (gener 1992), núm. 385, p. 64-65.
43. Gràcies a M^a C. Bosch i a A. Nadal, que me n'han proporcionat fotocòpies.
44. Moyà ha reconegut aquesta voluntat en una entrevista mantinguda amb Damià Ferrà-Ponç el 1973, «Conversa amb: Llorenç Moyà». *Lluc* [Palma] (febrer 1973), núm. 623, p. 6-9.
45. MOLAS, Joaquim. «Vint-i-cinc anys de teatre», *op. cit.*, p. 43-44.
46. Aquests mots són reproduïts al volum *Teatre de Sartre*, que recull *Les mosques*, *A porta tancada*, *La p... respectuosa*, *Morts sense sepultura*, *Les mans brutes* i *Les troanes*. Barcelona: Aymà, 1969, p. 271-272.
47. PORCEL, Baltasar. «Dues obres mallorquines». *Serra d'Or* [Barcelona] (març 1963), p. 49-50.
48. ELIOT, T.S. «Ulysses, Order and Myth». *The Dial*, LXXV (1923).
49. MOYÀ, Llorenç. *Fàlaris. Orfeu*. Palma: Moll / Consell Insular de Mallorca, 1987, p. 104, 101, 109 i 102.
50. És la postura d'E. CASSIRER a *Language and Myth*. Nova York-London, 1946.

51. MOYÀ, Llorenç. *Fàlaris. Orfeu. op. cit.*, p. 99-100.
52. BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. París: Gallimard, 1955.
53. MOYÀ, Llorenç. *Fàlaris. Orfeu. op. cit.*, p. 117-118.
54. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Nota proemial» a *Edip*. Text mecanografiat consultat a l'arxiu Vidal Alcover.
55. MOYÀ, Llorenç. *Fàlaris. Orfeu*, p. 120-121.
56. *Ibid.*, p. 121-122.
57. *El retorn d'Ulisses*. Obra inèdita. N'agraeixó fotocòpia a A. Nadal. Vegeu l'estudi que en fa C. Bosch, *op. cit.*, p. 73-75.
58. PANDOLFI, Vito. *Història del teatre*, vol. 1. Barcelona: Institut del Teatre, 1990, p. 14.
59. LLOMPART, Josep M. *La literatura moderna a les Balears, op. cit.*, p. 221.
60. MOLAS, Joaquim. «Pròleg». A: PORCEL, Baltasar. *Teatre*. Palma: Daedalus, 1965, p. 13.
61. LLOMPART, Josep M. «Crònica de Mallorca». A: DD. AA. *Cap d'any 1960*. Palma: Moll, 1960, p. 55-56.
62. LLOMPART, Josep M. «Crònica de Mallorca». A: DD. AA. *Cap d'any 1960*. Palma: Moll, 1960, p. 56.
63. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La literatura a Mallorca. 10, l'ofici d'escriptor: el cas de Baltasar Porcel». *Diario de Mallorca* (8-4-1971).
64. «El teatro español visto por sus protagonistas», dins *Cuadernos para el Diálogo* [Madrid] (juny 1966), extraordinari III.
65. MOLAS, Joaquim. «Vint-i-cinc anys de teatre», *op. cit.*, p. 41.
66. MOLAS, Joaquim. «Pròleg». A: PORCEL, Baltasar. *Teatre, op. cit.*, p. 14.
67. ARBONÈS, Jordi. *Teatre català de postguerra, op. cit.*, p. 127.
68. ALBÉRÈS, R.-M. *L'aventure intellectuelle du XX siècle. Panorama des littératures européennes*, 3a ed. París: Éditions Albin Michel, 1963, p. 355.
69. Vegeu la ressenya que Joan Triadú fa de l'estrena de *La simbomba fosca* (*Serra d'Or* [Barcelona] (maig 1962), p. 50-51). L'obra fou estrenada el 4 d'abril de 1962 sota la direcció de Francesc Balagué.
70. HINCHLIFFE, Arnold P. *The Absurd*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1985.

71. GUILLAMON, Julià. «Problemes de contemporaneïtat». *Lletra de Canvi* [Barcelona] (setembre 1989), núm. 21, p. 7-10.

72. Com John Russell Taylor a *The Penguin Dictionary of Theatre*. Londres: Penguin Books, 1966.

73. WARDLE, I. *New English Dramatists*. 1966.

74. ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Nova York: Oxford University Press, 1961.

75. El premi era anual i es concedia, alternativament, a una narració i a una obra teatral en un acte. El 1957 el jurat era compost per Ferran Canyameres, Jaume Gras, Joan Oliver, Jaume Rosquelles i Joan Sales.

76. Guillem-Jordi Graells s'encarrega de formular aquests matisos i de criticar l'excessiva amplitud que s'ha volgut donar al terme *teatre de l'absurd* en l'article «Un recorregut pel teatre de Pedrolo». A: DD. AA. *Rellegir Pedrolo*. Barcelona: Edicions 62, 1992, p. 103-122.

77. *Parasceve* fou publicada en DD. AA. *Premi Joan Santamaria 1977*. Barcelona: Nereida, 1958. (Biblioteca Gresol; 29)

78. PONS, Margalida. «El meu pensament és un fil que va unit des del principi fins al final» [entrevista]. *Avui* [Barcelona] (14-7-1990).

79. Jordi Coca, en *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona. Intent de teatre nacional (1955-1963)* (Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre - Edicions 62, 1978) recull algunes d'aquestes crítiques.

80. Reproduït a BONET, Blai. *El Color*. Manacor: Tià de Sa Real, 1986, p. 105-106.

81. PONS, Margalida, «El meu pensament és un fil...», *op. cit.*

82. VALL, Xavier. *La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme*, *op. cit.*

83. VIDAL ALCOVER, Jaume. «El confús abandament de Blai Bonet». *Diario de Mallorca* (18-3-1971).

84. PONS, Margalida, «El meu pensament és un fil...», *op. cit.*

85. PANDOLFI, Vito. *Història del teatre*, *op. cit.*, vol. 2, p. 253.

86. En dona notícia Jordi Coca en *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona...*, *op. cit.*

87. Per exemple, Josep M. Llopart deia que *Parasceve* era «una obra de considerables valors lírics, escrita en el llenguatge vigorós, expressiu i una mica convencional característic del gran poeta de Santanyí» però que «la seva eficàcia escènica és més aviat escassa» (*La literatura moderna a les Balears*, *op. cit.*, p. 219).

88. DONOGHUE, Denis. *The Third Voice*. Princenton: 1959.

89. TRIADÚ, Joan. «Mite i realitat a la novel·la catalana de postguerra». A: DD. AA. *Actes del Segon Col·loqui Internacional sobre el català*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976, p. 355-371.

90. CAMPILLO, Maria; CASTELLANOS, Jordi. «La novel·la». A: MOLAS, Joaquim [dir.], *Història de la literatura catalana*, vol. 11, citat, p. 48.

91. Per al tema de la narrativa insular de postguerra es poden consultar els següents treballs, esmentats aquí per ordre cronològic:

VIDAL ALCOVER, Jaume. «Panorama actual: la prosa». *Baleares* (25-3-1954).

PORCEL, Baltasar. «La novel·la mallorquina». *Serra d'Or* [Barcelona] (novembre 1964), p. 83.

SANTOS, Dámaso. «Novelística balear en castellano». *La estafeta Literaria* [Madrid] (1969), núm. 426-427-428, p. 32-33.

MIR, Gregori. «Novel·la i societat a la Mallorca de postguerra». *dins Literatura i societat a la Mallorca de postguerra*, op. cit., p. 129-164.

VIDAL ALCOVER, Jaume, «La narració curta». *Diario de Mallorca* (1-7-1971).

GRAELLS, Guillem-Jordi. «La narrativa illenca de postguerra». *Randa* [Barcelona] (1982), núm. 13, p. 137-164.

ROSSELLÓ BOVER, Pere. «Notes sobre la narrativa dels anys 50 a les Balears». A: DD. AA. *Miscel·lània Joan Fuster*, vol. V. València - Barcelona: Departament de Filologia Catalana (Universitat de València), AILLC i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 283-301.

92. MOLAS, Joaquim. «La literatura popular i de consum», *dins Història de la literatura catalana*, vol. 11, p. 301-353, i especialment la secció «La literatura de postguerra», p. 344-353.

93. ROSSELLÓ, Pere. «Notes sobre la narrativa dels anys cinquanta...», op. cit.

94. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La Novel·la de Palmira». *Baleares* (22-11-1952).

95. ALEGRET, Joan. «Sobre les referències històriques de la novel·la Bearn». A: ALEGRET, Joan; BOSCH, Carme; QUETGLES, Bartomeu; ALCOVER, Manuela; BONET, Joan; PUIG, Valentí. *Als Villalonga de Bearn*. Palma: Ajuntament de Bunyola, 1988, p. 47-64.

96. Vegeu el capítol II de la tercera part de les *Falses memòries de Salvador Orlan* (Barcelona: Club Editor, 1982).

97. Carta mecanografiada conservada a l'arxiu de Vidal Alcover.

98. VIDAL ALCOVER, Jaume. «"Dhey" y la mejor novela que se ha escrito sobre la sociedad mallorquina». *Baleares* (31-12-1953).

99. En l'article «La narració curta», citat a la nota 91, J. Vidal afirma que aquest és el gènere narratiu de més vella tradició a les Balears, que compta, com a precedents, amb Gabriel Maura, Miquel dels Sants Oliver, Joan Rosselló de Son Fortesa, Salvador Galmés, Llorenç Riber...

100. ROSSELLÓ, Pere. «Notes sobre la narrativa dels anys cinquanta...», *op. cit.*

101. Aquesta mancança, però, té una explicació: Bonet no ha conreat el conte, únicament s'ha dedicat a la novel·la.

102. Vegeu la ressenya «El "Recull de contes balears", un buen éxito editorial». *Baleares* (4-9-1956).

103. BONET, Joan. «El "Recull de contes balears" y sus críticos», retall de premsa conservat a l'arxiu de Vidal Alcover, s.d. (probablement setembre de 1956). En la seva secció «Molinos de papel» (*Baleares*, 14-9-1956), Mercurio es fa ressò de les tibantors entre Cela i Bonet.

104. *Papeles de Son Armadans* [Palma-Madrid] (agost 1956), núm. 5.

105. BONET, Joan. «El "Recull de contes balears" y sus críticos», art. cit. Sembla que també Odín [Baltasar Porcel] va atacar el recull per «falta de *metier*» en la seva secció *La ciudad viva* (que li havia cedit Jaume Vidal) del *Diario de Mallorca*. Joan Bonet li dedica l'últim exabrupte del seu escrit: «Ya lo saben mis compañeros. A cobrar "metier" al monte y al llano y sólo después podremos acercarnos a ese docto "Odín" que, de puro "metier", rezuma tontería y mala fe por entre las líneas de su prosa amazotada e insufrible».

106. Inicialment, *Agredolç* es titulava *Desencís*. Presentat a la censura, va ser prohibit a causa d'un «*levísimo roce a la moral*»; mesos després, l'obra tornà a ser presentada amb un títol diferent i fou autoritzada (GALLOFRÉ, M^a Josepa. *L'edició catalana i la censura franquista*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, p. 345).

107. Wayne C. Booth va publicar «Distance and point of view: An essay in classification» en *Essays in Criticism* (1961), núm. 11. Utilitzo la versió catalana del treball recollida a SULLÀ, Enric [ed.]. *Poètica de la narració*. Barcelona: Empúries, 1985, p. 47-66.

108. BOOTH, Wayne C. «Distància i punt de vista: assaig de classificació», *op. cit.*, p. 57.

109. Per a la trajectòria de Bernat Vidal i Tomàs, vegeu la bibliografia citada en les notes de l'apartat 2.4. del capítol IV.

110. VIDAL i TOMÀS, Bernat. *Memòries d'una estàtua*. Palma: Moll, 1953.

111. VIDAL i TOMÀS, Bernat. *La vida en rosa*. Palma: Moll, 1957.

112. Vegeu, per exemple, SALOM, Jeroni, «Visió personal, partidista i indocumentada de vint-i-cinc anys de novel·la mallorquina», dins *Palau Reial*, 1 [Palma] (maig 1988), p. 40-42.

113. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Panorama actual: la prosa», *op. cit.*

114. DHEY [Llorenç Villalonga]. «Dos libros de actualidad». *Baleares* (12-11-1953).

115. VILLALONGA, Lorenzo. «En uno de los parajes más bellos...». *Diario de Mallorca* (1-4-1971).

116. VIDAL ALCOVER, Jaume. «"La vida en rosa", de Vidal y Tomás». *Diario de Mallorca* (9-5-1956).

117. VIDAL ALCOVER, Jaume. Pròleg a *Mirall de la veu i el crit*, 2a ed. Palma: Moll, 1991, p. 11.

118. HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*, vol. 3. Barcelona: Labor, 1992, p. 268.

119. VIDAL ALCOVER, Jaume. *Mirall de la veu i el crit*, *op. cit.*, p. 53.

120. *Ibid.*, p. 58.

121. VIDAL ALCOVER, Jaume. Pròleg a *Mirall de la veu i el crit*, *op. cit.*, p. 12.

122. Alguns acostaments a aquest cicle: ROSSELLÓ BOVER, Pere. «Jaume Vidal Alcover: les dificultats d'un novel·lista català». *El Mirall* [Palma] (febrer 1991), núm. 42, p. 30-31. PALAU, Montserrat. «Jaume Vidal Alcover, el narrador». A: DD. AA. *Homenatge a Jaume Vidal Alcover*. Barcelona: Columna, 1992, p. 59-81.

123. Salern o el Mal-Pas d'Alcúdia és un dels escenaris mítics de Jaume Vidal, associable amb el temps perdut i amb l'elegia.

124. He pogut veure aquest fragment, mecanografiat, a l'arxiu de Vidal Alcover, dipositat a la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona. El text va sense data ni signatura, tot i que hi ha algunes correccions escrites amb lletra de Vidal. N'hi ha diverses versions amb variants poc significatives: una, la més breu, du la portadella «La saviesa» i es titula *Últims fragments del diari d'En Toni Vedrà*.

125. En principi, suposam que l'original era en català. Però caldria llegir amb molta atenció *Tertúlia a Ciutat* i *La vida fàcil* per

assegurar aquest punt. En la *Tertúlia a Ciutat* publicada l'any 1976 i datada el 1948 m'ha semblat veure referències a fets de la història cultural mallorquina de començaments dels cinquanta. Vull dir que potser *Tertúlia a Ciutat* no és una recuperació sinó una reelaboració de l'obra traduïda al castellà el 1955. No goso -no puc- fer afirmacions definitives respecte a aquest punt.

126. VIDAL ALCOVER, Jaime. *Esa carne mortal*. Palma: Ajuntament [impremta Atlante], 1956, p. 7.

127. Consultat a l'arxiu de Vidal Alcover. Se'n conserva un original mecanografiat i el que semblen unes galeres. No hi ha cap indicació sobre el lloc on s'havia de publicar (revista?, pròleg no publicat a l'edició de *Tertúlia a Ciutat?*, pròleg a l'edició del cicle complet?).

128. Carta de Llorenç Villalonga a Jaume Vidal Alcover, 22 de juny de 1960. Manuscrita en quartilla. Conservada a l'arxiu Vidal Alcover.

129. Carta de Llorenç Villalonga a Jaume Vidal Alcover. Sense data. Manuscrita en quartilla. Conservada a l'arxiu Vidal Alcover.

130. Quadern de notes a l'arxiu de Vidal Alcover.

131. He estudiat la narrativa de Blai Bonet en la meua tesi de llicenciatura: *Aproximació a l'obra narrativa de Blai Bonet* (1990).

132. PONS, Margalida. «El meu pensament és un fil...», *op. cit.*

133. BONET, Blai. *El mar*, 2a ed. València: Tres i Quatre, 1987, p. 145.

134. *Ibid.*, p. 156.

135. DHEY [Llorenç Villalonga]. «Secretos». *Baleares* (15-4-1954).

136. DHEY [Llorenç Villalonga]. «La catira». *Baleares* (12-4-1955).

137. VIDAL, Jaime. «En torno al tremendismo» (21-2-1962).

138. VIDAL, Jaime. «Literatura y literaturas. II. El realismo y sus consecuencias». *Lealtad* (agost 1964).

139. VIDAL, Jaime. «Blai Bonet o el desorden». *Baleares* (24-5-1962). «Camilo José Cela o el orden». *Baleares* (31-1-1963).

140. És el cas del llibre de relats *Son Puigdorfila*, de Marià Aguiló i Aguiló, aparegut dins el 1992 però no distribuït a l'hora de redactar aquestes línies.

IV L'EMBRIÓ D'UNA NOVA POESIA

1. ELS POETES INSULARS I LA POESIA CATALANA DELS ANYS CINQUANTA

Llorenç Moyà, Jaume Vidal Alcover, Josep M. Llompart i Blai Bonet són els principals representants del *grup poètic de 1950*. No sembla gaire ortodox fer servir els termes *generació*, *grup poètic* i *promoció* com a sinònims. És ben clar que aquests autors no constitueixen tota la seva generació històrica (no insistiré a repetir les limitacions del mètode de les generacions establert pel crític alemany J. Petersen) ni tan sols tota la seva generació literària (perquè d'altres grups, al Principat i al País Valencià, recorren, en els mateixos anys, un camí similar -però, ja ho veurem, no idèntic). Tanmateix, l'ús, no gens restrictiu, que aquests mateixos escriptors han fet del terme *generació* implica, si no el compliment de les condicions de Jerpersen, sí, almenys, una confluència mínima entre les seves figures i els seus propòsits.¹ En definitiva, l'important és que hi hagué, entre Llorenç Moyà, Jaume Vidal Alcover, Josep M. Llompart i Blai Bonet unes afinitats que els incloïen en un mateix paradigma.

Després de cent anys de predomini de l'Escola Mallorquina, inventar-ne ara, aquí, una altra seria un irresponsable exercici de

tossuderia. No és aquest el propòsit de la reflexió, però sembla que hi ha motius per considerar el grup poètic dels anys cinquanta a Mallorca com una matèria susceptible de ser estudiada independentment. Si desglossam l'expressió i analitzam els seus components, caldrà fer tres advertències: primerament, ens referim als anys cinquanta com a nucli perquè fou durant aquesta època quan els poetes que hem inclòs en el grup començaren a publicar les seves primeres obres (o, almenys, a donar-se a conèixer en publicacions a revistes o en articles crítics); en segon lloc, es tracta d'un grup de *poetes*, que encara que, ocasionalment, conreen la narrativa i el teatre, se senten units justament pels versos (encara que les provatures dramàtiques o novel·lesques puguin ser més avançades); finalment, i aquesta tercera part és la que mereix més justificació en un àmbit cultural massa compartimentat d'acord amb criteris territorials, el punt de mira és centrat en les Illes Balears (especialment a Mallorca) no per una convicció que la procedència geogràfica pugui ser, en ella mateixa, un factor diferenciador de la factura literària, sinó perquè existeixen factors objectius que justifiquen l'obertura d'un parèntesi. Aquests factors tenen a veure, especialment, amb el substrat previ a la creació, amb l'ambient que fa que determinades propostes estètiques siguin innovadores o obsoletes en un àmbit però no en un altre i amb l'assimilació d'unes determinades influències. En tot cas, aquest estudi conjunt aspira a confegir un marc d'interpretació general vàlid per a aquest grup d'autors: un marc a partir del qual es puguin emprendre estudis individuals sobre cada un dels poetes sense haver de recórrer a fatigoses contextualitzacions.

Llorenç Moyà (Binissalem 1916 - Palma 1981), Jaume Vidal Alcover (Manacor 1923 - Barcelona 1923), Josep M. Llompart (Palma 1925 - 1993) i Blai Bonet (Santanyí 1926). I, al seu entorn, una petita multitud de figures que s'hi adhereixen, bé des d'una trajectòria iniciada anteriorment (Miquel Dolç i Marià Villangómez), bé des d'un paper més aviat teòric (Bernat Vidal i Tomàs, Manuel Sanchis Guarner), bé des de la creació inicialment en una altra llengua (Cèlia Viñas, Rafel Jaume) o bé des de la continuació d'aquesta ruptura per camins estètics de bell nou confluents amb els que segueix el Principat (Bartomeu Fiol, Baltasar Porcel, Miquel Àngel Riera, Miquel Bauçà, Guillem d'Efak). L'exclusió de Rafel Jaume i de Bartomeu Fiol, més joves, del rètol *poetes del grup dels cinquanta* (encara que Fiol publica el seu primer quadern poètic, *L'últim*, el 1958, tres anys abans que aparegui el primer llibre de Llompart) pot, a primera vista, resultar tan sorprenent com la inclusió de Llorenç Moyà, major que els seus companys de grup. Tanmateix, aquesta secessió es justifica per raons de *consciència de canvi*. Perquè, diguem-ho ja des d'ara, allò que es pot considerar denominador comú dels quatre autors considerats és la seva voluntat de desterrar uns patrons estètics caducats (els que seguien, amb mimètic i absolut immobilisme, els epígons de l'Escola Mallorquina) i crear-ne de nous. Es pot objectar que l'obra poètica de Llorenç Moyà és molt més dependent de la tradició -especialment la que pertany a l'etapa anterior a *Ocells i peixos*- que la de Bartomeu Fiol, que des de les seves primeres obres s'inscriu en uns patrons d'avantguarda; o bé que si incloem Moyà en el grup també hi hauria d'entrar, per edat, Miquel Dolç, només quatre anys major que ell (quan, en canvi, la diferència

d'edat que separa Moyà i Blai Bonet és de deu anys): el que ens interessa, però, en aquesta part de l'estudi, és observar processos, canvis, moviments, no irrupcions sobtades i ja marcades estèticament ni pervivències de tradicions anteriors.

Allò que fa necessari l'estudi dels poetes seleccionats és, justament, la seva doble condició d'autors *integrats* en uns corrents generals de la cultura catalana i *particulars* dins aquesta mateixa tradició. Integrats perquè, havent-se esborrat en gran mesura les fronteres geogràfiques que separen els tres grans nuclis de producció de la literatura catalana (les Illes Balears, el País Valencià i el Principat), l'espai cultural ha esdevingut, especialment des dels anys cinquanta, un terreny comú que no té sentit diversificar novament. Avui, poetes com Josep M. Llompart i Jordi Sarsanedas, posem per cas -i cal fer constar que tant aquesta parella com les posteriors no són fetes en virtut d'afinitats estètiques, sinó amb intenció exemplificadora-, són en un mateix pla: se'ls pot considerar autors nascuts a la dècada dels vint que en moments determinats de la seva obra assumiren un toc -difuminat o precís- de realisme, que han viscut un espai cultural comú (el trànsit de la cultura clandestina, resistent i col·lectivista a la cultura competitiva i individualitzadora). El mateix s'esdevé amb Vicent Andrés Estellés i Blai Bonet. O, en els límits cronològics del nostre estudi, entre Marià Villangómez i Joan Vinyoli. Fins a la guerra, la situació havia estat una altra: no perquè no existissin relacions entre les Illes Balears i el Principat (els vincles entre Escola Mallorquina i Noucentisme o la llista de col·laboradors de *La Nostra Terra* en foren els exemples més clars, i caldria afegir-hi casos excepcionals i aïllats, com el de Rosselló-

Pòrcel) sinó perquè les tradicions i el grau de desenvolupament de les respectives societats eren molt diferents: i aquestes diferències havien començat amb la Renaixença, que a Mallorca, en no tenir un moviment polític que li donàs suport, esdevingué un fenomen de cultura aïllat i aïllant.

A partir del final de la guerra, en canvi, la poesia catalana tendí a una certa unificació formal (la normativització era ja un fenomen assumit per tothom) i estilística, perquè el comú denominador (la llengua) es trobava amenaçat. Els estudis literaris, tanmateix, no semblen haver assumit aquesta igualtat, ja que, d'una banda, han considerat les Illes Balears com un parèntesi sense connexions amb l'exterior (existeixen estudis d'una certa extensió sobre Salvador Espriu, Joan Vinyoli, Pere Calders o Joan Fuster, però no n'hi ha -o són més escassos- sobre Marià Villangómez, Josep M. Llompart o Jaume Vidal Alcover; d'altres autors, com Llorenç Moyà, han estat completament i inexplicablement oblidats) i, de l'altra, no han fet cap esforç per definir les particularitats d'aquest parèntesi. Així, en estudiar la poesia de postguerra, els historiadors² parlen de Joan Oliver, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Joan Teixidor, Joan Vinyoli, Rosa Leveroni, Màrius Torres, Joan Llacuna, Josep Palau i Fabre, Joan Brossa, Joan Perucho, Jordi Sarsanedas... i dels *poetes mallorquins*, els *valencians* i els *joves*. És a dir, Rosselló-Pòrcel té rang suficient per figurar entre els grans (potser perquè, en molts aspectes, actuà com un satèl·lit de Riba?), però Joan Llacuna s'imposa clarament a Blai Bonet. Aquests problemes classificatoris també afecten l'assaig de Joan Triadú *La poesia catalana de la postguerra* (1985): tot i que els poetes insulars no hi

formin un grup a part, el crític dubta si és exacte qualificar de realistes obres com *El cop a la terra* de Villangómez, *Poemes de Mondragó* de Llompart o *Terra negra* de Vidal i considera, finalment, que cal tractar «a part» aquests poetes. És a dir, existeix una incertitud a l'hora de classificar o definir el grup dels autors mallorquins dels cinquanta, que no són diferents dels altres (perquè fan servir una llengua comuna - les diferències dialectals són, en la llengua escrita, mínimes-, perquè es fan ressò dels mateixos corrents estètics...), però que tampoc no són ben bé iguals, perquè tenen a l'esquena substrats i tradicions diferents que fan presents o rebutgen de manera evident en els seus versos.

A partir de 1939 la poesia catalana tengué dos únics camins, l'exili o la clandestinitat. L'arribada d'algunes publicacions notables dels exiliats (el *Nabí* de Carner el 1941, les *Elegies de Bierville* de Riba el 1942...) assenyala l'inici de la recuperació, que fou, tanmateix, lenta i costosa. Mentrestant, una febril -i a vegades febrosa- activitat clandestina organitzava (ho hem vist a la primera part de l'estudi) una xarxa de tertúlies, revistes, col·leccions i premis, guiada per la doble voluntat de salvar la llengua i la tradició literària anterior. Aquests dos eixos significaren, alhora, la supervivència de la cultura i el seu ancorament. La recuperació de la llengua fou un guany indiscutible que possibilità la continuïtat d'una literatura sentenciada. Però, al mateix temps, l'afany de «no perdre» dificultà la investigació de noves propostes estètiques: crec convenient insistir, com he apuntat al capítol II (apartat 4) en la necessitat de revisar el discurs de la postguerra contemplant-ne el doble vessant.

En aquest context inicial s'imposa la figura de Carles Riba, d'autoritat moral indiscutida que l'eleva a la categoria de símbol i condiciona una part important de les iniciatives culturals dels quaranta i els cinquanta. La influència de Riba s'estableix en dos fronts:³ la incidència de la pròpia obra (de creació i crítica) sobre els autors joves i la creació d'una consciència, en aquests mateixos escriptors, que existia una tradició catalana pròpia. Com a resultat del primer front, s'establí un corrent de poesia postsymbolista que dominà el panorama català en els vint anys següents; com a resultat del segon, els joves no sentiren tan acuciant la necessitat de cercar models forans. En canvi, la recerca de models serà, en el cas dels poetes insulars dels anys cinquanta, un punt bàsic per a l'evolució estètica. En el passat immediat, aquests autors no tenien un Carner ni un Riba, sinó, a tot estirar, un Guillem Colom i un Victorià Ramis d'Ayreflor, que escrivia versos en total consonància amb el seu nom. Exagero: hi havia noms més fecunds, com els de Maria Antònia Salvà o Llorenç Riber, però la seva poesia resultava cada cop més allunyada de la nova sensibilitat.⁴ Miquel Ferrà, gran intel·lectual i poeta gens menyspreable, representà en la postguerra l'actitud de la resistència silenciosa, que alguns han anomenat *exili interior*. Però potser -caldria veure per quines raons- no fou prou escoltat. Per als nous poetes, doncs, la supervivència no podia passar per la imitació del passat, sinó que havia de venir donada per la fugida d'aquesta tradició. Una fugida amb excepcions, naturalment (els clàssics antics -Alcover i Costa- i els més moderns -Rosselló-Pòrcel- hi deixaren una empremta important), però que marca una diferència bàsica entre el context insular i el del Principat: la recurrència a la lírica castellana del 27, al

barroc, als surrealistes francesos. El cas de les Illes Balears confirma, en definitiva, que podien existir altres formes de supervivència estètica en la postguerra.

Així, la línia general i més estesa de la poesia fou, especialment al Principat, la continuació dels models anteriors a l'esclat del conflicte. Joan Triadú escriu que «si el signe de la novel·la de postguerra és la renovació, el de la poesia és la permanència en la qualitat»,⁵ qualitat que ve determinada, sobretot, per cinc autors: Riba, Carner, Foix, López Picó i Sagarra (hi podríem afegir, no com a mestre dels nous poetes, sinó més aviat com a figura emblemàtica de la ruptura que suposà la guerra, el nom de Rosselló-Pòrcel, que tengué un paper determinant en les revistes *Poesia* i *Ariel* -per bé que després se'n distanciaren- i en la fundació, per part del mateix organitzador de *Poesia*, Josep Palau i Fabre, del grup *Amics de Rosselló-Pòrcel*). Però aquesta continuació i aquesta permanència eren inviàbles entre els poetes insulars.

Quan, després d'alguns fets «puntuals» (Triadú remarca la publicació de les *Antologies poètiques universitàries* -a partir de 1949-, l'inici de la col·lecció de poesia *Els llibres de l'Óssa Menor*, el 1949, l'aparició de Vicent Andrés Estellés a València i de Blai Bonet a Mallorca), les tendències estètiques comencen a tenir un perfil mínimament autònom, independent de les propostes anteriors, podem parlar de diverses vies. En primer lloc, la de la poesia pura, assumida per Rosselló-Pòrcel, Màrius Torres, Joan Teixidor, Joan Vinyoli, Rosa Leveroni i Agustí Bartra; és una via que neix, segons J. M. Castellet i J. Molas, de «la convicció que només el retorn a una simbòlica antigüitat - que no és sinó la de la "Catalunya ideal"- podrà salvar momentàniament

les innombrables dificultats de l'hora». ⁶ Entre els autors joves seguidors d'aquesta via els dos crítics fan esment de Marià Villangómez (cosa que anuncia l'absoluta desvinculació d'aquest autor de l'Escola Mallorquina i el seu acompassament amb la tradició catalana) ⁷ i Jaume Vidal Alcover, tot i que aquest ja ha publicat *El dolor de cada dia*, recull que conté la coneguda i censurada «Elegia a Salvatore Giuliano», datada el 1950; a primer cop d'ull, aquesta inclusió és sorprenent; ara bé, en el pròleg a la seva antologia Castellet i Molas ja adverteixen que no pretenen estudiar autors sinó processos dinàmics i, d'altra banda, com veurem en el capítol dedicat a Jaume Vidal Alcover, el «realisme» d'*El dolor de cada dia* -fins i tot el de la qüestionada *Elegia*- correspon més al sistema expressiu que no pas a la intenció social. L'expressió col·lectiva d'aquesta actitud -«immòbil, pètria, ossificada i, per això mateix, resistent»- serien, sempre segons els dos crítics, la revista *Ariel* i la poesia de Joan Vinyoli, qualificada d'«antihistòrica» i «conservadora».

En segon lloc hi ha el vessant avantguardista, representat per Palau i Fabre, Joan Perucho, Joan Brossa i Jordi Sarsanedas. Aquesta actitud no és, per als autors de *Poesia catalana del segle XX*, sinó una altra voluntat de permanència, centrada, però, en la realitat del moment, que és contemplada amb ulls crítics i que, tot i semblar descoratjada i pessimista, «a la llarga fou la llavor de la nova -és a dir: de la jove-poesia catalana». En aquesta segona tendència, de la qual naixerà el realisme, s'inscriuen autors que tenen afinitats importants amb els poetes del 36 -especialment amb Espriu.

Aquestes dues vies es donen en els anys que transcorren entre l'acabament de la guerra civil, d'una banda, i la mort de Riba i l'inici del predomini de l'estètica realista de l'altra. En la segona part d'aquest període (el decenni 1950-1960), la poesia de tall espiritual, sense perdre el seu paper predominant, comença a conviure amb la poesia avantguardista i amb les opcions que desembocaran en el realisme. Fins i tot en els poetes que segueixen el corrent postsimbolista es dona un procés d'humanització representat per l'evolució poètica de Carles Riba, que amb *Esbós de tres oratoris* «inicià [...] un tipus de poesia narrativa i mítica deslligada de qualsevol contingut emocional, que ja posa clarament en relleu la crisi interna dels principis postsimbolistes». ⁸ Al costat d'aquestes dues tendències, hi ha una poesia d'arrel filosòfica que enllaça amb una tradició antiga i clàssica de la poesia catalana; aquest tercer corrent és representat per Palau i Fabre i Pere Quart. I, finalment, es perfilen, ja, els primers esbossos d'una poesia social, representada per Francesc Vallverdú, Joaquim Horta i Jordi Maluquer, nascuda a la segona meitat de la dècada dels cinquanta com a manifestació d'un moviment antifranquista estudiantil que s'expressa en les antologies poètiques universitàries i en les «lectures poètiques» que tenen lloc el curs 1957-58 a la Facultat de Lletres de la Universitat de Barcelona. Un text programàtic d'aquest corrent és el pròleg de J. Molas al llibre de poemes de Joaquim Horta *Home que espera* (1957). ⁹

Al mig d'aquests vint anys, el 1951 constitueix una frontera, l'inici d'una nova etapa de la postguerra cultural -en el capítol II he parlat d'una clara diferenciació entre les dues dècades (els quaranta: silenci,

exili, repressió dura; els cinquanta: represa, consolidació, relativa tolerància). Aquesta mateixa frontera ha estat triada per Albert Manent per definir el que ell anomena «generació de 1951». ¹⁰ Deixant enrera, en la història literària del XX, els escriptors noucentistes i els del 1936 (els autors de l'edat de Rosselló-Pòrcel), Manent intenta definir el grup poètic de la postguerra, integrat pels autors que comencen a publicar els seus textos pels volts del mig segle. El seu assaig, escrit en plena efervescència dels fets, resulta, per manca de perspectiva, massa permissiu, però té l'avantatge de l'observació i de la mesura directa, per part del crític, del pols del temps: entre els esdeveniments generacionals que aglutinen els nous autors, té en compte la celebració de la primera festa literària de Santa Llúcia, la publicació de l'antologia de Manuel Sanchis Guarner *Els poetes insulars de postguerra*, la publicació del recull antològic *Estudiants de Vic*, prologat per Carles Riba, i la publicació de l'*Antologia de la poesia catalana 1900-1950* de Joan Triadú. Derivats d'aquests «fets generacionals protagonistes» hi hauria una infinitat de petits símptomes del canvi, com la «segona etapa dels premis de Cantonigròs» promoguts per J. Triadú. Entre els centres de cristal·lització, Manent esmenta, només, la universitat, i entre les vies d'expressió la revista *Curial*, les Antologies poètiques universitàries que surten des del 1949 fins al 1958, *La nostra revista* i *Pont Blau* (que recull obra de mallorquins com Blai Bonet i Jaume Vidal Alcover). Com a influències més importants cita les d'Espriu, Riba, Pere Quart, Salvat-Papasseit (i els avantguardistes francesos, Eliot i el 27 castellà com a influències foranes). Pel que fa als integrants del que anomena «generació del 51», Manent fa una llista d'autors, d'entre els quals els

únics mallorquins són Blai Bonet i Baltasar Porcel. Els altres mereixen un tractament a part perquè «a Mallorca la situació és -ha estat- diferent i paral·lela alhora. No hi ha hagut universitat i les dues generacions anteriors han ocupat llargament l'horitzó cultural i costa d'apartar-se de l'harmonia estètica de l'escola mallorquina». ¹¹

Aquesta proposta desperta la reflexió. D'entrada, és evident que l'accepció d'aquesta hipotètica generació de 1951 és molt ampla, encara que aquesta manca de matisos és justificable per la data de redacció de l'estudi (1969), que fa que l'autor es mogui, encara, en el terreny de la hipòtesi i la conjectura. Però la inclusió de Blai Bonet en el grup «principal» i en el mallorquí i de Llompart i Vidal Alcover *només* en el mallorquí, així com la integració en aquest grup del dramaturg costumista Joan Mas revela una incongruència. Manent reconeix, és cert, la particularitat del fet insular, però les raons en què la fonamenta em semblen dubtoses. Més endavant provaré de donar una explicació alternativa a aquesta particularitat. Abans, però, he de referir-me a un altre moviment bàsic de la poesia catalana de postguerra.

En la dècada dels cinquanta, convivint amb els corrents avantguardista i idealista, hi ha la llavor del realisme, important no tant pels fruits literaris que va donar com per l'estructura crítica i teòrica que va bastir al seu entorn. Els teòrics més importants del moviment, que té el seu auge en els seixanta, són Josep M. Castellet i Joaquim Molas, que en l'antologia *Poesia catalana del segle XX* revoltaren els esquemes de la lectura poètica tradicional. L'antologia de Castellet i Molas, que s'obre amb una eloqüent cita de Pavese («*Liberò è solamente chi s'incerisce nella realtà e la tranforma, non chi procede tra le*

nuvole»), pretén estudiar la poesia catalana del XX com un seguit de *processos* tendents a un fi determinat: és, doncs, anàlisi d'avenços, però no de repeticions o de viratges nostàlgics envers la tradició passada.

Tot i que l'inici de la via realista és anterior, el terme *realisme històric* no serà utilitzat fins a la dècada dels seixanta. En la segona meitat dels cinquanta hom parla de *realisme* o de *poesia social*, termes més tous que no alarmen la censura ni suposen un rebuig explícit de la tradició anterior, actitud perillosa atesa la precària situació de la literatura catalana.¹² En els seixanta la poesia social s'imposa ja d'una manera clara. Malgrat les reticències d'alguns autors (revelades a les enquestes fetes per Marià Manent a *Serra d'Or*) els defensors de la poesia social lluiten per demostrar que la seva proposta estètica no implica, com han volgut insinuar els hereus del simbolisme, una descurança formal: es pot fer poesia social, *engagée*, i de qualitat (aquest prejudici ja havia estat combatut per Sartre a *Què és la literatura?*). Els impulsors de la resistència no poden rebutjar-la frontalment, i aquesta tolerància (el cas de Triadú) no era sinó l'assumpció de la part *resistent* de la poesia realista. Perquè, pel fet que l'antifranquisme era un entrebanc comú a tots els escriptors catalans, resultava difícil -si no contradictori- combatre una poesia que atacava, de manera més o menys explícita, el franquisme. Una fita del triomf d'aquest tipus de poesia és la seva entrada, de la mà de les *Paraules per a no dormir* de Joaquim Horta, a la col·lecció literària *Óssa Menor*.

En aquells moments el realisme històric produeix una sèrie de textos teòrics que demostren que ha arribat a la medul·la de l'estructura

literària. Així, Josep M. Castellet, a *Poesia, realisme, història* defineix la poesia realista no com la feta en llenguatge vulgar i que tracta temes normals, sinó aquella altra que, en comptes de concentrar-se en la subjectivitat, tendeix cap a la coneixença i a l'experiència artística d'una realitat objectiva independent de nosaltres. Castellet no nega l'opció de l'autenticitat subjectiva, però creu que una sobrecàrrega d'aquest tipus d'autenticitat pot comportar, com en el cas del sistema simbolista, la deshumanització. Per a Castellet, «tota obra literària autèntica és l'expressió del seu temps»: la *tipicitat* (idea manllevada a l'hongarès Lukács i que té a veure amb l'expressió de la psicologia de classes senceres o de determinades capes socials) és una categoria que s'imposa a l'escriptor actual -en contraposició amb la concepció *atípica* de la poesia simbolista (observem, de passada, que tota l'argumentació de Castellet es fa per contrast amb el simbolisme: la seva proposta té molt, doncs, de debat generacional). I a la categoria de *tipicitat* s'afegeix la de *totalitat*, utilitzada per Lukács a *Història i consciència de classe* per designar l'intent de reflectir tota una època històrica o tota una etapa literària, i realisme. Pel que fa al llenguatge, Castellet oposa al llenguatge simbolista preconitzat per Valéry, una expressió concisa, pràctica i abocada a la comunicació. Pel que fa a la relació entre forma i contingut -una distinció no utilitzada per la crítica d'avui, però que era un dels nuclis del debat estètic d'aquells anys-, així com la poesia simbolista «elimina» el contingut o el significat objectiu, la poesia realista n'exalta la importància. En definitiva, segons Castellet, l'actitud realista es pot sintetitzar en aquests punts: 1. El poeta no es considera un ésser privilegiat, sinó un home entre els altres. 2.

Consideració de l'experiència poètica no com a absoluta, sinó com a expressió de l'experiència personal que el poeta comparteix amb els altres homes. 3. El mètode d'abstracció de l'experiència real no serà mitològic-simbòlic sinó històric-narratiu. 4. El llenguatge serà col·loquial, senzill i directe. 5. El protagonista del poema serà el tipus. 6. L'objecte del poema no serà la bellesa per la bellesa, sinó el present i el futur de l'home, el seu treball i les seves contradiccions.¹³

Aquests pressuposts teòrics indiquen l'assumpció, per part de la crítica, d'un paper actiu i director que no havia tengut des de feia molts anys: feia dècades que el continuisme havia convertit la crítica literària en una activitat subsidiària d'altres interessos. Per part dels protagonistes de la «revolució» literària era important viure al dia i conèixer les darreres aportacions de la crítica europea. En aquest clima naixeria Edicions 62, primera editorial amb plantejaments no resistents, que combinava en els seus catàlegs publicacions catalanes i estrangeres i que serví de plataforma a una nova concepció de la literatura. L'aposta del realisme era forta i, evidentment, tengué els seus detractors. La crisi del realisme tengué com a precedent la figura heterodoxa de Gabriel Ferrater, que «aconsellà» als joves de decantar-se'n. De fet, els poetes catalans que sorgiren a partir de 1965 menyspreen el realisme i els mateixos crítics que l'havien batejat se n'aparten. Quines són les causes d'aquesta decadència? Hom ha apuntat, entre d'altres raons,¹⁴ la crisi de l'esquerra marxista, el fet que a la literatura espanyola i a les europees en general l'engatjament i el realisme havien passat feia temps, la creença que el moviment havia fracassat i que no havia donat fruits...

Si m'he aturat amb una certa calma en la panoràmica d'aquest moviment¹⁵ és per la seva particular incidència en la unificació de la poesia de postguerra. El realisme ha tengut els seus estudiosos i jo no podria afegir-hi gaire dades noves. Aquí, únicament el miro com a aportació global i, més específicament, com a propiciador que la marginació dels poetes insulars es redueixi. I veig que, a pesar del seu fracàs com a opció estètica, un fracàs que els seus impulsors reconegueren plenament, a partir dels seixanta el realisme esdevindria un parèntesi d'obligada referència en la història literària. Des dels anys vuitanta, quan les reticències generacionals dels setanta semblaven superades, una mena de prejudici ha impedit de valorar en la seva justa mesura els assoliments d'aquest moviment d'*aggiornamento*. Però és un fet que els seus efectes s'estengueren ben aviat i que la majoria dels autors insulars conrearen en un moment o altre de les seves trajectòries la poesia d'intenció més o menys realista.

La integració dels poetes insulars en l'esquema de tendències de la poesia catalana des del final de la guerra traçat en aquestes pàgines és sempre tangencial i difícil. Les dificultats neixen, en bona mesura, de la imperfecció del mateix sistema de periodització. En relació amb els corrents descrits, els poetes insulars dels cinquanta presenten una sèrie de peculiaritats:

1. Quan la crítica literària se n'ocupa, ho fa encabint-los en un compartiment tancat i etiquetat amb el nom de «poetes mallorquins» o «poetes de les Illes». Si bé per cronologia i per context aquests autors s'inscriuen en els patrons generals, per estètica formen un grup a part: la poesia pura, en comptes de rebre-la a través del filtre català de Riba,

prové directament dels francesos o dels poetes castellans del 27; les lectures franceses i italianes convertides en tradició per l'Escola Mallorquina s'han de reinterpretar d'acord amb la nova sensibilitat, etc.

2. Aquests poetes no tenen un espai de formació cohesionador en la Universitat perquè a la Mallorca de l'època no n'hi ha. Els seus cercles culturals són bàsicament mallorquins: les tertúlies de la clandestinitat, en les quals, com hem vist en el capítol II, conviuen amb escriptors més grans. Aquest és el seu context real i quotidià. No oblidam que el contacte d'aquests poetes amb la resta de Catalunya existeix, però és més aviat anecdòtic. En aquest cas, Blai Bonet és una excepció perquè, en incorporar-se a la vida barcelonina, entra en contacte aviat amb els corrents principatins -coincideix, justament, amb la màxima efervescència del realisme, encara que arriba a Barcelona gràcies als bons oficis de Riba.

3. L'evolució estètica d'aquests poetes no es pot incloure amb ple dret en les tendències anteriors a 1959 (ni en la poesia pura ni en les tendències més avantguardistes que es donaren abans de la mort de Riba). En canvi, existeix una certa incorporació al realisme, que significa el nou punt de confluència entre les trajectòries insular i continental.

4. Les raons de la diversitat d'evolucions en aquest grup i en el Principat s'expliquen per diferències de pòsit. Al Principat hi ha els mestres: Carner, Riba, Foix. A les Illes no hi ha ni tan sols els pares de l'Escola Mallorquina, sinó els seus fills (Maria Antònia Salvà, Llorenç Riber, Miquel Ferrà) i, sobretot, els seus néts. Els poetes mallorquins dels anys cinquanta reaccionen -i d'aquí ve el seu esperit rebel i

renovador- contra els seus predecessors: no volen ser besnéts, sinó pares de bell nou. Queden, doncs, orfes, però cerquen uns pares adoptius forans: els autors castellans del 27.

Una conseqüència lògica d'aquest últim punt seria suposar un retorn dels poetes insulars a l'art deshumanitzat del qual s'apartava la poesia del Principat. De fet, les crítiques de Llorenç Villalonga a l'antologia *Els poetes insulars de postguerra* anaven en aquest sentit.¹⁶ Però això es pot matisar molt, i ja ho varen fer, en moments diferents i desde perspectives distintes, dos poetes de l'època. El primer és Miquel Àngel Colomar, que, contestant les al·lusions de Villalonga en un article anterior, sosté la tesi que no s'ha de confondre la «deshumanització» amb l'art abstracte ni la «rehumanització» amb contemporaneïtat. És oportú de reproduir-ne alguns fragments:

«El artículo de Lorenzo Villalonga adolece de un patente error original: identificar tácitamente el arte "abstracto" y "surrealista" -todo lo que "Déhy" entiende globalmente por "arte deshumanizado"- con ciertas exterioridades formales, que por si mismas no determinan, ni mucho menos, la condición del contenido. No puede hablarse en tan vagos y dilatables términos de la resobada y manida convencionalidad de la "deshumanización" del arte. Si este concepto pudo tener, en cuanto al devenir de la poesía lírica, alguna significación histórica -barruntable ya desde el "neoparnasianismo", creador de la fórmula de "el arte por el arte"-, cabe considerarlo superado, marcando su momento culminante el movimiento "creacionista" (Reverdy, Huidobro), prolongado por los epígonos españoles del "ultraísmo". Incuestionablemente, desde entonces el Arte hace marcha atrás y tiende afanosamente a la incorporación de los valores humanos que en su cerebral delirio había arrojado por la borda, como lastre inútil.

[...]

La aportación primordial del "surrealismo" ha sido, precisamente, la rehumanización del arte, al incorporar a los tradicionales elementos emotivos, reducidos a su esencialidad, las indiscernibles y turbadoras emergencias de las abisales zonas de la subconsciencia.

[...]

Incomparablemente más "humanos" que don Gaspar Núñez de Arce, don Juan Valdés y el probo funcionario de Hacienda y ex-gobernador civil señor Campoamor y Camposorio, parecenme Juan Larrea, Vicente Aleixandre y el Dámaso Alonso del "Hijos de la ira". Y, en cuanto al ámbito local, ateniéndome a su valor "humano" -o rehumanizante-, a la enfática pompa verbal y al engolillado artificio académico de Lorenzo Riber, pongo por caso típico, yo preferiré siempre la vacilante, insegura, y no pocas veces inarmónica y agria obra lírica de Blai Bonet, menos afectada por cosméticas rutinarias, ardidada, aguijante y rusiente, fascinante y mágica hasta unos lindes que en la lírica isleña sólo fueron alcanzados por algunos versos alcoverianos».¹⁷

Aquesta visió aclaridora es pot completar i contrastar amb la de Jaume Vidal, que en un treball sobre el cinquantenari del manifest surrealista analitza la relació que els poetes de l'antologia de Sanchis Guarnier tengueren amb el surrealisme. Les seves precisions posen punt final a la present introducció:

«Oponíamos a estos poetas "húmedos" [Lorca, Neruda, Vallejo, Apollinaire, Max Jacob, Breton, Aragon, Cocteau, Tzara, Rimbaud...] los llamados poetas profesores de lengua castellana -Guillén singularmente, pero también Salinas y Gerardo Diego, sin olvidar, por supuesto, a Juan Ramón Jiménez, aunque no contara exactamente como profesor-, Paul Valéry, Riba y sus discípulos, que eran todos, o casi todos, los que en aquel momento escribían como noveles y aún como veteranos en la Cataluña continental. Eran, estos, poetas sensiblemente "secos", y los esfuerzos que Carles Riba hacía para

"humedecerse" en "Salvatge cor" nos conmovían sin convencernos en absoluto.

[...]

Aquí en Barcelona [...] pesaban sagradas sombras literarias -el ejemplo de Carner e incluso, hasta cierto punto, el de Sagarra, y, sobre todo, el magisterio insistente de Carles Riba-, que Mallorca, en su aislamiento, conocía muy vagamente, como de lejos y sin ningún convencimiento. Mallorca vivía bajo la autoridad de la Escola Mallorquina y de los prejuicios -sociales, morales, políticos y religiosos- tradicionales. Por esto, tal vez [...] en Mallorca necesitábamos el surrealismo, o algo equivamente, para expresarnos, para decir lo que de otra manera hubiera sido imposible decir».¹⁸

2. POETES DEL 36

Els poetes del 36 constituïren un precedent dels nous corrents literaris de postguerra. Contemporanis d'Espriu, de Vinyoli i de Rosselló-Pòrcel, aquests autors -Miquel Dolç (Santa Maria del Camí 1912), Marià Villangómez (Eivissa 1913), Cèlia Viñas (Lleida 1915 - Almeria 1954) i Bernat Vidal i Tomàs (Santanyí 1918 - Palma 1971), autor, aquest darrer, de poemes dispersos més que d'una obra orgànica- se separen d'uns determinats codis expressius per adoptar-ne uns altres més acordats als del Principat (Villangómez) o als de la poesia castellana (Viñas, Vidal), o bé romanen (Dolç) en un estadi incert que els decantarà, finalment, cap a l'estètica dels poetes del grup dels cinquanta. En cap cas, però les seves aventures líriques no es poden considerar perdudes: és per això que els reuneixo sota l'epígraf de «poetes del 36» i és per això, també, que he considerat imprescindible la revisió de les seves trajectòries. Aquesta revisió pot considerar-se

definitiva en els casos de Miquel Dolç, Cèlia Viñas i Bernat Vidal, autors d'una obra poètica breu; tanmateix, en l'obra de Villangómez, més extensa i complexa, té únicament el valor de situar el personatge en el sistema de què forma part. Queden al marge d'aquesta panoràmica Rafel Raume, que no comença a escriure poemes en català fins als anys seixanta i que no s'hi aboca completament fins als setanta, i Josep M. Palau i Camps, autor de dos llibres de poemes (*Mosaic d'espurnes*, del 1951, i *D'Orient i d'Occident*, del 1959) que es poden considerar fruit d'una dedicació completament ocasional.

2.1. *Miquel Dolç, precursor o assimilat?*

La trajectòria literària de Miquel Dolç ha estat configurada, en gran mesura, per la seva faceta d'humanista i coneixedor dels clàssics llatins. Per encàrrec de la Fundació Bernat Metge, Dolç tradueix les *Bucòliques*, les *Geòrgiques* i l'*Eneida* de Virgili, els *Epigrames* de Marcial, les *Silves* d'Estaci, les *Tristes* d'Ovidi i els *Annals* de Tàcit, entre moltes altres obres.¹⁹ Al llarg de la història literària del darrer segle, el bagatge clàssic ha estat objecte de diverses interpretacions, lectures o assumpcions: des de la resolució d'una crisi poètica formal i personal (especialment visible en els autors que viuen en moments de desconcert estètic, com el que patí la poesia catalana a finals del segle passat) fins a la recuperació d'uns patrons no exhaurits (els de l'equilibri, l'atemporalitat, la mesura) passant per la versió que, basant-se en la idea d'ordre, en va fer un sector de l'avantguarda. El mateix Dolç té el precedent de Costa i Llobera, el qual desenvolupa un

programa horacià -de l'oda «A Horaci» (1879) fins a les *Horacianes* (1906)- que el porta a una transformació bàsica del concepte del món clàssic: des de la valoració romàntica del *geni* fins a l'humanisme noucentista que valora la llatinitat, el mediterranisme i la contenció dels autors antics.

Hauria estat relativament fàcil, per a Miquel Dolç, fer seva qualsevol d'aquestes valoracions: descartada, pel context en què es mou l'autor, l'avantguardista, no hauria estat sorprenent la producció d'una poesia totalment recolzada en els clàssics: immobilista, cultista, tancada en ella mateixa enmig d'un preciosisme erudit derivat de l'aportació de l'Escola Mallorquina al Noucentisme. En la poesia de Dolç, tanmateix, no trobam cap d'aquestes desviacions:²⁰ la seva assumpció del classicisme troba una fórmula intermèdia, que impregna la seva veu i la fa sentenciosa i gairebé intemporal, sense perdre, però, el contacte amb el present, analitzat amb passió i lucidesa. Aquesta intuïció es concreta en versos com els del poema del recull *Imago Mundi* «En passar per Gaeta», en què l'autor blasma els dirigents nazis amb una fúria pròpia de les malediccions clàssiques i, alhora, amb una urgència del tot contemporània:

«[...] Després de vint
hiverns, encara els vostres noms empesten,
Walter Reder i Herbert Kappler, l'alt
i fèrtil tremolor d'aquesta riba».

(*Imago Mundi*, p. 55)

Aquesta línia conviu amb d'altres orientacions que provarem de destriar tot seguit. Perquè l'obra poètica de Miquel Dolç no és monolítica ni respon a una única voluntat: no hi trobarem la construcció d'un únic poema ni l'intent de crear un món. Constitueix, més aviat, una

activitat paral·lela i complementària de la seva faceta d'humanista. En aquest aspecte, Dolç és una figura radicalment diferent del seu company de lletra Marià Villangómez. Però, per això mateix, hem de reconèixer la seva flexibilitat i la inexactitud que representa incloure'l, sense més matisos, entre els continuadors de l'Escola Mallorquina, postura que han semblat preferir aquells que s'han ocupat de fragments concrets de la seva obra. Dolç es fa enfora de M^a Antònia Salvà, Miquel Ferrà i Llorenç Riber, i més encara de Guillem Colom, Miquel Forteza i Joan Pons i Marquès, entre d'altres raons perquè no l'espanta la concepció dinàmica de l'escriptura poètica. Però això no es pot veure si no és des de la contemplació global de la seva obra.

2.1.1. *Obediència a l'Escola*

Tot i que l'aparició d'*El somni encetat*, l'any 1943 a la col·lecció «Les Illes d'Or», l'any 1943, fou celebrada amb una certa eufòria (era el primer llibre d'autor mallorquí contemporani publicat després d'acabada la guerra i havia costat l'estratagema de dissimular-lo entre dos autors clàssics, Costa i Llobera i Gabriel Maura),²¹ en el terreny literari el llibre no suposà cap ruptura. El fet que la contraportada el presentàs com «una renovació plena de la poesia mallorquina», al·ludia, sens dubte, més a la joventut de l'autor que no pas a la factura dels seus versos. Els quatre grans blocs del llibre («Diuini gloria ruris», de vint-i-dos poemes, «Ofrena pietosa», de tres poemes, «L'encís espars», de devuit poemes, i «Cançons», de nou poemes) no fan sinó recrear quatre dels elements més gastats de la tòpica poètica postromàntica: el record

del passat, la inquietud religiosa, la filigrana galant o amorosa i el popularisme. D'entre aquests motius, tots ben coneguts pels poetes de l'Escola Mallorquina, el primer és el que rep un tractament més reeixit i coherent. El pretext d'*El somni encetat* són, indubtablement, la vintena llarga de poemes que canten la «Diuina gloria ruris», que justifiquen la doble accepció de l'adjectiu que il·lustra el títol del volum: d'una banda, *encetat* significa *començat, iniciat*, talment la trajectòria estètica del poeta; de l'altra (potser en una accepció més restringida a l'àmbit dialectal illenc) *encetat* és sinònim de «obert», referit especialment a les petites ferides de la pell. L'equació és evident: en el mateix punt que el somni literari és començat, el somni vital -el món de la infantesa- és obert, ferit de mort:

«Ai, campana a deshora palpitant
que estremies mon ànima d'infant!

...

¡Com fluctua ta ignota melodia
en aquest juny de pena i d'atonía».

(«Què té aquest juny...?», vv.17-20; *El somni encetat*, p. 44-45)

La confrontació entre passat i present, que, com veurem, serà una de les obsessions poètiques de Dolç i que al cicle de «Diuina gloria ruris» representa la creixença del poeta (el qual pot *recordar* uns escenaris determinats precisament perquè no li és possible retornar-hi), no es manifesta clarament en les tres parts restants del llibre ni en els dos poemes de comiat que li fan de cloenda. A «Ofrena pietosa» el poeta desaprofita la via de la reflexió més o menys existencial i es decanta pel popularisme (a «la llegenda de les margarides», romanç datat el 1932 que recrea el tema de l'adoració dels Reis d'Orient) o per l'intent (iniciat per Verdaguer i continuat per Costa i Llobera) de crear una

mitologia religiosa poètica catalana («Mare de Déu de la Pau», poema, aquest darrer, que, aprofitant l'estructura de romanç o llegenda, podria fer referència a la situació política espanyola -és datat el 1937- i al desig de recuperar la pau).²² En «L'encís espars» el to galant dels poemes conserva molts elements del tòpic romàntic, però mai no hi ha erotisme. Poemes com «Revers» o «Les tres germanes» posseeixen, sí, un cert toc sensual agosarat, però de cap manera representen un canvi real d'orientació: el joc es menja la voluptat en versos com «Raja voluptat / ton pit de gardènia. / Flor de vanitat / i de neurastènia» («Revers», vv. 18-20); el mateix passa amb aquest altre fragment de la mateixa secció: «iQuin baf exòtic d'opis prohibits / mon desig flaira com un déu d'ivori! / Les he estimat sense dolor, per joc, / com estim el perfum o el color groc» («Les tres germanes xineses», vv. 11-14). Finalment, a «Cançons», part significativament dedicada a Francesc de Borja Moll, el to popularitzant es manifesta sovint en l'acabament de les estrofes amb refranys («No beguis aigua parada ni mengis fruita passada», «Ovella de molts el llop se la menja») o amb cançons més o menys tradicionals («Vós sou la rosa florida collida en el roser blanc», «Val més un bon no, garrida, que un sí mastegant fesols», «Sortiràs de dins el foc / i entraràs a dins les brases / si te resols i amb mi et cases / l'hauràs avinguda poc», «Jo regaria el teu cos amb sang de les meves venes»...). En ocasions, els poemes es limiten a glossar aquests fragments tradicionals, la qual cosa fa que aquest sector sigui el menys creatiu del llibre, o el més anacrònic. Ni tan sols el darrer poema, «L'eterna cançó», dedicat a Lluís Millet, pot justificar aquesta manca d'aportacions, encara que ho intenta amb

l'apel·lació a una hipotètica capacitat de «salvar el país» (el poema és datat el 1941) que tendria el llegat popular:

«Ella rega temple i llar
amb frescoreta d'aurora:
ino mor el poble que encar
amb vi de cançons s'arbora!»

(«L'eterna cançó», vv. 23-26; *El somni encetat*, p. 138)

La manca d'unitat entre les parts que integren el llibre, emfasitzada per la disposició cronològica dels poemes, que el converteix en un recull més que no pas en un conjunt orgànic, no fa sinó posar de manifest una característica essencial de Dolç: un fragmentarisme que el fa entendre la poesia com a expressió d'instants concrets més que no pas com a exercici de llarga durada. Per això devia escriure Josep M. Llompart²³ que Dolç era un poeta que, si hom sabia fins a on se li podia exigir, no fallava mai, una afirmació que, més que com a negació de la qualitat intrínseca dels poemes, hem d'entendre com a consideració de la poesia com una activitat subsidiària dels altres mesters del crític i humanista.

La medul·la del llibre indica, en els moments inicials de la formació del poeta, el llegat de la tradició de l'Escola Mallorquina: segons J. Vidal,²⁴ Maria Antònia Salvà, Llorenç Riber, Miquel Ferrà i, a través d'ells, Alcover i Costa. N'hi ha referències clares, com a «Records de la infantesa», que comença en un to que recorda el Costa i Llobera de les *Poesies* de 1885:

«Oh records de ma edat pura,
alba d'or, suau matí,
vas impregnat de ventura
que, trencat i tot, perdura
encara en mon llarg camí!»

(«Records de la infantesa», vv. 1-5; *El somni encetat*, p. 11)

O els cants més coneguts, com la *Balenguera*, de Joan Alcover:

«Mentre a prop la Parca fila
cànem de l'eternitat».

(«Records de la infantesa», vv. 59-60; *El somni encetat*, p. 14)

La intercalació de versos populars és, també, un rastre de l'Escola: aquest mateix recurs fou utilitzat per Miquel Forteza en alguns dels seus poemes (vegeu, per exemple, el titulat «Glosses»). Fins i tot l'afecció pel món clàssic era compartida pels hereus de Costa i Alcover (Miquel Ferrà i Guillem Colom tenen diversos poemes de títol llatí).

El segon poema del llibre és encapçalat per un vers -«*O dell'arida vita unico fiore!*»- de Leopardi, un dels poetes preferits per l'Escola Mallorquina (recordem que en l'aplec de traduccions *Les muses amigues* Miquel Ferrà ja incloïa versions de Leopardi; i que el 1949, sis anys després de l'aparició del llibre de Dolç, la col·lecció «Exemplaria Mundi» de l'editorial Moll va treure a la llum els *Canti*, amb un pròleg de Giovanni Maria Bertini i xilografies d'Alessandro Ricardi di Netro). Dolç, en publicar-se *El somni encetat*, havia viscut a Itàlia i probablement havia llegit el poeta de Recanati en la seva llengua original. És possible que l'afinitat s'estableixi sobre una base culturalista: Leopardi posseeix, com el mateix Dolç, una ampla cultura humanística, ha traduït, entre d'altres, l'*Ars poetica* d'Horaci i l'*Eneida* i canalitza aquest bagatge -el que ell mateix anomena «trànsit de l'erudició a la bellesa»-, devers el 1819, en una poètica personal que aporta al furor romàntic una reflexió sobre l'essència d'aquesta mateixa fúria o *il·lusió*. Evoca repetidament en els seus versos la seva ciutat natal i la naturalesa que el circumda, una naturalesa, però, controlable i

idealitzada, talment la que apareix al núm. XXV dels seus *Canti*, «Il sabato del villaggio»:

*«La donzelletta vien dalla campagna,
in sul calar del sole,
col suo fascio dell'erba; e reca in mano
un mazzolin di rose e di viole,
onde, siccome suole, ornare ella si appresta
dimani, al dí di festa, il petto e il crine».*²⁵

Aquesta sintonia entre els dos autors revela la proximitat de Dolç, en els moments inicials de la seva trajectòria, amb una estètica romàntica ja força caduca. Així, el poema «El retorn» descriu, en la seva primera part, un retrobament del poeta amb la seva illa, idealitzada des de la distància després d'haver conegut «soroll i fumassa de les urbs del continent» i, en la segona part, la tornada al passat. La naturalesa del discurs recorda la perspectiva de l'autor de «La Serra» (Vg. els vv. 1-6 del poema de Dolç) i també, en certa mesura, la prosa del Llorenç Riber de *La minyonia d'un infant orat*. Els vincles amb l'Escola Mallorquina i amb els seus epígons es manifesten, encara, en la dedicatòria a Miquel Ferrà del poema «Ruixat», una estampa costumista que té alguns punts de contacte amb la primera etapa poètica de l'eivissenc Marià Villangómez i en l'endrega a Guillem Colom del poema «Solitur acris hiems», datat el 1934 i que, abans d'aparèixer *El somni encetat*, havia estat publicat, el 1935, a les planes de *La Nostra Terra*.²⁶ Encara, el poema «La masia», dedicat a Manuel de Montoliu, té ressons de les composicions més conegudes d'Alcover, com «La serra» o «La Balanguera»:

*«La masia, sota la creu de l'ermita,
per abellir somnis a seure us invita.*

L'avior daurada consagrà amb anhel
premses, estormies, llit i cobricel.
És franca la porta: l'hoste que s'hi atansi
troba escons i taula; li daran vi ranci,
escudella fresca, pa negre, enciam.
La padrina enfila pels néts un eixam
de rondalles vives: cauen d'una a una
com fruits dins el cove. A la paret bruna
de la cuina brillen les olles d'aram».

(«La masia», vv. 34-44; *El somni encetat*, p. 38-39)

Jaume Vidal Alcover va sintetitzar el llegat insular rebut per Dolç d'aquesta manera: «El [mestratge] de Costa, espiritual: pel to optimista, d'excelsior, de *Sursum corda!*, que trobam arreu en la seva poesia; el d'Alcover, formal: per la utilització del pentasíl·lab en algunes composicions del primer recull, però també pel caràcter excepcional de la poesia de Dolç entre la dels epígons, quan no es nega a la poesia de temàtica amorosa, en la qual, justament, obté alguns dels seus més singulars encerts». ²⁷

Però a banda d'aquests ecos de l'Escola Mallorquina, *El somni encetat* en té d'altres que evidencien el rerefons clàssic de la formació de l'autor. Aquest classicisme no es manifesta tant en els esments de noms propis (el Leteu en «Perplex», Apol·ló en «A Raixa amb tu», Venus en «Revers») com en la minuciosa cura formal i rítmica i en la contemplació meravellada de la naturalesa, que no sol ser grandiosa, com en alguns poemes de Costa, sinó fragmentada, viva, bellugadissa i diversa: ciutadana i bucòlica, en el sentit de repòs, de contacte amb la naturalesa i amb els «tranquils horitzons de la vida rústica» que ell mateix detecta en les *Bucòliques* virgilianes. ²⁸ L'adjectivació sol reforçar l'abast d'aquest classicisme: són les «àtiques abelles», el «part èpic», l'«ull apol·lini» del poema «El retorn». Aquest sentiment del

clàssic tendeix a manifestar les connexions d'ordre espiritual existents entre el món greco-llatí i les Illes Balears: la lira abandonada pel poeta, el mite de *La deixa del geni grec* de Costa i, en definitiva, el programa classicista elaborat pels noucentistes tenen molt a veure amb aquestes referències. Però Dolç escriu aquests poemes en un moment en què el Noucentisme ha passat a la història i, per tant, la seva actitud clàssica actua més aviat com a substrat que, a conseqüència de la seva formació, aflora de tant en tant, espontàniament. És una actitud personal més que no pas un programa, i per tant l'influirà en les parcel·les més íntimes, com l'amorosa:

«Vina, Amor! Obre les reixes transparents de l'harmonia:
en ma boca buida el càntir de vi ranci i d'ambrosia,
el cap volta'm de narcís;»

(«El retorn», II, vv. 73-75; *El somni encetat*, p. 20)

Si en el pla del classicisme s'estableix una connexió entre Dolç i un vessant de l'Escola Mallorquina, en uns sectors d'*El somni encetat* es produeix un retorn al popular, una altra de les línies del panorama literari illenc en què es mou l'autor i que afecta especialment la narrativa i el teatre. Aquesta tendència, sens dubte la menys interessant del llibre, es manifesta sobretot en l'apartat de les «Cançons» i en poemes esparsos de les altres parts del llibre, com ara en «Tardoral», en què, tot i la utilització de mots cultes (com *asfòdel*, v. 9) no existeix, rera el discurs aparent, cap discurs més profund: el resultat són, com he insinuat abans, estampes purament decoratives.

Però en *El somni encetat* també s'insinua, al costat d'aquestes veus, una altra de més inquietant, sorprenent, original i agosarada. Són, tot just, esbossos d'un canvi poètic que no arriba a produir-se però que

indica que la tradició no és interpretada en una única direcció. Algunes traces temàtiques ens indiquen aquest canvi, com el mínim agosarament que presideix el final del poema «El retorn», quan, en un estat de plenitud i amarat del sentiment dionisiac, el poeta invoca l'amor i els sentits:

«Amar sempre! El cel invita. Són madures les ametlles.
Al franc ritme de les danses i als coets de les revetlles
creixi el vers ben llavorat.
Lluny els dubtes! Oberts restin, entre esglais i percutides,
els sentits, cristalls de l'ànima. Corcer meu, corre sens brides
en joiosa llibertat!»
(«Retorn», vv. 79-84; *El somni encetat*, p. 21)

En «Vent d'octubre» aquest agosarament és mètric: el poeta intenta *imitar* amb el dibuix estròfic el moviment de l'aire. Però, sobretot, les innovacions vénen d'una adjectivació clàssica a la manera parnassiana, el precedent més immediat de la qual és Gabriel Alomar. L'important d'aquesta tradició no són les arrels mediterrànies ni l'equilibri, sinó la atemporalitat -i, per tant, la força- del passat en comparació amb la fragilitat del present. «El retorn» ens parla de *druídics santuaris* i de *relats mil·lenaris* («La nit tanquen les alzines com druídics santuaris; / pels camins encara creixen, com a contes mil·lenaris, / el fonoll i el romaní», vv. 49-51) en uns versos que recorden un altre vessant de Leopardi, el del conegut cant a «L'infinito», que immergeix el poeta en «interminati spazi» i «sovrumani silenzi»:

*«Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello*

*infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagione, e la presente
e viva, e il suon de lei».29*

El vincle amb la retòrica d'Alomar és, també, evident:

«I al despertar-se ardit de les naixents centúries
en l'acord prodigiós de mil i mil cantúries
sonarà els cor dels himnes seculars».30

(«A la ciutat futura», vv. 112-114)

És cert que en el llibre perdura, encara, un cert romanticisme becquerià; aquest accent, concentrat en els poemes galants, es manifesta en «Ressurrecció», en què apareix el motiu de l'arpa, en «Imatge suau», en què els dits de l'amada polsen la «lira encesa» de l'amant i a «L'esguard», que apunta, fins i tot, el tema del sacrilegi:

«Vaig eixir entotsolat. La dolça nit
s'ajeia en tombs d'insòlit sacrilegi.
Sols jo veia... Què veia en l'infinit?»

(«L'esguard», vv. 10-12; *El somni encetat*, p. 82)

I, de manera més evident, el trobam en el poema «Motiu manllevat». Però enfront d'aquest romanticisme devastat i caduc, Dolç assaja, també, l'opció del préstec o el neologisme (*fox, rímmel, star, hall...*) com a marca de present. Aquest recurs, ja l'havia utilitzat Miquel Ferrà a la seva *suite* de sonets «Sportswomen», on unia els elements clàssics i els més rabiosament actuals: «percudint l'aire amb el ressò tancat / de sa raqueta quan el *drift* rellança» es combinava amb «amb la gràcia viril d'una Artemisa / la curta vesta bategant al vent». En Dolç, aquesta combinació d'antic i nou es manifesta, ocasionalment, en forma d'estirabot de la mètrica, com en aquests versos, on es produeix un violent divorci entre els components d'un sintagma nominal:

«Sense encantament
el desig t'aprima el
coll pàl·lid d'argent.»

(«Revers», vv. 13-15; *El somni encetat*, p. 104)

En síntesi, hom pot afirmar que en *El somni encetat* conflueixen quatre tradicions: la de l'Escola Mallorquina, la classicista, la popular i, molt tènueament i amb totes les matisacions que calgui, una via que el porta a la investigació mètrica i estilística. D'entre aquestes, la primera és la més present, però no -com s'ha volgut creure- l'única. Si bé és cert que Miquel Dolç viu immers en un context -el de l'Escola Mallorquina- que el marca (com veurem, aquesta influència serà molt més feble -o nul·la- en els primers llibres de Marià Villangómez), també és cert que se'n separa: al capdavant, és de la mateixa edat Espriu i Rosselló-Pòrcel, amb els quals manté una certa comunió. En tot cas, si per a aquests dos escriptors la poesia és una aventura vital, per a Dolç sembla ser una faceta més de la seva dedicació erudita.

L'Ofrena de sonets, publicada el 1946 amb data falsa de 1938, s'inscriu, amb poques aportacions noves, en la mateixa òrbita que *El somni encetat*. En el pròleg, Miquel Ferrà vincula Dolç amb L'Escola Mallorquina:

«El sol títol d'aquest volumet és, doncs, una afirmació: el seu autor creu en la perennitat de la forma clàssica, fidel a les característiques essencials de l'Escola Mallorquina, de la qual ha recollit i enriquit l'herència, al punt que una tendral floració poètica, curta encara però exquisida, sembla assegurar-ne la continuïtat». ³¹

I defineix l'essència del mallorquí com una tendència innata envers el natural:

«Des del primer sonet, datat l'any 33, on trobem com un record de Costa i Llobera en un quart vers bellíssim ["torna

d'or la tristor de les ruïnes"], i uns cels de Millet o de Llimona, es revela en les planes d'aquest llibre aquell amor al *rus* i aquella sensació viva de naturalesa que hi ha en tots els mallorquins, que, fugint, fins els nascuts dins la ciutat, de la seva actual grisor anodina, es refugien, -quan no, com en Miquel dels Sants Oliver, en els records històrics,- en el camp de l'illa i en els seus paisatges admirables». ³²

És a dir, Ferrà explica els ressons clàssics de Dolç per la influència de l'Escola Mallorquina. De fet, els poemes de l'*Ofrena* són de la mateixa època que els d'*El somni encetat*, i la mateixa arquitectura del conjunt sembla calcada de la del primer llibre: un primer apartat, «L'esguard a lloure» (tretze poemes), descriptiu i paisatgístic, un segon sector, «El desencís d'ahir» (deu poemes), amorós i un últim bloc, «Irreparable tempus» (dotze poemes), que, si bé no és popularista com la darrera part d'*El somni encetat*, sí que es val de motius més acostats al lloc d'origen del poeta.

Tot i que la factura d'*Ofrena de sonets* és formalment més unitària que no pas la del primer llibre, la qualitat de *recull* (oposada a la de *llibre orgànic*) s'hi accentua de manera clara: hi resta, encara, l'empremta de l'Escola Mallorquina, però si entenem que aquesta Escola té dos vessants, un de més localista i un altre de més pròxim a l'ideari noucentista, l'*Ofrena* es decanta vers el segon. J. M. Llompart diu de Dolç que «els seus versos, musicals, harmoniosos, impecables, s'inscriuen també dins la línia tradicional; però són més exigents i s'adapten amb rigor més ajustat al concepte, que no ho feia la mètrica fàcil de molts dels adeptes de l'"Escola"». ³³ Hi són freqüents els poemes concebuts com a joc, gràcils i lleugers, d'inspiració carneriana. Aquesta inspiració és fàcilment intuïble en peces com «Pluja», «Boira», «Sudari» i «Neu a muntanya»:

«Lluu en el cossi un vidre prim i fi.
El fred no es mou. La vida està suspensa,
a l'atzar del gener. Llangor, dolença...
En un branc nu sospira un teuladí.

...
El gat s'arrufa; tus un vell; la soca
regalima, indolent. S'acotxa, inàgil,
sota núvols de plom, la solitud.»

(«Neu a muntanya», vv. 5-8 i 12-14; *Ofrena de sonets*, p. 25-26)

En conjunt, l'obra respira un aire més barceloní, tant pels temes que toca (el paisatge urbà descrit a «Gran Via») com per algunes endreces («Vetlla de Sant Joan» és dedicat a Joan Triadú). Dolç, arribat aquells anys a Barcelona per estudiar Filologia Clàssica, ha començat a establir contactes amb Ramon Aramon, Joan Triadú i, en general, amb el món de la clandestinitat catalana (el maig de 1941 havia fet la primera lectura als Amics de la Poesia):³⁴ els models poètics principatins, diferents dels insulars i, alhora, continuadors del postsimbolisme de la pre-guerra, se li devien fer familiars i pròxims.

Amb tot, ultra els ressons de Costa i Llobera que Miquel Ferrà volgué veure en *Ofrena de Sonets*, aquella línia alomariana que havíem detectat en el llibre anterior es manifesta encara aquí en punts aïllats, com l'opció pel futur i el rebuig d'un passat «espuri» manifestada al poema «Avant», que evoca el futurisme alomarià -en aquesta òrbita s'inscriu el classicisme d'aquest llibre- o en poemes que utilitzen la simbologia del foc de manera semblant a Rosselló-Pòrcel, com el següent, titulat «Vetlla de Sant Joan»:

«També crepitaria la foguera,
dreta i joiosa, enmig del cor, si al feix
dels somnis calés foc: viva bandera
trenada amb esquinçalls de mi mateix.
Ni ja això: de la flama fetillera

no en queda rastre, així que l'hora creix;
amb tortura implacable, tanmateix,
furgaria el passat en la cendreria.
Sobre els tions balla l'amor encar,
i una ratxa de goig canicular
del pit travessa la feblesa minsa;
però els anhels es truncaran, sangfreds,
com la pluja invertida de coets
que amb signes digitals la nit esquinça».

(*Ofrena de sonets*, p. 33-34)

Amb tot, cal observar que Dolç mai no va fer, en l'àmbit de l'avantguarda o en la seva perifèria, cap aportació semblant a la de Gabriel Alomar. La seva idea del futur ens posa de bell nou davant el teló de fons d'Itàlia. Ja hem parlat de les connexions amb alguns aspectes del futurisme marinettià en els seus poemes en prosa d'exaltació bèl·lica,³⁵ però no podem afirmar que ideològicament aquests poemes siguin «avançats».

En *Ofrena de sonets* hi ha, a més, una altra novetat: la introducció del sentiment d'*spleen* (representat en el sonet del mateix títol) que Miquel Ferrà, al pròleg, atribueix a la consciència del «mal del segle» i a «les circumstàncies de la seva joventut, durant la guerra espanyola». No és equiparable, tanmateix, al tedi baudelairià, més destructiu, ni tan sols al tedi que defineixen les llargues pàgines del *Zibaldone* de Leopardi, fruit de la imposició del *logos* sobre el *mythos*. En Dolç, «el tedi amb l'esperança cohabita» perquè és un sentiment més aviat decoratiu, derivat no de la penúria sinó del desconcert.

Ofrena de sonets tanca una etapa d'adscripció a l'Escola Mallorquina. Malgrat tot, aquesta etapa serà continuada, encara que de manera esparsa, en reculls posteriors. A la «Confidència» que obre el

recull *L'ombra que s'allarga* (1984) l'autor reconeix que els poemes inclosos en l'opuscle disfressen «la perdurabilitat d'una manera d'entendre el fet poètic ja periclitada o closa». Tanmateix, a pesar de la contundència de Jaume Vidal en afirmar que *Ofrena de sonets* no altera per res els programes de l'Escola i que Dolç «seguia tan fidel a la tradició de l'Escola que només el seu nom permetria parlar d'una tercera generació epigònica»,³⁶ aquest predomini mai no serà monolític, sinó que conviurà amb d'altres opcions (el classicisme i la via Alomar-Rosselló-Pòrcel, sobretot) que fan més oberta la veu del poeta.

2.1.2. *Sobre llengua i poesia*

En relació amb el que acabo d'exposar, és interessant constatar el concepte obert que Dolç té d'Escola Mallorquina. Comentant l'obra crítica de Joan Pons i Marquès afirma:

«La seva argumentació consistí a negar i a afirmar l'Escola al llarg d'un segle: a negar-la en tant que codi de preceptes; a afirmar-la en tant que "aire de família". El concepte d'escola esdevé aleshores, en el pensament de Joan Pons, rigorosament indecís, llisquívol, oliós, diluït. ¿Quina forma de poesia no s'hi podrà encabir? ¿Qui diu que no pot ésser "nostra" la poesia, perquè és distinta d'altres, del malaguanyat Bartomeu Rosselló-Pòrcel? [...] Jo mateix [...] havia escrit en prologar l'*Obra poètica* de l'autor d'*Imitació del foc*: "Per paradoxal que sembli, entre l'atapeït fullatge d'aquesta selva enigmàtica i misteriosa, que forma, en el seu conjunt, la poesia de Rosselló-Pòrcel, circulen sovint aures fresques de la tradició poètica de Mallorca". I n'adduïa no pocs ressons. ¿És que trampejàvem? Potser tot [les violentes crítiques a l'Escola], al capdavall, era un fals plantejament del problema».³⁷

De les diferents interpretacions que hom havia fet del concepte d'Escola Mallorquina,³⁸ Dolç tria, doncs, la més àmplia, aquella que considera, més que l'aportació insular al Noucentisme, un sentit prou vague de «sensibilitat de la terra». Pel que fa a la llengua, Jaume Vidal ja fa notar³⁹ que Dolç utilitza la morfologia i la fonètica del català central. Cal dir, però, que no es tracta d'una renúncia a la pròpia modalitat (que perviu en el lèxic), sinó d'un intent d'arribar a una llengua unificada: de fet, manté, almenys en els primers llibres, la desinència zero de les primeres persones dels verbs de la primera conjugació. Una preocupació similar tenia, com veurem, Marià Villangómez, que prengué com a model l'estil lingüístic de Carles Riba. L'afany d'unificar la llengua -una pervivència del Noucentisme- portà Dolç a alguns enfrontaments amb els joves poetes mallorquins. Per exemple, en fer la ressenya d'un llibre de Llorenç Moyà a la revista *Destino*, escriu:

*«El lenguaje de Moyá es de una absoluta pureza. la renuncia al dialectalismo le aisla en el conjunto de los "neóteroi". El uso de este procedimiento ha sido tradicionalmente muy mesurado en la historia de la poesía mallorquina. La más nueva generación insular ha ensanchado increíblemente sus ámbitos. Basta dar una ojeada a los últimos pliegos de "Raixa", precisamente en las páginas que debieran hacer gala de un tono más científicamente unitario, las de crítica literaria. No sin razón se me quejaba uno de nuestros más excelsos poetas y lingüistas de que no hubiera logrado comprender muchos pasajes de la publicación: le haría falta un glosario final o, como decía otro, con peor intención, una edición "catalana". La frase parecerá probablemente exagerada: pero no lo es menos la manía por un procedimiento que, al no ser necesario, es sencillamente ridículo».*⁴⁰

Hem d'entendre que aquesta concepció noucentista de la unitat de la llengua era una mena de defensa davant l'amenaça de desaparició. Una amenaça que els autors joves ja no sentien de la mateixa manera, com proven els seus escrits i com prova, més directament, aquesta carta que Josep M. Llompart, Jaume Vidal i Blai Bonet adreçaren a Dolç en resposta al seu article:

«Nosotros estamos firmemente convencidos de la unidad indestructible de la lengua catalana, e incluso no vacilamos en aceptar que el papel de capitalidad intelectual y lingüística corresponde, indudablemente, a Barcelona; pero algo muy distinto de la unidad es el exclusivismo. ¿Acaso vamos a tener que prescindir de ciertos vocablos y de ciertos giros porque no los admita el diccionario tal o la gramática cual? ¿Estaremos obligados a ceñirnos al habla de una sola ciudad y sus arrabales?»⁴¹

2.1.3. *Elegies de guerra*

Les *Elegies de guerra* són una illa en el corpus poètic de Dolç: el pretext que anima els quinze poemes que formen el llibre (la participació directa de l'autor en el conflicte bèl·lic) ho justifica plenament. Tot i que alguns crítics han volgut veure dues grans orientacions en la poesia de Dolç (una marcada per la serenitat, el patetisme i l'alenada tràgica, dins la qual caldria incloure les *Elegies de guerra* i les *Petites elegies* i una altra definida per l'intimisme greu o lleuger, que comprendria *El somni encetat*, *Ofrena de sonets* i *Flama*),⁴² crec que les *Elegies de guerra* obren i tanquen un cicle. Les condicions externes del llibre (la seva publicació en una edició de luxe,

restringida i, per tant, amb poca difusió) i la mateixa configuració estilística el separen, tot i la temàtica, de qualsevol índex de realisme. Existeix, en efecte, una disfunció entre la naturalesa del motiu i el tractament poètic que rep (una disfunció que molts estudiosos han definit com una oposició entre l'originalitat del motiu i la retòrica tradicional amb què és desenvolupat). Però la impossibilitat de considerar les *Elegies* com un precedent de la poesia social no permet, tampoc, de llegir-les com una manifestació de poesia seguidora de les convencions de l'Escola Mallorquina, com feien els llibres del primer cicle: malgrat la contenció rítmica, la seva imatgeria és molt més vigorosa i violenta -menys delicada- que la utilitzada a *El somni encetat* i a *Ofrena de sonets*. Les *Elegies de guerra* se situen, doncs, entre els dos pols del contacte directe amb la realitat i el pur esteticisme lúdic. Per això he parlat de la seva condició insular, desconnectada.

La majoria de les composicions tenen títols molt evidents («Bombardeig», «Al front», «Campament nocturn», «Mutilat», «Llars enrunades»...). Ara bé, el tema de l'individu enfrontat a la guerra ja havia estat tractat anteriorment en alguns poemes d'*El somni encetat*, encara que des d'una òptica més intimista. Així, a «Març», de manera tot just apuntada, l'adjectivació revela un tractament moral del paisatge: «L'Ebre tot just s'atura, *penedit*», «Escolta en la natura *estupefacta*»... Tant en aquest poema com en el següent, «Èxtasi», es produeix una negació del pensament: «Ni un pensament que salpi, l'ala tesa / vers les errants sensacions», «Ni plant ni joia. Un llac només / on l'esperit oblida els dies», «No pens en res. D'un altre aiguat / el front diàfan es deslliura. / Darrera l'orba claredat / s'escurça el temps cansat

de viure». El contrast entre aquest discurs i el de les *Elegies*, en què la sang, els ferits i les bombes circulen a lloure, és evident. I, així i tot, no trobam en aquest darrer poemari més implicació humana de l'escriptor (l'excepció seria, en tot cas, la sisena elegia, que fa una vaga al·lusió a la crema d'esglésies) que en aquells poemes intimistes. Josep M. Llompart afirma que en aquesta obra Dolç és objectiu sense arribar mai, però, a la fredor.⁴³ Si bé no es pot parlar de fredor en molts dels versos de les *Elegies*, tanmateix, és innegable que aquestes respiren un esteticisme que a voltes es menja la polpa dels poemes: la guerra esdevé, en boca de Dolç, un espectacle gairebé increïble (sobretot si la comparem amb la descrita en els versos pausats de Marià Villangómez, que comentaré més endavant). Vegem-ne alguns casos:

«Clapes de sang en galtes i llençol
com una pluja de roselles!
Oh mare, empedreïda en el teu dol:
darrera el vel de llurs parpelles,
¿no presents tebieses de bressol?
Màrtirs, salut! Lluny de rancors, d'alarmes,
suaus, atònits, reposeu!»

(«Bombardeig», vv. 31-37; *Elegies de guerra*, p. 18)⁴⁴

«Benhaja ta pau freda,
lluna d'hivern, que banyes el nostre campament!
Daura un polsim fluent
els còdols enrunats de la margeda
i el vel immòbil del pinar indolent».

(«Campament nocturn», vv. 1-5; *Elegies de guerra*,
p.21)

«Quan pels desigs s'escampa la peresa
i pels membres una ombra de desmai,
des del país de l'art i la dolcesa,
has arribat, diàfana incertesa,
que no he de veure mai».

(«Rosa de guerra», vv. 1-5; *Elegies de guerra*, p. 39).

Les reflexions sobre la poesia deshumanitzada amb què es cloïa l'apartat 1 d'aquest mateix capítol («Els poetes insulars i la poesia catalana dels anys cinquanta») es poden aplicar perfectament a aquest llibre, que no presència ni una sola emergència del que Miquel Àngel Colomar anomenava «*las abisales zonas de la subconsciencia*».

Ens trobam, doncs, amb un llibre que ja no té res a veure amb el passat literari de Dolç ni amb la tradició poètica insular, però que tampoc representa un salt estètic important. Què aporten les *Elegies*? On resideix el seu risc? Quina és la naturalesa de la seva singularitat?

Hi ha, per començar, una duresa inèdita en els versos de l'autor, una duresa que en ocasions -com quan explica la pròpia desventura (la pèrdua d'un dit a conseqüència d'una ferida) arriba a ser morbosa (vegeu els poemes «Ales sagnants», «Mutilat» i «Hospital de sang»). D'altra banda, ja no trobam en aquests versos cap ressò popular, sinó un to tràgic i solemne, que alenteix el ritme. En ocasions aquesta solemnitat es manifesta d'una manera que intuïm similar a la d'Antonio Machado: «Calma en els fronts... Camps desolats de Sòria, / on es perden carretes i parells». Machado fa un tractament sentimental -però no idíl·lic (recordem la cruesa del romanç *La tierra de Alvargonzález*) ni, a l'altre extrem, realista- del paisatge molt propi dels homes del 98. És interessant remarcar aquesta coincidència entre Dolç i el poeta castellà perquè significa un primer pas en l'assimilació, per part del poeta, de tradicions literàries contemporànies diferents de la pròpia.

Però l'aportació més interessant d'aquestes *Elegies* és l'intent de dotar la poesia d'un lèxic nou, intent que d'altres autors assajaran més endavant amb procediments diferents. Dolç no se centra en la metàfora

ni en el concepte, sinó en les connotacions de la paraula. Aconsegueix d'introduir una terminologia nova -la de la guerra- en el discurs líric; així, un recompte dels termes utilitzats per Dolç i infreqüents en la poesia de l'època ens en dóna els següents: *bombardeig, projectil, trilita, espoleta, metralla* (elegia 1); *obús, gas axfisiant* (elegia 2); *metralladores* (elegia 3); *trimotor* (elegia 4); *comboi, tancs, bateries, carros de guerra, fusell, granada* (elegia 5); *locomotora* (elegia 7); *pólvora, trinxera* (elegia 8); *bala, fortins* (elegia 9); *tropes* (elegia 10); *cartutxeres, espitllera, metrallat, batalló* (elegia 11); *salves* (elegia 12); *mina* (elegia 13); *cloroform, alcohol, desinfecta, transfusió de plom, taula operatòria, bisturí* (elegia 14)..., al costat d'altres que, pel fet que pertanyen a un registre més general, no hem recomptat (*armes, sang, guerra, plom...*). En essència, el recurs és similar al que fa servir el futurisme, però amb resultats molt diferents.

La proposta és, sens dubte, arriscada, però també és clar que no té continuïtat ni en la seva obra ni en la dels altres poetes. Les raons del fracàs d'una iniciativa com aquesta es deuen a raons de diversa índole. En primer lloc, Dolç fa servir, encara, al costat d'expressions i mots tan rudes com els inventariats més amunt, girs del tot tradicionals («Ai, l'estesa de cossos, com espigues», «guia les armes com ramat d'estrelles», «soldat caigut, anònima gavella / segada i no collida per ningú»...) que resten coherència al to global de l'obra; en segon lloc perquè la formació clàssica de Dolç el fa tendir a l'equilibri de manera natural i, en conseqüència, a autorrefrenar-se abans de caure en l'excessiu agosarament: hi ha alguna cosa en el seu to que ens diu que és

més apte per a l'harmonia amb la naturalesa que no pas per al diàleg violent, actitud perfectament simbolitzada en el bucolisme dels següents versos:

«Estrenyen el fusell i la granada
amb dits crispats, sense desdeny ni dol:
potser somnien en l'arada
que havien d'empunyar quan ix el sol».

(«Al front», vv. 31-34; *Elegies de guerra*, p. 26)

Finalment, el pretext de la guerra era, afortunadament, finit i no podia convertir-se en base d'un canvi poètic. La màxima de Pere Quart que «tots els mots del diccionari són poètics» no era suficient: l'agosament lèxic esdevé una illa si no es combina amb un cert risc sintàctic, estilístic i, sobretot, temàtic. D'aquesta descompensació ve la singularitat -però també la insularitat- de les *Elegies de guerra*.

2.1.4. *L'acompassament amb les noves tendències*

Si fins aquí el camí literari de Dolç era una fluctuació entre una acceptació (amb reserves, això sí) de l'escola poètica mallorquina i un distanciament d'aquesta escola que, tanmateix, encara no s'encaminava clarament enlloc, les *Petites elegies* suposen un canvi fonamental. «Fonamental» no vol dir, aquí, molt espectacular, sinó confirmador que Dolç sabia que la poesia contemporània seguia, en aquells moments, rumbos diferents i que ell mateix es veia amb cor d'assumir-los. El llibre va ser publicat el 1958 a la col·lecció «La Font de les Tortugues»⁴⁵ i consta tan sols de catorze poemes. Encara haurem d'accentuar la brevetat del recull si volem destacar-ne les composicions emblemàtiques del canvi: pocs versos, però ben eloqüents. Per entendre el canvi operat

en les *Petites elegies* convé tenir presents unes mínimes notes de context: el 1950 Blai Bonet havia publicat *Quatre poemes de Setmana Santa* i el 1951 aparegué l'antologia de Sanchis Guarnier *Els poetes insulars de postguerra*; el 1952 Blai Bonet publicava *Entre el coral i l'espiga* i Jaume Vidal Alcover *L'hora verda*. És a dir: es respirava amb força l'aparició d'una nova poesia.

Dolç es contamina d'aquesta nova alenada i fa un viratge substancial en la seva poètica; aquest viratge tendeix, en línies molt generals, a la substitució del to lleuger de determinades parts d'*El somni encetat* i *Ofrena de sonets* per una altra tonalitat també lleugera però carregada de sensualitat. Alhora, existeix una fusió del jo líric amb la natura que comporta un canvi de perspectiva bàsic: el jo ja no és espectador, sinó part implicada -immersa- en el discurs: en conseqüència, els poemes ja no són descripcions, sinó que esdevenen definicions o retrats lírics. Estilísticament, aquesta evolució es concretarà en un predomini molt marcat de la metàfora. D'aquesta tímida avançada a l'anomenada poesia social hi ha, encara, un abisme, perquè la implicació del jo de què he parlat es dóna a un nivell sensual, no solidari ni comunitari. Però notam, ja, un relaxament de l'aspecte mètric (que, sense deixar de ser molt acurat, deixa de ser tens i s'obre a l'assonància en la rima i al metre popular) en funció de la voluntat expressiva.

Podem sintetitzar aquest canvi a través de diversos trets, especialment estilístics: 1) To exclamatiu i interrogatiu que trenca -semànticament i tonalment- la linealitat discursiva: «Ai! que no ser deixar l'única / barca estellada del somni», «Quin aleteig / dins la llum,

com de campanes!», «Per què frisen peus d'argent / cap al cancell del cel ample?», «Alegreu-li la darrera / son, pilotes de cristall!», «Viure, morir: quin miracle!», «Ai! Quin agre sabor de gleva fresca!». Aquest to és especialment rendible quan és aplicat a seqüències que ordinàriament no el necessitarien: «La mort dins la solitud / com un ametller floria!».

2) Imatges marineres, com a forma primària de mediterraneïtat:

«Llesqueu, mariners, el meu cor
que el préssec s'enyora a la platja
del mar agostenc: ginestell,
cabell d'àngel, suc de taronja».

(«Scherzo lunar», vv. 13-16; *Petites elegies*, p. 53)⁴⁶

Aquestes imatges recorden la retòrica de la poesia del 27, bé en estat pur o bé a través de les múltiples adaptacions que hom en féu. És innegable que els quatre versos abans citats i aquests altres del Blai Bonet d'*Entre el coral i l'espiga* tenen una relació estreta:

«Obriu-me dins el mar, vells pescadors...»

...

«Llescau-me el cor submarí
vora els pins d'aigua, i menjau».

I fins i tot en el poema «Lluita primaveral» hi ha, potser, ressons del blaibonetià títol *Entre el coral i l'espiga*, especialment en l'animació de la naturalesa i en l'explotació de la vida vegetal. En les *Elegies de guerra* la lluita era suscitada per la mobilització dels exèrcits; ara n'hi ha prou amb el «feble combat de les espases verdes / i dels tàcits broquers / de l'exèrcit de l'aire». 3) Imatges musicals: «Que a l'esquena el vent li obri / cinc pentagrames iguals», «i vull cridar, perquè el maig frisa i canta». 4) Sinestèsies i altres recursos suggeridors de la connexió entre els sentits, que evoquen una poètica de la percepció sensorial més

que no pas de l'experiència intel·lectual: el *mythos* recobra de bell nou l'espai que li havia manllevat el *logos*.

Curiosament, cap dels comentaristes de Dolç no ha posat de manifest la metamorfosi que suposa aquest llibre. Només Llompart assenyala que el poeta hi «assaja amb positiva fortuna formes expressives més agosarades i aconsegueix una de les fites més clares en l'evolució de la seva poesia cap a la depuració extrema». ⁴⁷ Caldria, doncs, completar aquesta afirmació dient que les *Petites elegies* representen l'arribada de Miquel Dolç a la poesia pura, i encara podem aventurar la suposició que hi arriba a través dels poetes insulars de postguerra: es dóna, així, el cas del poeta madur que aprèn dels corrents més joves i hi és arrossegat. En tot cas, la meua opinió de lectora és que aquest petit recull es pot considerar el seu millor llibre.

L'aventura de *Flama* (1962) ⁴⁸ també s'hauria de relacionar amb la poesia pura, aquesta vegada, però, no a través d'una imatgeria despullada i essencial sinó mitjançant un joc conceptual més complex. Dóna forma a un conjunt de poemes amorosos (gairebé una trentena) ordenats i disposats segons un fil (que dóna al llibre, per tant, un caràcter unitari) que va des del desvetllament del sentiment amorós fins a la seva realització. Comparat amb les *Petites elegies*, *Flama* és un recull de més abstractesa en el qual, des del primer poema, són freqüents conceptes com *goig*, *por*, *gràcia* i, sobretot, *joia*, entesa com a sinònim d'alegria amorosa. La descoberta de l'amor és paral·lela a la de la nova opció estètica, i aquesta dualitat s'estén a tot el llibre, des del títol (flama: emblema de passió amorosa i, alhora, com en Rosselló-Pòrcel, foc iniciàtic) fins als últims poemes. La primera composició,

«Recobrament», planteja el canvi ja en el primer vers: «¿És un nou món o una altra vida?» El poeta es refereix, sens dubte, a l'amor, però podem èxtrapolar els seus mots a la reflexió sobre la literatura, perquè en la sisena estrofa afirma: «Tot jo en l'angoixa que em recrea / sóc un anhel desconnectat del món». D'on ve aquesta desconnexió del real? Els versos següents ens en donen notícia: «No sé si el cor o si una idea / com un gran vent m'han assotat el front!» El cor com a fons dels poemes i la idea -ja no la metàfora o el desbordament verbal, com en el recull anterior- com a procediment per explicar-lo. La influència de les *Estances* de Riba en aquest tipus de formació intel·lectualitzada i a voltes crítica és molt plausible. Aquest mateix intel·lectualisme mereixé les reserves dels crítics adscrits al realisme social, els quals, no obstant, reconegueren la perfecció formal del conjunt. Així, J. Maluquer escriu:

«Definiria la poesia de Miquel Dolç com un *ingenuisme* deseixit, no gaire vàlid per al qui espera una poesia de compromís o, almenys, com un neguit, espill dels dies, reflectint el temps. Ara: per al qui té un temps al marge i vol intemporalitzar-se i recrear-se en un artesanat de la paraula, en un retrobament de sentiments netíssims: amor absolut, reinfantament, retrobament, enyor, pot trobar-hi un esplai signat per la cohesió, la unitat i la mestria».49

La idea que vertebra el llibre és la de l'amor com a potència transformadora i generadora d'una altra realitat (aquest és, molt especialment, el sentit de poemes com «Reinfantat» i «Metall»), capaç, a més, de conjugar el temporal i l'intemporal («Floreixen ara en els meus ulls / totes les roses de la vida»). Aquest amor permet al poeta de reviure amb uns altres ulls els paratges ja viscuts (especialment en els poemes «Amor i mort», «Ruta nova»); és a dir, variar la seva experiència de les coses i arribar a una depuració extrema:

«Se'm simplifica l'ànima: al defora,
nudificats, no arriben els sentits.
Tot és en mi presència,
i en la coincidència
de mi mateix apagaré els oblits.»

(«Finestra al ponent», vv. 22-26; *Flama*, p. 23)

La variació es manifesta constantment. En síntesi, el que l'amor dóna al poeta és una capacitat inèdita fins aleshores de veure les coses sense l'entrebanc de la passió desordenada (vegeu el poema «Sempre»). Aquesta voluntat de donar al discurs una nota de serenitat -que s'adiu amb el rebuig, per part de l'autor, dels amors passatgers en favor de l'amor veritable- permet considerar *Flama* un llibre de maduresa. En general, l'aportació que amb *Flama* Dolç fa a la poesia sembla més versemblant que la de les *Elegies de guerra*. Així i tot, de vegades fa servir un recurs idèntic al que utilitzava en aquell poemari: revesteix un motiu més o menys original i innovador amb una imatgeria del tot tradicional. És el cas del poema «La seva veu», que descriu una trucada telefònica de l'estimada: el pretext era original i hauria pogut donar resultats sorprenents si hagués utilitzat alguns dels recursos propis de la peculiar situació comunicativa (la interferència, la desmembració de la veu de la resta del cos, per exemple), però Dolç el fa anar cap a les velles maneres de dir. És la nosa de la raó.

2.1.5. *L'acostament a la realitat: Imago Mundi*

La trentena llarga de poemes que formen el recull *Imago mundi* (1973) foren escrits entre 1960 i 1972: és a dir, en un període la primera part del qual coincideix amb els anys d'auge del realisme històric a

Catalunya. En l'aclariment preliminar Dolç té en compte aquesta dada i afirma que per donar una imatge del món cal operar una selecció dins el caos d'acord amb unes determinades preferències. Les imatges obtingudes són personatges, trets geogràfics i fets viscuts «subordinats d'alguna manera a una anàlisi personal», «però hi podem copsar [...] uns *naturae specimina* capaços d'ésser aplicats a qualsevol representació convertint-la, gairebé sense esmenes, en llei general d'una espècie o d'una situació». Aquesta categoria, ¿no s'acosta a la tipicitat lukácsiana, que pretén reflectir la totalitat de l'espectre social amb personatges tòpics? Ara bé, Dolç se'ns anticipa, tot desmentint-la, a aquesta pressumpció de realisme, els precedents de la qual serien, per al mateix autor, el seus llibres *Elegies de guerra* i *Petites elegies*:

«L'esquema poètic haurà d'operar aleshores forçosament sobre un fons realista, social o cívic. Serà aquest, potser, per a alguns una novetat en la meua línia. No crec, tanmateix, que el parer estribi damunt raons massa vàlides. Les arrels del fenomen, en efecte, vénen de lluny i ja foren prou visibles, de vint anys ençà, si no vaig errat, en les *Elegies de guerra* i, posteriorment, en les *Petites elegies*; ha estat la contemplació pietosa o descarnada de la humanitat el mòbil més poderós de la meua activitat». ⁵⁰

Aquest pròleg és molt il·lustratiu de la concepció que Dolç té del realisme: més acostada al realisme *pur* que no pas al *crític*, tot i que és detectable, en l'obra, una certa descompensació entre el discurs teòric (pròleg) i el discurs líric (poemes): a *Imago Mundi* trobam, a pesar dels advertiments, poemes que podem incloure clarament en l'òrbita realista. En tot cas, les composicions del llibre no es poden considerar globalment, ja que els poemes circumstancials s'hi barregen amb els de

viatge, amb les dedicatòries als amics i amb les reflexions suscitées per la contemplació de determinades obres d'art, lectures, etc. Així, hi ha el grup de poemes dedicats a personatges de l'època de la resistència, com «Catalunya», per a Ramon Aramon, «No és tard», per a Maurici Serrahima, o «Sísif» -publicat al *Cap d'any 1961* de Raixa-, dedicat a Miquel Adlert i Xavier Casp, organitzadors, a València, de les tertúlies del grup Torre. Aquest darrer poema ha estat llegit des d'una perspectiva existencialista,⁵¹ probablement per la seva coincidència nominal amb l'obra de Camus *El mite de Sísif* (1942). Per la seva naturalesa dual (és culpable i innocent alhora), Sísif ha estat associat a la imatge del poeta que aspira a l'inconegut amb les limitacions de l'humà i amb la potència d'un déu;⁵² tant en l'obra de Camus com en la de Baudelaire representa la figura de l'artista; igualment, en el cas que ens ocupa, el conflicte presentat no és individual -no és existencial- sinó col·lectiu (probablement, una metàfora de la situació de penúria de la cultura catalana de postguerra):

«Tu vols vèncer, vençut, poble indòmit, cada any
i pretens una fe que, delida, et perduri,
una esperança que enfora et llambregi quan tots
els camins freqüentats del desvari s'estimben».

(«Sísif», vv. 5-8; *Imago Mundi*, p. 13)

Un altre nucli és el dels poemes que, enllaçant amb la manera encetada a les *Petites elegies*, segueixen un estil acostat al 27 castellà, aquesta vegada, però d'una manera més expressa (fins i tot amb algunes dedicatòries significatives, com l'adreçada a Vicente Aleixandre): «Contra un món antic», dedicat a Joan Miró, que propugna el retorn a un primitivisme innocent (com la pintura del mateix Miró) i a la simplicitat, criticant la falsa cultura, arrogant i estúpida, dels homes «túrgids

d'orgull, panxacontents, / tan saberuts, tan il·lustrats, tan ximples»; «Lluita primaveral» i «Gàbia», poemes ja recollits a *Petites elegies*; «Debanadora de màgies», que fins i tot assaja un hipèrbaton molt neobarroc: «Quin nombre / la proa escapçava d'alts / paradisos dins la pluja!»; «Todo hacia adentro es vida», dedicat a Aleixandre, que enfoca el tema d'Espanya des d'una perspectiva catalana:

«Esquivant les riberes d'aquest país de folls,
on patí fam Cervantes, on Quevedo
fou escarnit, on Maragall parlà
de fum i espectres».

(«Todo hacia dentro es vida», vv. 17-20; *Imago Mundi*, p. 72)

Aquests versos delaten una altra connexió amb alguns membres del grup poètic dels anys cinquanta i corroboren, per tant, la hipòtesi que Dolç és un «assimilat» a la nova poesia: em refereixo als intents de poesia civil que fa el Blai Bonet de *Comèdia* (publicat el 1960), llibre escrit, segons Bernat Vidal, des d'una perspectiva similar a la de la generació del 98.

Un altre grup és el dels poemes de viatge: «París», «De Venècia», «Impressió a Sanremo» i «Dalt del Palatí». Però a més *Imago Mundi* obre dos cicles nous: el primer és el religiós, amb poemes com «Mort damunt la creu» i «Com jo us he estimat», d'una religiositat que no té res a veure amb el cant ingenu i popularitzant de la secció «Ofrena pietosa» d'*El somni encetat* i que quasi no goso dir -per no portar massa enfora la caça d'influències- que em recorda la de Blai Bonet. El segon és el que podem anomenar «Cicle d'Amèrica», que conté els poemes més netament realistes. En aquest sector trobam el poema dedicat a la mort de Marilyn Monroe, en què les cites llatines cedeixen el pas als idiomes moderns: «tu, la *dumb blonde*, víctima innocent...» (el poeta sap que el

camp de coneixements i els referents del lector han canviat i que l'actual percepció de la cultura no és diacrònica sinó sincrònica); «Al Crist de Taos»; «Llum de Xicago»; «Crist a Harlem»; «Talaia a Nova-York»... Globalment, aquest grup de poemes es pot associar al tema lorquià de *Poeta en Nueva York*, però també reflecteix el triomf de la vida en la ciutat com a metàfora dels problemes de l'home contemporani, i aquesta és una notable aportació de l'autor al debat estètic. Definitivament superada la bucòlica, el nou àmbit de la poesia seran els escenaris urbans. E. Timms i D. Kelley escriuen que en cada esfera de l'art contemporani la dinàmica de la ciutat genera noves formes d'expressió, perquè l'acceleració de la vida urbana s'avé amb una redefinició de la relació entre percepció i entorn. Per a aquests crítics, els escriptors de les primeres dècades del XX, influïts per Bergson, per Freud, per William James, donen a la percepció subjectiva més importància que no pas al retrat precís, fotogràfic: «*The city ceases to be pictured as a social environment and is transposed on to an existencial plane. The metropolis ultimately becomes a metaphor -a dynamic configuration of the conflicting hopes and fears of the twentieth century*». ⁵³ La juxtaposició de sensacions, el trencament de la coherència aparent del discurs i l'angoixa -però també l'enlluernament davant el nou ordre urbà- són els principals trets definidors d'aquests poemes i, en general, del canvi de referents operat en Miquel Dolç. Aquesta doble sensació és ben apreciable en versos com els següents:

«S'escapa tot dels límits coneguts:
la legió dels gratacels, el compte
dels ponts cap a la fúria, els prismes de Wall Street,

el Hudson, selva de navilis,
el braç indòmit de la Llibertat
que vanament a tots els vents llança la torxa.
No s'oblida mai més aquesta nit
única dins el món, aquesta absurda
natura que han creat uns braços de ciclops
i els sortífora de la mida humana.
Però sense engolir-se'ls: aquí et sents
més circumscrit, més home,
dins el temps. Nova-York sembla un encant
femenívol. Tu el vetlles i l'estimes».

(«Talaia a Nova York», vv. 17-30; *Imago Mundi*, p. 42)

És, evidentment, la nova ciutat, la del segle XX. Però cal no oblidar -ens ho recorda J. Llovet en l'assaig «Literatura i ciutat»⁵⁴ que la relació entre els medis urbans i la literatura caracteritza la producció literària europea des del segle XIV. Tampoc no hem d'oblidar la ciutat alomariana: Dolç actua sobre una gruixada capa de tradició.

L'evolució poètica de Miquel Dolç es completa amb algunes aportacions més tardanes el comentari de les quals no afegiria gaires elements nous a la interpretació de la seva trajectòria. És el cas del recull *L'ombra que s'allarga*, que reuneix una dotzena de poemes inspirats en la vila nativa del poeta. L'autor reconeix que aquests poemes estan escrits segons «una manera d'entendre el fet poètic ja prescrita o closa» i que constitueixen «un deliberat tribut [...] a la doctrina estètica dels meus primers mestres»,⁵⁵ és a dir que, llevat d'excepcions com «Al paborde Jaume» o «Mar», hi ha un retorn a l'Escola Mallorquina.

L'aventura poètica de Miquel Dolç és, per tant, ben sorprenent: el poeta que començà amb una adscripció sense a penes reserves a l'Escola Mallorquina acaba en els marges del realisme. Un realisme, si es vol, mediatitzat pel filtre culte (com ho demostra el mateix títol llatí «Imago

Mundi»), però, en tot cas, agosarat i amb ressons existencialistes que clivellen, animant-la i enriquint-la, la rígida seguretat inicial. Entre les raons que han fet possible aquest canvi, cal tenir en compte l'activitat dels poetes dels anys cinquanta, més joves que Dolç, que pogueren servir-li de models. D'aquí ve la proposta de considerar-lo no (com s'ha fet sempre) un precursor de la poesia dels cinquanta, sinó un assimilat a aquesta nova forma.

2.2. Nota sobre Marià Villangómez

2.2.1. Cap al darrer solatge

A l'hora d'establir la filiació literària de Marià Villangómez hom ha recorregut sovint, per negació o sobrevaloració, als patrons de l'Escola Mallorquina. El mateix poeta ha manifestat repetidament la seva no pertinença a aquest grup estètic,⁵⁶ opinió corroborada per molts dels seus crítics.⁵⁷ D'altres autors, en canvi, tot i considerar que Villangómez «supera» aquest grup poètic, hi inscriuen plenament la primera part de la seva producció (*Elegies i paisatges*, *Terra i somni* i *Els dies*, publicats, respectivament, el 1949, el 1948 i el 1950, tot i que, en el cas dels dos primers títols, l'ordre d'aparició és invers al d'escriptura). En realitat, Marià Villangómez no entrà en contacte amb Miquel Ferrà i, com a conseqüència, amb els poetes mallorquins seguidors de la peculiar versió del Noucentisme de la qual són precursors Costa i Alcover, fins el 1942, any en què fou destinat a Palma per exercir-hi la carrera de magisteri. Aquest contacte, relativament tardà -si fem cas de les dates

que el mateix autor dóna com a anys de gènesi del seu primer llibre, *Elegies i paisatges* (1933-1943)- no permetria sinó una mínima assumptió dels pressupòsits de l'Escola. Ara bé, aquesta qüestió - l'adopció o no del model fornit per Maria Antònia Salvà, Miquel Ferrà, Llorenç Riber, etc.- em sembla, en bona mesura, secundària. El lector d'avui hauria de prendre consciència que s'ha inserit el poeta en uns patrons artificials (els de la seva condició «baleàrica») amb el convenciment que o bé havia de seguir els poetes de la tradició insular cronològicament immediata o bé havia de rebutjar-los i adherir-se a les fórmules utilitzades pels autors del Principat. Aquesta exigència seria plausible si Marià Villangómez no hagués tengut més horitzons que els dels poetes del continent o de l'illa veïna. Però, pel fet que l'escriptor eivissenc s'ha caracteritzat des del començament de la seva trajectòria per la seva curiositat envers totes les tradicions que l'envolten -la francesa, la castellana i la catalana- i ha plasmat aquest interès en diversos volums de traduccions, sembla just demanar que la seva lectura s'emprengui partint de la diversitat de models i de referents.

Un dels primers a fer un replantejament del tema fou Jaume Vidal Alcover, que ja el 1954 considerava Villangómez un portaveu de la línia barcelonesa -i molt especialment de l'escola de Riba- i que el 1971 escrivia que «qualsevol d'aquestes adscripcions -Riba, Machado, Escola Mallorquina- pot convenir a l'obra del poeta eivissenc, mentre no signifiquin valoracions -positives o negatives- extremes».⁵⁸ El 1982 Vidal es refermava en la seva convicció dient que allò que diferenciava el poeta eivissenc dels seus predecessors immediats era «una certa fredor, en comparança amb altres poetes illencs coetanis; [...] un intent

de fugir de la fàcil musicalitat de la mètrica de l'Escola; [...] una inclinació a la reflexió intel·lectual, que s'adeia [...] amb les propostes de l'anomenada poesia metafísica». ⁵⁹ En un treball més recent, F. Carbó proposa connectar la producció lírica de Villangómez amb la d'altres escriptors -no sols principatins: també valencians- de la «generació sacrificada». ⁶⁰ I, en l'aspecte estrictament lingüístic, en contestar una enquesta de *Serra d'Or* sobre la primacia del model de llengua del Principat, el mateix Villangómez deia que «aquesta supremacia existeix i [...] és justa. No compta amb cap força coercitiva: ve imposada pel nombre, pel treball, pel prestigi, per la història i per la fe. Les relacions amb Barcelona haurien d'ésser més intenses, en els dos sentits, d'ací cap allí i d'allí cap ací». ⁶¹

Tanmateix, Villangómez va matisar la tesi ribiana de Jaume Vidal. En la seva sèrie d'articles *La literatura a Mallorca*, aquest escrivia:

«Marian Villangómez es el portavoz de la que podríamos llamar escuela barcelonesa o continental. Viene de Carles Riba, de lo ribiano invasor de casi toda la poesía barcelonesa a partir de Rosselló-Pòrcel y Espriu. Al publicarse su primer libro, "Terra i somni", se habló de frialdad y cerebralismo, se citaron Guillén y Valéry. Se habló, pues, de algo. Desde entonces, en "Els dies" [...] Villangómez no ha sufrido más transformación que la de su perfeccionamiento. [...] Hoy, al parecer, ya nos hemos dado cuenta de la insuficiencia de estas escuelas de purismo. Pero al publicarse "Terra i somni" todavía deslumbraban». ⁶²

En una carta a Gafim, Villangómez comentava aquest judici:

«Vaig rebre l'article d'en Jaume Vidal.[...] Coneixia les seves opinions sobre l'escola barcelonesa, en la qual, no sé per què, m'inclou. En Dolç em classificava dins la mallorquina, sense millor fonament. En què quedam? Jo crec que la meua única relació és amb l'escola de Sant Miquel, en la qual, això

sí, som mestre i pontífex. Sense que això vulgui dir que no reconegui les influències. Però per què més Riba que Machado? Sembla que els castellans només es coneguin a partir de na Cèlia i en Blai. Des dels meus setze anys, en què vaig rompre amb quasi tot en Rubén, la meua màxima admiració i simpatia han anat cap a Antonio Machado. Crec que sóc un precursor del gran moviment envers la poesia del cantor de Sòria. Aquesta devoció per la seva obra sembla que s'ha de notar en els meus versos. Sí, clar, també Guillén i Salinas i Juan Ramón Jiménez. El que he temut, tot i admirar-lo, és García Lorca. Hi deu haver una confusió: de Riba, quan vaig conèixer-lo, em vaig proposar només imitar el seu llenguatge poètic i l'estructura del vers. Altres influències degué deixar en mi, però les formals seran les que hauran enganyat a l'amic Vidal. Dient formals, exager: sols lèxiques i gramaticals i de pura preceptiva literària. Vull fer constar que Carles Riba m'agradava molt, fa vint anys, sis anys i ara mateix». ⁶³

Villangómez s'havia familiaritzat amb la poesia de Machado des de petit; d'altra banda, en diverses ocasions ha reconegut la seva preferència per autors com els castellans Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti o Luis Cernuda. Si a aquests noms afegim els que apareixen a les seves versions de poesia estrangera (en què figuren, entre molts altres, els de Pound, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Hardy i Laforgue), ⁶⁴ l'àmbit del postsimbolisme se'ns fa visible amb absoluta claredat. Efectivament, el model poètic que, partint de Rimbaud i Mallarmé, donà origen a corrents que van des de l'avantguarda fins a la poesia pura i al qual s'havien adequat, en major o menor mesura, autors com Eliot, Rilke, Pound, Saint-John Perse, Yeats, Trakl i Hofmannsthal, també deixà la seva herència a Catalunya i s'hi perpetuà -gràcies, sobretot, a la poètica de Riba- fins ben avançada la postguerra. De fet, fou aquest moviment que, canviant notablement les relacions amb el que E. Bou anomena «polisistema literari dels veïns

espanyols», inicià una primera aproximació als autors del grup del 27. Segons Bou, aquest atansament es produí de manera força directa en Bartomeu Rosselló-Pòrcel i fou «un element constitutiu característic dels poetes valencians i mallorquins en la immediata postguerra». ⁶⁵ Es pot objectar, és cert, que hi havia molts autors simbolistes llegits amb avidesa pels seguidors de l'Escola Mallorquina, com Paul Valéry, traduït per Miquel Forteza al volum *Rosa dels vents* i objecte d'un assaig -«La vida i la poesia de Paul Valéry»- de Miquel Dolç: però aquests autors reivindicaven, com nota D. Ferrà-Ponç, un determinat Valéry: el Valéry de l'ordre, no pas el que percebé la profunda crisi artística i intel·lectual de l'Europa d'entreguerres. En general, segons Ferrà-Ponç, l'Escola Mallorquina «només copsà la part més exterior i aparent del seu missatge». ⁶⁶ Faig aquesta observació perquè, contràriament al que de vegades es dona per sobreentès, no em sembla demostrable que unes lectures o preferències comunes impliquin una assimilació idèntica de la tradició. L'adhesió de Villangómez al sistema postsimbolista es desprèn dels filtres d'ordre i bona factura i intenta l'exercici intel·lectual pur, encara que, com el Valéry de *Le cimetière marin*, acaba arribant a la conclusió que la vida desborda el solc de les lletres, que el bé no es pot escriure, «només es pot viure». L'estudi d'aquesta adhesió ens permet de traslladar els paràmetres de la seva interpretació des del binomi Escola Mallorquina-Noucentisme a un espai més ampli que ens permetrà enfrontar-nos amb problemes d'aparició constant en l'obra de Villangómez: l'exercici poètic com a barreja de la racionalització d'una experiència d'emoció i el pur sentiment (intel·lectualisme i emotivitat); la reflexió constant entorn del

fet de l'escriptura;⁶⁷ la separació conceptual entre el sentiment poètic i la resta de sensacions (recordem que la poesia pura era definida com «una fórmula màgica per la qual es tradueix inconscientment l'estat d'ànim poètic, més essencial per a fer un poeta que els sentiments de què aquest ens vol parlar»⁶⁸ i que el mateix Villangómez, en clara afinitat amb aquestes paraules, escrivia que la poesia és «quelcom que batega devora els sentiments, les emocions i les idees, sense que s'hi confongui»);⁶⁹ un codi poètic abstracte en què, vora el correlat del paisatge -l'illa, esdevinguda punt central de la poètica-, el poeta insereix conceptes com els de *joia*, *alegria*, *goig*, *ànsia*, etc.; la utilització de determinats patrons mètrics, especialment els versos llargs... I, en general, l'interès a investigar la funció de la paraula. «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», escriuen els crítics.⁷⁰ I Marià Villangómez havia dit:

«Des de Mallarmé, sabem que són els mots l'essència del poema, no les idees».⁷¹

No deixa de ser curiós que sempre s'hagi volgut associar la poesia de Villangómez (per negació o mimesi, repetim-ho) a l'Escola Mallorquina però que poques vegades s'hagi reconegut -o investigat- el seu possible influx en els autors posteriors, els poetes insulars dels cinquanta. Si el cas de l'obra poètica de Miquel Dolç palesa una voluntat, per part d'un autor madur, de renovar-se i estar al dia, i, per

tant, una incorporació als corrents que segueixen els autors més joves, el cas del poeta eivissenc podria haver estat l'invers: l'exercici d'un mestratge en els poetes del grup de Blai Bonet (d'una manera similar al que desenvolupà, sobretot a partir de la difusió de la seva obra poètica, el 1948, Bartomeu Rosselló-Pòrcel). Crec que aquest mestratge no existí -o fou molt tènue i reduït als poetes d'Eivissa- perquè Villangómez publicà el seu primer llibre el 1948, pocs anys abans que ho fessin els autors dels cinquanta (els *Quatre poemes de Setmana Santa* de Bonet surten a la llum, justament, el 1950). Quan J. Mas esmenta, com a introductors del «gust pel 27» entre els poetes insulars de postguerra, els noms de Cèlia Viñas, Bernat Vidal i Tomàs i Manuel Sanchis Guarner,⁷² no fa, significativament, cap referència a Villangómez. Possiblement la raó d'aquesta desconexió, a més de la proximitat cronològica en l'aparició dels primers llibres, que tot just he esmentat, és una interpretació diferent del llegat del 27: si l'adopció que en feren Cèlia Viñas i, posteriorment, Jaume Vidal Alcover, feia referència als aspectes externs, formals, dels poemes (musicalitat, popularisme), la de Villangómez n'afectava la mateixa medul·la. Corroboren aquesta hipòtesi les conclusions del treball de J. Mas, que afirma que el símbol de la nova orientació estètica fou Lorca i, molt especialment, els seus trets neopopularistes. Amb tot, veig un ressò de la manera de fer de Villangómez en els poemes del «cicle eivissenc» de Jaume Vidal (recollits, alguns, en el volum *Terra negra*, del 1970; d'altres, inèdits). Però influències com la del 27 són molt menys evidents en Villangómez que en els altres poetes, ja que ell considerava que Lorca era, com Cernuda, inimitable degut a la personalitat del seu estil.⁷³ En la poesia

de Villangómez podem trobar alguns préstecs evidents d'altres autors, però en general fa l'efecte que aspira a arribar al més profund -al darrer solatge- de totes les seves lectures i que, per tant, no manifesta coincidències epidèmiques.

2.2.2. D'Elegies i paisatges a Poemes mediterranis:

el poeta de la naturalesa

La primera part de la producció poètica de Villangómez és molt vinculada al descriptivisme lineal. Podríem parlar, a *Elegies i paisatges*, *Terra i somni* i fins i tot als *Poemes mediterranis*⁷⁴ d'una presència constant del paisatge, tot i que aquest no és un tret exclusiu dels llibres inicials, sinó que s'estén per tota la trajectòria de l'autor. Una trajectòria que, d'altra banda, es manté en un ritme constant d'evolució però que mai no acusa (al contrari del que s'esdevé amb la de Miquel Dolç) canvis sobtats. En l'obra de Villangómez hi ha, sempre, una relativa uniformitat (és, a l'estil de Machado -i el terme ha de ser entès sense cap connotació negativa-, repetitiu, insistent). Aquesta coherència fa que en els quinze anys que separen el primer i l'últim llibre de versos originals no hi hagi sorpreses, i relativitza el possible establiment de cicles divisoris del corpus. Amb tot, per raons operatives, he considerat necessària i justificada una certa compartimentació.

Tant *Elegies i paisatges* com *Terra i somni* anuncien des del títol la contraposició de dues naturaleses, la visible i la interior, que, a mesura que el llibre segueix el seu curs, esdevenen un tot l'harmonia del qual sempre queda preservada. L'al·lusió a l'entorn es barreja amb una

consciència de temps, també dual, que ordena el llibre seguint vagament la successió de les estacions. Faig referència a aquestes dues coordenades perquè hom les ha considerat sovint el vincle que uneix l'autor amb l'Escola Mallorquina. Tanmateix, una observació detallada ens permetrà afirmar que no hi ha cap semblança raonable entre el paisatge descrit per Villangómez i, posem per cas, el de Joan Pons i Marquès, que escrivia amb impunitat coses com «Els jardins de Ciutat són mesquins / però tenen una ànima bella; / de vegades hi juguen els nins / i cambrera i soldat fan parella». De la mateixa manera el *tempo* de Villangómez i el de Maria Antònia Salvà són divergents, com podem veure en versos de l'estil de: «¿És desig o bé recança / aqueix so que vol i dol / i se plany d'una enyorança / com l'aucell privat del sol?» M. A. Salvà necessita, per *comunicar*, l'anècdota del paisatge, la creació, ni que sigui a través del record, d'un esdeveniment que converteixi el paisatge en escenari. Villangómez, en canvi, erigeix el paisatge en motiu central i no li calen, per vivificar-lo, afegitons com el so, la mobilitat o la biologia animal. En *Elegies i paisatges* la progressió temporal s'acosta més, per les referències constants a les estacions de l'any en els títols de poemes i seccions, a l'exposada pel *Cántico* de Guillén, en què els poemes de les diverses seccions recorren un camí entre l'alba i la nit tot aturant-se a la plenitud del migdia. Els poemes d'*Elegies i paisatges* es caracteritzen pel seu descriptivisme, però un descriptivisme (vegeu les composicions «Començament de tardor», «Impressió d'octubre», «A una casa», «Marina crepuscular», «Vora la pluja») que no té absolutament res a veure amb l'Escola Mallorquina ni amb el mateix Dolç, sinó associable a la primera part de *Cántico*. Ja he dit, però, que en l'obra

del poeta d'Eivissa les coincidències mai no són evidents, i, per tant, no hi trobarem calcs: aquesta associació, més que en la factura dels poemes, força diferent, perquè Villangómez és molt més retòric, més «impur», que Guillén, es fonamenta en la idea d'harmonia amb la naturalesa (una harmonia que no es trencarà fins a *Els dies*), encara que el poeta eivissenc sempre l'expressarà amb més contenció que no pas el castellà. La perfecta fusió amb el medi es pot veure en poemes com «Tarda lluminosa» o bé a la trilogia «Primavera» de *Terra i somni*:

«Terra meva, mar meva, l'alegria
de vosaltres em ve, tan fàcilment
com badeu una flor a la llum del dia
o congrieu escumes sota el vent.
Com m'alçàreu, fecundes, a un món blau,
m'alceu al goig que hi obre endins la primavera.
Jo abasto aquesta joia, sempre fresca i primera
com la sang de la rosa, el vol de l'au
o l'alta glòria matinera».

(TS, OCI, 135, vv. 39-47)⁷⁵

En el corpus que ens ocupa, la corporeïtzació de la natura no es fa a través del vell recurs del «paisatge amb figures» (procediment que serà utilitzat amb una certa regularitat només a *El cop a la terra*) sinó mitjançant la seva humanització. En els poemes amorosos dona i terra són una mateixa cosa i provoquen en el poeta un desig i un sentiment idèntics:

«El teu fang, cos d'amor, per bé que absent,
és fang d'aquesta terra i aquesta aigua.
Vaig ser el mateix per al meu doble afecte.
El vostre gest igual, la vostra veu.
Aquest vent que amb els teus cabells jugava
ara travessa, amor que arrabassaren
uns altres vents més forts, la musical,
ungida copa que els pins alcen; vola

amb l'olor coneguda de les herbes».

(EP, OCI, 25, vv.11-19)

Aquest és, justament, el tret que separa Villangómez dels escriptors mallorquins: per a ell el paisatge no és pàtria ni força espiritual, sinó amor i, en aquesta primera etapa, harmonia amb el cosmos. «La terra té paratges on la fonda bellesa / amb el meu pensament s'adeia enamorat», escriu a «El record» de *Terra i somni*. Dit en altres paraules: el paisatge és allò que suscita l'emoció poètica. D'una banda, això ens suggereix un vincle amb Swedenborg, que formula la teoria de les correspondències entre el natural i l'espiritual, i, per tant, amb els escriptors influïts per aquest pensador: Poe, Baudelaire... D'altra banda, aquesta concepció és similar a la que anima la poesia de V. Aleixandre anterior a *Historia del Corazón* -un títol que, diguem-ho de passada, aprofita el nostre autor en un tríptic de *Poemes mediterranis*, «Història del cor». Per a Aleixandre, la natura i el natural s'han de contemplar com a font d'autenticitat.⁷⁶ Aquesta construcció mítica, tanmateix, no es basa únicament en el binomi (d'altra banda, d'ús freqüentíssim en la poesia de tots els temps) dona-naturalesa, sinó que incorpora d'altres elements, el més important dels quals és el vent, que obstaculitzen la comunicació entre el poeta i el medi (i que, en el pla de la realitat, podem identificar amb la guerra, que comporta l'allunyament i l'enyor de l'objecte estimat). Per tant, es pot afirmar que la mitificació de l'illa i dels elements naturals no és, com s'ha dit sovint, un *tema recurrent* de la poesia de Villangómez, sinó el conducte per on es canalitza el món de l'escriptor, un instrument.

És cert que en els llibres inicials hi ha poemes al llindar del costumisme, com «Sant Cristòfol» i «L'hort» d'*Elegies i paisatges* (en

aparença, el poema «Deixo, avorrit, el ball...» també ho és, però una lectura més profunda ens fa veure que només de pretext: l'al·lusió final al tedi en transforma tota l'atmosfera) o, a la segona meitat de *Terra i somni*, «Els mariners visiten Nostra Dona de Jesús». Ara bé, quan Villangómez recorre a la tradició sol fer-ho no als epígons de l'Escola Mallorquina, sinó a les fonts mateixes d'inspiració (Costa i Alcover): per exemple, la segona secció d'*Elegies i paisatges*, «Cap al tard», és una referència ben clara a l'autor de les *Cançons de la Serra*; i a «Platja perduda» hi ha, potser, ressons del poema alcoverià «Record de Sóller».

Un altre aspecte bàsic, i un dels més interessants del primer cicle de la poesia de Villangómez, és el seu impressionisme, d'arrel pictòrica. Aquest tret es revela en composicions de metre curt, generalment heptasil·làbic, que utilitzen freqüentment la juxtaposició com a recurs per trencar la linealitat discursiva del vers, encara que la tendència s'estén a moltes altres peces amb títols referits a la *impressió* o a la *sensació*: «Impressió d'octubre» (OCI, 13), «Pluja de novembre» (OCI, 14), «Impressió d'Eivissa» (OCI, 17), «Somni. Nit» (OCI, 101), «Vespre. Lluna. Vent» (OCI, 103), poema a què pertanyen els versos següents:

«Sí. Tu. Aquí. Passaves per aquí.
Et veuré ara?
El vent d'avui gira els cantons d'ahir.
I tu no encara?»

(OCI, 103, vv. 1-4)

En la literatura espanyola aquest impressionisme té un precedent immediat en la figura de Gabriel Miró, que Villangómez declara haver llegit però no en la seva primera època de creació (presidida per Unamuno i Baroja).⁷⁷ Sembla que aquesta característica de la primera poesia de Villangómez procedeix directament de l'àmbit de la pintura.

Ell mateix va fer provatures pictòriques en la seva joventut. En certa ocasió, a la pregunta de si li agradava la pintura, va contestar:

«Sí, vaig tenir afició per la pintura i fins i tot es pot dir que vaig triar entre literatura i pintura. Mentre estudiava a Barcelona la carrera de Dret vaig estudiar cinc anys, des del 29 fins al 33 o 34, dibuix. I després vaig començar a pintar, vaig fer quatre o cinc estudis, no gaire més. [...] Als divuit anys els professors de l'acadèmia varen pensar que ja tenia prou edat [...] per passar a la classe d'adults, on hi havia dibuix del natural de nus. La naturalesa, l'he sentida molt. M'he sentit ficat dins la naturalesa, no només davant el paisatge, sinó en una dimensió còsmica, tel·lúrica».⁷⁸

Les semblances no es limiten a vagues paral·lelismes, sinó que impregnen la mateixa tècnica. El recurs que sosté el poema abans citat és l'el·lipsi, resultat de la selecció d'elements; seqüències com la hipotètica: «tu abans passaves per on jo sóc, i ho recordo» esdevenen, en virtut d'aquest procés, «Sí. Tu. Aquí. Passaves per aquí». Cal tenir en compte, d'altra banda, que una de les transformacions que, sorgides en la segona meitat del segle XIX, desembocaren en el simbolisme fou l'impacte de la pintura impressionista de Manet, Cézanne, Degas i Toulouse-Lautrec. Caldria estudiar, encara, la incidència del tema del paisatge en Machado i en els poetes del grup del 27: Lorca, per exemple, publica el 1918 un llibre en prosa titulat *Impresiones y paisajes*; Gerardo Diego publica la sèrie *Paisaje con figuras*, el 1956, a *Papeles de Son Armadans*.

La influència de Machado -també format sota les directrius del Simbolisme- ha estat reconeguda per Villangómez en la seva primera etapa. Machado, no gaire mitificat pels autors castellans del 27, havia estat recuperat pels escriptors sorgits a la postguerra. El Machado que

trobam als versos de Villangómez, que l'havia llegit a la biblioteca paterna, és el de les *Soledades* i el de *Campos de Castilla*. El poema «A un poeta» d'*Elegies i paisatges* potser conté una referència implícita a Machado quan exclama: «Cap al teu cim cuidó aixecar-me, foll / de la malenconia dels teus cants» (OCI, 59, vv. 9-10). Dins el mateix recull, el poema «Tarda lluminosa» evoca el poema LXXVI de les *Soledades*, que comença justament amb el vers «¡Oh tarde luminosa!».79 Machado obrirà, a més, la secció «Dins el meu temps» de *Declarat amb el vent*. Però, sobretot, hi ha una concepció similar del paisatge. En el *Juan de Mairena* Machado escriu:

*«Más bien creo yo que el hombre moderno huye de sí mismo, hacia las plantas y las piedras, por odio a su propia animalidad, que la ciudad exalta i corrompe. Pero a quien el campo dicta su mejor lección es al poeta. Porque, en la gran sinfonía campesina, el poeta intuye ritmos que no se acuerdan con el fluir de su propia sangre, y que son, en general, más lentos. Es la calma, la poca prisa del campo, donde domina el elemento planetario, de gran enseñanza para el poeta».*80

Comentant aquest fragment, Oreste Macrí afirma:

*«La percepción planetaria, desfase entre tiempo de la naturaleza y tiempo del corazón, el esfuerzo por temporalizar el espacio, encanto y angustia de los otros hombres y de la naturaleza que no nos conocen cuanto más los conocemos nosotros: son motivos típicos del siglo XX, que se desarrollarán en Eliot, Valéry, Guillén, Montale».*81

No crec impropï afegir Villangómez a aquesta llista.

En síntesi, el primer grup de la poesia de Villangómez es defineix per la confluència de diversos vessants: un de tradicional, que assimila

influències dels clàssics catalans moderns i la via popular-costumista; un pictoricisme impressionista; un classicisme -reflex del noucentisme?- accentuat, potser, en els *Poemes mediterranis*; el cicle dels poemes de guerra, que s'inscriuen més en l'òrbita de Rosselló-Pòrcel (perquè mostren una interiorització del conflicte semblant a la que vehicula el poema «A Mallorca durant la guerra civil») que no pas en la grandiloqüència de les *Elegies de guerra* de Miquel Dolç; i, finalment, una selecció d'elements que es poden considerar bàsics de la mitologia posterior de l'autor: una utilització particularíssima del paisatge, èpica i eixuta, que, per bé que coincideix amb d'altres maneres poètiques (no només Machado, també els simbolistes francesos), s'ha de considerrar una troballa brillant, original, no subsumible a cap escola; tal com és descrit en els seus versos, l'entorn és a mig camí entre la immediatesa del retrat d'una geografia concreta i l'abstracció (que ens permetria parlar, més que de *paisatge*, de *naturalesa*); i per la manera de confrontar-hi el seu *jo*, l'autor revela clarament que no utilitza aquest «exterior», sinó que es posa al seu servei.

2.2.3. *La separació del poeta del món que l'enrevolta*

La impressió global que fan els poemes del primer cicle de Villangómez és que *jo* i *naturalesa* encara estan molt fusionats: funcionen sempre harmònicament. Aquesta harmonia es trencarà a *Els dies*, que planteja el diàleg del poeta amb la natura com un procés variable: «Sé que existeix el món i que és bell de vegades, / i que d'altres vegades és closa fesomia», escriu en el segon poema del llibre. La tònica

d'aquest recull, escrit entre el 1946 i el 1949, és definida en el poema-pròleg, un dels més sorprenents del corpus perquè, rera la seva aparent transparència, amaga un joc conceptual complex i divers que ens pot servir per esbrinar les intencions literàries de l'autor. En la primera estrofa ens diu:

«Mai no m'havia enganyat.
La meua vida era
això que és ara, aquests dies
que passen, aquest aire
i aquesta terra que esguardo».

(ED, OCI, 11, vv.1-5)

La vida, doncs, és presentada, com als primers llibres, com a encreuament de temps i espai. Però, com ens dirà a la segona estrofa, encara que no vol avançar perquè el que té i el que veu el complau,

«...una força invisible
em duia amunt,
a treure el cap i l'esguard àvid
per sobre el tou creixent dels dies,
per sobre el feix dels dies que ja havien caigut.
-Els morts estan sepultats
sota el sec fullac dels dies-».

(ED, OC2, 11, vv. 10-16)

Aquests versos són importants pel que suposen de canvi d'actitud poètica: d'estar immersit en les seves pròpies coordenades d'espai-temps, el poeta passa a sobreposar-s'hi i a voler fer transcendent -per no ser com els morts submergits en el fullac- el que ha vist i sentit. Això el fa descobrir un univers poblat de coses noves, inesperades:

«Llavors el món era nou,
i em quedava aturat per sorprendre la nit,
sol i recorregut, d'improvís, per l'oreig.
L'abril, la pluja eren nous,
i l'alta vermellor que un crepuscle envaïa

era recent i inesperada».

(ED, OC2, 11, vv. 17-22)

El fet de posar-se per damunt els dies i mirar des de lluny la pròpia realitat li permetrà de ressuscitar velles emocions, acomplint, així, el que T.S. Eliot entén com a comunicació poètica:

«I ara també, un dia, de sobte,
es tornen totes les coses noves i transparents,
llac per a un bany fresquíssim,
i una antiga sorpresa reviu en un cor vell,
i un amor que se sap caduc
s'aferra al viu color del món».

(ED, OC2, 11-12, vv. 18-23)

Sobretot, el que ha canviat ha estat l'actitud del poeta, ara molt més intel·lectualitzada, amb consciència que la poesia no és un lliurament espontani sinó una recerca intencionada:

«Això cerco, això trobava,
mai no m'havia enganyat».

(ED, OC2, 12, vv. 30-31)

La consciència del fet poètic oposat al flux vital, la trobarem moltes vegades repetida al llarg d'*Els dies*: «Sé que existeix el món...», «Jo et sé pregun», «Saben que el bé és aquest / batec immens i atònit / que només es pot viure», etc.

Els dies revela, com ha manifestat el mateix autor,⁸² dues de les obsessions del poeta: el temps i la meditació sobre la poesia. No és gens estrany que el canvi experimentat en aquest llibre es produeixi quan el poeta torna del Principat, el 1946. Hi havia residit des del 1943, any en què fou destinat a Cornellà de Llobregat per exercir de mestre. A Barcelona, Villangómez entrà en contacte amb sectors de la clandestinitat (R. Aramon), i amb joves escriptors catalans, però també amb Riba, López-Picó, Garcés, Foix i Manent, autors que, en major o

menor mesura, entraven dins l'òrbita del postsimbolisme. La poesia postsimbolista, caracteritzada pel seu hermetisme i per l'elaboració intel·lectual a què sotmet els conceptes, desenvolupa, també, una reflexió sobre l'essència poètica: la poesia, tema del poema. I, si bé a Catalunya el seu màxim representant és Riba, entre els poetes castellans del 27 Guillén n'és un dels majors exponents. Aquestes circumstàncies expliquen que *Els dies* sigui un llibre més «concentrat» i reflexiu que els anteriors. I que aquell vague aire de complaença i fusió amb la natura que havíem trobat a *Elegies i paisatges* i *Terra i somni* esdevengui més decidit. És en aquest sentit que m'he referit a l'actitud *intel·lectualitzada* que inauguraria aquest llibre (potser hauria de substituir l'adjectiu per «autoconscient») i que el separaria de l'anterior. Però vull remarcar que aquesta autoconsciència no és mai sinònim d'una escriptura críptica. Crec que les paraules del poeta em donen la raó:

«Només m'agradaria insistir sobre la meva fredor i el meu cerebralisme. ¿Tu creus que som un poeta fred? Si la meua poesia és tan sols -malauradament- una pura expressió sentimental! I quant al meu escàs cervell, no pens deixar de servir-me'n mentre pugui. Crec que ni en poesia convé deixar-lo de banda: això sí, operant sempre sobre emocions vives i concretes. Del cor a la mà, amb una petita -i inevitable- marrada pel cervell». ⁸³

Com ja he apuntat, però, la trajectòria de Villangómez és prou unitària perquè aquest llibre no suposi un canvi brusc. Continua havent-hi ressons de la tradició anterior. Per exemple, «El pi» s'inscriu en la tradició que podríem anomenar *arborescent* representada per Costa («Lo pi de Formentor»), Alcover (el sonet «Elegia») i M. A. Salvà («El pi ver»). Ara bé, els poemes paisatgístics volen ser exultants, no costumistes, i són guarnits amb una profusió d'adjectius estilitzadors que

els acosten a la poesia pura. És el cas de composicions com el vuitè poema de la primera part del llibre:

«L'espai s'eleva, es desentén
-torrents de llum, mars- de la terra;
sols lliura el peu al grat del vent.
Dels horitzons es desaferra,
vegetals, minsos, allà baix,
que encén la tarda de biaix.
Excelsitud, només, desclosa
volta deserta, cristall pur.
Del sol reial, camí d'atzur
cap a la terra en què reposa».

(ED, OC2, 26)

D'altra banda, l'autor afirma que

«*Els dies* està ordenat per estacions, encara que no ho sembli a primera vista. Els dies (I) comencen a l'estiu i acaben a la tardor. Els dies (II) comencen a l'hivern i acaben a la primavera. Com a inici de cada estació hi ha un poema de caire general, menys descriptiu. Així, abans de començar la tardor, hi ha la meditació lírica on es parla de Déu. Entre les dues parts del llibre hi ha els tres sonets al vent que no tenen res a veure amb la resta de l'obra».⁸⁴

És a dir, hi ha una ordenació interna similar -tornam a Guillén- a la de *Cántico*. I aquesta ordenació pot ben bé significar el desig de seguir l'ordre del món, d'acostament -malgrat la *puresa* de la poesia- a la realitat. Una reivindicació, aquesta del realisme, similar a la que Pedro Salinas fa de l'obra guilleniana:

«*Es la de Guillén poesía de la realidad en las realidades. El repertorio de cosas concretas del mundo hasta ahora aparecido en su obra es numerosísimo. Paisajes, fenómenos naturales, primavera, otoño, invierno; la tormenta, la llanura, la nieve, las alamedas. Estados y trances del ser humano: los niños, los amantes, el hombre solo, el dormirse, el despertar, el beso*».⁸⁵

Efectivament, molts fragments d'*Els dies* tenen un cert parentiu amb fragments guillenians. Comparem, per exemple, el poema abans citat amb aquests versos d'«Elevación de la claridad»: «Pero no. Los troncos / Elevan a sed / De luz la avidez / En sombra del soto». I el poema «Entre las soledades» presenta i utilitza l'entorn d'una manera molt similar a la del poeta eivissenc:

*«Mi atención aproxima los montes y sus nubes,
Las nubes ya fraternas en hermandad solar,
A través de una atmósfera común de frío lúcido,
Frío con sol de agosto serenado hacia octubre.
Entre esos herbazales como tardías mieses,
Enramado el arroyo que espuma da a sus peñas,
Aún más amigo soy de ese mundo compacto[...]».*⁸⁶

Alguns comentaristes⁸⁷ han considerat *Els dies* el llibre iniciador del cicle de Balansat, fent referència al poblet de Sant Miquel de Balansat, on el poeta visqué alguns anys a partir de mitjans de la dècada dels quaranta. Literàriament, em sembla que no existeix cap mena de distinció que permeti formar un grup a part amb els llibres que van des d'*Els dies* fins a *Sonets de Balansat*. D'altra banda, l'escenari de Balansat no adquireix una càrrega simbòlica -encara que la seva geografia es reflecteixi, subtilment, inevitablement, en els poemes- similar, posem per cas, al Bearn villalonguà, a la Sinera d'Espriu o al Macondo de García Márquez. En l'obra de Villangómez la terra i el paisatge són, com han notat alguns dels seus lectors,⁸⁸ un mòbil, no una explicitació. La pretensió d'establir cicles relatius a paratges concrets significaria, al meu entendre, la dissolució d'una atmosfera més o menys abstracta que és, justament, el tret més marcat de la personalitat d'aquest corpus. S'ha bastit una construcció teòrica segons la qual el

sentiment del paisatge reflecteix, en la poesia de Villangómez, el seu món interior: l'illa és la solitud humana, els canvis en la terra són correlat dels seus canvis anímics, etc. etc. Aquesta interpretació ha estat afavorida i reconeguda pel mateix poeta. Ara bé, sempre que parlem de simbolització ens hem de demanar, com a complement necessari de l'afirmació, quina realitat s'amaga rera el sistema d'imatges. Crec que Villangómez selecciona, més que no pas el paisatge d'Eivissa (no m'interessa, ara, esbrinar si la seva insularitat és un fenomen tan determinant com s'ha dit), una sèrie d'elements naturals (els més pròxims, evidentment, però això és accessori) que li serveixen per analitzar globalment la realitat (no sols per descriure el propi estat anímic). De vegades el sentiment de la natura és abstracte i no es vincula a cap àmbit geogràfic concret, com en un breu poema d'*Els dies* que Miquel Dolç qualifica⁸⁹ d'hiperrealista:

«Avança el gos obscur
de la nit, ensenyant-nos
entre el dentat de serres,
com un ocell ferit,
el cos retut del dia,
sagnant, encara tebi,
amb l'ala que pel sòl,
estirada, rossega».

(ED, OC2, 95)

I és precisament en poemes com aquest on el tema *si* és el paisatge (i, paradoxalment, no hi descriu cap escenari que puguem «reconèixer»). Però en general l'entorn no és *tema* sinó *canal*. He dit al començament que donar una excessiva rellevància a la procedència geogràfica de Villangómez tendria sentit si l'autor no hagués sortit mai de l'illa o si hagués tengut una ocupació exclusivament relacionada amb el món

rural: però el personatge representa justament el contrari d'aquest prototipus. És cert que hi ha esments de topònims concretíssims en alguns poemes (vegeu, per exemple, el vuitè poema de la segona part - ED, OC2, 80-) ⁹⁰ i que, de vegades, la contemplació de l'entorn és absolutament literal, *eivissenca*. Però on Villangómez sobresurt és en els altres poemes, aquells en què més que de *paisatge*, cal parlar de *natura pura* (vegeu ED, OC2, 25, 45 i 90) a l'estil de Guillén o d'Aleixandre. L'exemple més clar d'aquesta natura independent de tota fixació és el vent, present al llarg de tot el corpus poètic del nostre autor. En el primer cicle poètic ja apareix amb molta freqüència amb la funció de commoure tímidament la placidesa del paisatge. ⁹¹ A *Els dies* cobra un paper absolutament nuclear en esdevenir pretext dels tres sonets que obren l'intermedi. El poema «Gregal» exemplifica aquest alè vivificador:

«Perquè el gregal acosta i llima el fred,
transparenta l'hivern, entaranyina
el cel i mou la líquida cortina,
present dels núvols que a cavall admet,

palpiten els sembrats, es fon la set,
s'estufa el bosc amb voluptat més fina,
el bru torrent afalagat camina
i presenten els camps un vast esplet».

(ED, OC2, 52, vv. 1-8)

L'altre constituent bàsic que s'inicia a *Els dies*, encara que serà desenvolupat més endavant, és la reflexió sobre la poesia. En el primer dels «poemes d'oblit» l'autor s'adreça als poetes marcant, encara, la distància entre el *jo* i el *vosaltres*, encara que hi estableix un vincle, la reconeixença: «Poetes, reconec / els vostres mots que parlen / d'amor». El final de la composició manifesta clarament la voluntat de fer de la

poesia un acte establidor -restablidor- d'un pont entre el particular i el general, entre la vivència íntima i l'experiència col·lectiva: «si el vostre amor dieu / tremola, subterrani, tot l'amor». Entre els poetes catalans, Riba havia manifestat repetidament la voluntat de fer de la poesia una experiència assumible no només pels seus protagonistes -com volia l'ideal romàntic- sinó també per la resta dels homes. Aquest fou, també, un dels trets definitoris dels poetes del 27, que oscil·laven entre el cripticisme i la transparència (oscil·lació que, formalment, es traduiria en la barreja d'elements cultes i populars). Pedro Salinas, un dels autors més admirats per Villangómez, escrivia:

«La faena del poeta es hacer comunicable a otros la experiencia de vida que constituye el poema. Ni piensa en docenas ni se imagina millones. El poema es una soledad; abierta, sí, a todos en cuanto que es comunicable y convivible [...]. Su peculiaridad consiste en hallarse en esa zona fronteriza entre insobornable soledad e inmensa compañía».

Aquesta concepció de la poesia com a comunicació ens remet a una tradició encapçalada per Eliot. Els dos vessants de la poesia, que alhora que serveix per «tancar, / fet pensament, un trèmul / dia escampat, una ànsia / que a una claror s'aboca» és incapacitada per retenir el tresor que es perd (per defensar les coses de la mort) són ben reflectits en «El poeta». Aquesta composició enumera, successivament, els triomfs i les derrotes de l'experiència poètica. Així com I. Marí diu que aquesta peça revela, com el pròleg, el convenciment del poeta que les vivències són superiors a les poetitzacions i associa aquesta creença a Maragall (connexió que ja va establir, el 1953, Joan Barat),⁹² crec que hi ha nexes molt més pròxims. No només s'hi amaga la doctrina de la paraula viva,

sinó el debat que enfronta l'irracionalisme vitalista amb la poesia intel·lectual.

El tema de la poesia obre, també, *Els béns incompatibles* (1954) tot encapçalant un llibre que entén el poeta com a illa i que es divideix en quatre seccions, «El poema», «Illa», «Cap a un hivern» i «Tristesa que és amor». El primer element d'innovació respecte als llibres anteriors és la diversitat mètrica, que contrasta amb l'harmonia dels llibres anteriors, escrits amb metres diversos i utilitzant a voltes el poema lliure, però sempre amb unitat de conjunt. A *Els béns incompatibles* Villangómez utilitza, al costat del poema llarg, eliotià, la mínima i condensada tanka. És significatiu que ambdues formes haguessin estat conreades per Carles Riba, que introduí, amb la publicació de *Del joc i del foc*, aquesta petita estrofa a Catalunya. Aviat la tanka fou moda entre els escriptors catalans, i dins aquesta moda hem de llegir les tankes de Villangómez, un conjunt de setze composicions, escrites el 1951, en què l'autor fa servir una imatgeria similar a la dels seus poemes llargs.⁹³ Tot i que algunes de les tankes presenten encavalcaments entre el tercer i el quart vers i, per tant, trenquen la preceptiva segons la qual els dos versos finals de la tanka han d'aportar un contingut conclusiu dels tres primers, i a pesar que no tenen la incisiva agudesa que sembla caracteritzar el gènere, es pot dir que Villangómez en fa una adaptació prou reeixida. No només pel títol global del conjunt, «Cap a un hivern», que conté una al·lusió a les estacions de l'any (tema bàsic en les tankes), sinó perquè moltes d'aquestes breus composicions contenen la paraula clau que indica l'època de l'any en què foren escrites. Sobretot, però, la delicada estrofa

d'origen japonès, serveix per canalitzar aquell mode de percepció de la realitat -impressionista- que havíem detectat en alguns poemes dels llibres inicials.

He parlat del conreu de la tanka com a seguiment d'una moda, i això em dona pretext per a un breu excurs: *Els béns incompatibles* surt a la llum el 1954, quan ja s'ha publicat l'antologia de Sanchis Guarner, quan Blai Bonet i Jaume Vidal han donat a conèixer els seus primers llibres i quan Llorenç Moyà ha fet, amb *Ocells i peixos*, el seu canvi poètic. Però Villangómez no acusa amb la mateixa força que Dolç - que el 1958 publicarà, ja dins la nova estètica, les *Petites elegies* - l'impacte d'aquests fets i es manté fidel a la seva pròpia trajectòria.

«Illa» utilitza la forma del poema llarg, d'una manera diferent, però, a la seguida pels autors de la tradició noucentista insular o continental. Aquesta composició respon als patrons de la nova èpica, que no centra el seu interès en els conflictes de l'heroi que aspira a l'harmonia amb el món exterior, sinó en la lluita de l'home contra les contradiccions del seu interior.⁹⁴ Posteriorment aquesta fórmula, que representa una innovació dins el corpus de Villangómez, serà molt utilitzada al llibre. *Illa* és una mena de llibre dins el llibre en què la barreja entre l'entorn personal i el col·lectiu és constant i es manifesta, formalment, en la confrontació entre el passat i el present. Descripció i record són els dos moviments que s'hi entrellacen contínuament, establint un *tempo* interior només perceptible pel *jo* líric. L'autor descriu: «Els puigs tenen al cim / una mica de vent entre pinedes / i tot el blau del cel» i tot seguit recorda: «I un altre dia, / l'aire, al fons del torrent, era un pou de silenci». O bé: «Hi ha infants, o record d'infants,

al caire fresc / de l'aigua, entre la joia rompent». I al costat: «Però al capvespre / restava sol el mar, abandonó i ombra, / tràgica immensitat». Aquesta globalitat temporal li serveix per fer una autoanàlisi vital i poètica i per definir l'objectiu de la seva recerca, «una recerca vaga / del gran bé amb què ens temptaven, impossibles, els éssers; / i ensems tot un tresor compartible, / fugisser, meu i que hauria volgut / donar a tothom». Aquests versos, que expliquen el títol del llibre, ¿delaten, potser, un fracàs de la poesia com a comunicació? Ho podríem pensar així perquè, al capdavall, allò que el poeta té no ho pot fer arribar a ningú més, és un bé compartible. Alhora, però, hi ha una renúncia a abandonar la poesia. «Illa» em sembla un poema bàsic dins la trajectòria poètica de Villangómez, perquè suposa la presa de consciència de la ineficàcia de les formes pures. En *Els béns compartibles* no es perfila, tanmateix, cap alternativa sòlida a aquesta crisi: per això el poeta hi assaja tankes i poemes llargs, però sense prendre cap opció concreta. *Els béns compartibles* és un llibre quiet, de dubte, tot i que ja apunta algunes de les solucions que el poeta adoptarà posteriorment, entre elles la fórmula de l'expressió immediata utilitzada en *El cop a la terra* (1962). Possiblement és aquesta consciència de crisi allò que fa de l'obra un conjunt directe i sensible. Aquesta sensació animada es perdrà, en part, als *Sonets de Balansat*, en els quals la seguretat de l'opció estròfica no oculta una certa dispersió conceptual.

Si l'experiència de la sèrie de setze tankes «Cap a un hivern» no es torna a repetir en tota la trajectòria de Villangómez, la secció «Tristesa que és amor» (un altre títol manllevat de Machado) pot ésser considerada, en canvi, un clar precedent d'*El cop a la terra*. El poema

«D'ara endavant» sembla, en aquest sentit, tota una declaració de principis, una recerca de la concreció (muntanyes, camins, cases):

«D'ara endavant, sota un cel variable,
veuràs muntanyes i petites valls, dins un anell d'escuma;
veuràs camins i cases perdudes, i els arbres i els sembrats,
i les herbes i mates que no sembra ningú».

(EBI, OC2, 125, vv. 1-4)

Al poema següent, l'inici és, també, molt més directe:

«A vegades
la nostra vida es torna tan informe,
bruta com un mineral, sollada com un estable,
que voldríem morir».

(EBI, OC2, 127, vv. 1-4)

Aquests intents de fer una poesia més directa significaran un ocasional xoc del jo líric amb l'entorn que l'engloba, el trencament de l'harmonia fins aquest moment preservada. Utilitzant un dels referents de què m'he valgut abans, aquest canvi d'actitud seria paral·lel al que separa el Jorge Guillén de *Cántico* del de *Clamor*. Una separació del poeta del món que l'enrevolta que equival a la definició de la pròpia individualitat. Malgrat això, l'actitud predominant a *Els béns incompatibles* és encara preferentment contemplativa i es regeix per una *poètica del desig* de to idealista. El final del poema «Cos que estimo» evoca la definició de la bellesa que va fer Rainer M. Rilke («el començament d'allò terrible que encara podem suportar»): «... ben certs que un dia el cos reposarà del dolor i de l'angúnia / i ensems de la fatiga del goig i de la bellesa».

L'any 1955 Marià Villangómez presentà una quarantena llarga de sonets al concurs de poesia que, sota els auspicis de Joan Triadú, se celebrava a Cantonigròs. El recull, titulat *Sonets de Balansat*, fou

guardonat amb el premi per a llibres inèdits,⁹⁵ cosa no gens estranya si tenim en compte que el recull s'inscriu plenament en les coordenades de la dècada dels cinquanta, i fou publicat el 1956. A més de la forma sonet (que l'aproxima a obres com *Salvatge cor* de Riba) Villangómez adopta un univers conceptual pròxim al ribià, en què els conceptes de joia, deler, etc. tenen un paper protagonista. El quart sonet descriu justament la imatge de l'afany, de l'anhel, d'allò somniat però no atès. La bona factura dels sonets no evita que el conjunt del llibre tenguí l'aparença de ser una provatura, tot i que en certs moments el joc conceptual es fa més complex. «Illa fidel» explicita enormement el simbolisme de l'illa (equivalent al món interior) en la poesia de Marià Villangómez, i s'ha insinuat que aquest joc d'imatges conflueix en un únic terme real: l'aïllament del poeta. Potser podem anar més enllà i parlar d'una manca de comunicació de cada individu amb els altres o amb l'altre. «¿És possible que en l'insular i encara més en un insular posat en la limitada extensió de les Pitiüses, tingui el dubte més aguditzat de si el que ell viu pot ésser "viscut" (per mitjà de la poesia, feta de mots) per l'altre?», es pregunta J. Triadú.⁹⁶

El sentit global dels *Sonets*, si l'inserim en el cercle global de l'obra, és, potser, la recapitulació i la definició de conceptes que fins al moment havien aparegut d'una manera més o menys difuminada en la resta de l'obra, com ara la joia. El poema «L'increat», a la part final del llibre, enllaça amb algunes peces de Rilke (com «Aquest és l'animal que no existeix...» dels *Sonets a Orfeu*). En la mateixa òrbita s'ha d'entendre el poema «Tot el que no diré», del mateix llibre, i l'estampa «Genetto alatto» de *La miranda*, a propòsit del qual Jaume Vidal ha

entès que era un joc formal que revelava la filiació ribiana de Villangómez.⁹⁷ Però crec que no es tracta d'una qüestió de forma, perquè tots tres poemes expressen la voluntat de cenyir amb la poesia el buit de tota existència: és a dir, situar la poesia en el límit de l'inconegut. I, a la vegada, aquest límit revela un exhauriment: la separació de la realitat origina una crisi, i el poeta necessitarà tornar-hi per omplir la cisterna.

2.2.4. *Des de la miranda: el retorn a la realitat*

La miranda (1958) i els llibres posteriors marquen el retorn del poeta a la realitat. Els primers poemes del llibre són recollits sota el títol d'*Entre la mar i el vent*, un encapçalament bimembre certament de moda entre els poetes de l'època (des dels castellans -*Entre el clavel y la espada* d'Alberti- fins als mallorquins més joves -*Entre el coral i l'espiga*, de Blai Bonet), i suggereixen una mena d'involució en tons pintorescos: així semblen indicar-ho «Paisatge eivissenc a Sant Jordi», poema dedicat al patró de Catalunya, «Rondalla eivissenca», similar, especialment en els seus primers versos, al poema de Machado que inspirà «Aula» de Blai Bonet, «Ball pagès», etc. Efectivament, la lectura de versos com «Sent olor de carn humana!- / "Conte fora, conte dins", / un comença on l'altre acaba. / No el "conte de s'enfadós", / sinó el que més desenfada» (LM, OC3, 27, vv. 31-36) resulta més aviat sorprenent; també són sorprenents, després d'haver llegit *Els dies* o *Sonets de Balansat*, poemes-estampa, paisatgístics (i aquesta vegada el terme és usat pròpiament, perquè el paisatge no és símbol d'altres

realitats sinó mera descripció) com «Formentera», «S'Arany», «Ses feixes» o «S'hort nou». Aquesta impressió queda modificada en fer-ne una lectura més aprofundida. En «Paisatge eivissenc...» i en «Formentera» trobam versos com «Al migjorn la claror / d'unes líquides tanques, / espill d'un cel molt alt, / on sobreïxen, blanques, / les muntanyes de sal» o «Nu i esquerp pla formenter / de marès i roca viva, / sense defensa en l'aspriva / mossegada del febrer!» que és impensable trobar en un poema purament decoratiu.

En tot cas, aquest nou to fa viable la hipòtesi que el poeta intenta fer una poesia popularitzant recollint una part -la que fins ara no havia tocat- de l'esperit del 27: la que es troba a les antípodes del cripticisme, la més acostada al poble. Fa un intent de traslladar a l'àmbit català els models lorquians. L'assaig és subtil, repetim-ho: no hi ha calcs ni préstecs evidents, però és factible que el poeta fes un experiment d'aquesta mena, perquè l'intent tenia precedents: Lorca era, des de feia temps, un poeta admirat a Catalunya. S'ha fet algun estudi sobre els contactes dels poetes castellans i catalans⁹⁸ en què s'afirma que aquestes relacions (d'admiració o d'amistat) foren especialment importants amb els autors de la generació del 98, amb Ortega y Gasset, amb Juan Ramón Jiménez i amb els poetes de 1927. El món castellà influí sobretot, la promoció de Rosselló-Pòrcel (a la qual pertany Villangómez). I entre els autors del 27 fou justament Lorca el més acceptat: a partir de la seva relació amb Dalí i amb el grup d'avantguarda de l'*Amic de les Arts* les seves visites a Catalunya trobaren ressò en les publicacions catalanes de l'època i arribaren a tenir una enorme popularitat. Això explica la seva empremta en alguns

autors catalans (Tomàs Garcés). Entre els autors de postguerra que al·ludeixen al poeta granadí en els seus versos, Albert Manent cita Joaquim Horta i Sebastià Sánchez Juan, però no recull cap nom illenc perquè ha volgut circumscriure el seu estudi al Principat. Ara bé, podem afirmar, amb força seguretat, que la veritable influència de Lorca en la postguerra és rebuda en els àmbits valencià i insular. I és en aquest aspecte on trobam el punt de confluència de Villangómez amb la nova poesia insular. És possible, tanmateix, que Villangómez en fes una adopció més profunda que la dels poetes mallorquins perquè visqué el seu apogeu a Barcelona (on havia estudiat fins al 1933; un any abans Lorca hi havia fet la lectura de *Poeta 'en Nueva York*). El cert és que, mentre els poetes mallorquins dels anys cinquanta tendiren a fer una aproximació a la màgia de Lorca, al seu vitalisme tràgic, a la seva imatgeria brillant i salvatge, sanguínia, Villangómez es prengué l'exercici com una interrogació d'arrel, perquè, com ell mateix ha manifestat,⁹⁹ Lorca l'apassionava però no volgué provar d'imitar-lo perquè era «perillós».

Quan parlo d'interrogació d'arrel em refereixo a un intent, per part de Villangómez, de traslladar a la seva poesia l'esperit tràgic lorquià, l'angoixant fatalitat dramàtica, per dir-ho amb una expressió de Salinas, que atribuïa a Lorca «*el mérito de haber organizado en visiones poéticas integradoras y en niveles de superior categoría lírica ese constante dramatismo andaluz*».¹⁰⁰ Un intent certament anecdòtic, que únicament goso remarcar en dos poemes, «Rondalla eivissenca» i «Ball pagès»; però és fet -i això és l'important- no amb una

imatgeria manllevada (la lluna, el genet, la sang, el ganivet, el gitano) sinó partint de la realitat que el circumda. Així, escriu:

«L'al-lota no es fa pregar,
la gent ha obert rotllo, i dins,
a dansar
els fadrins!
A ballar,
entre el vent, sota el cel,
els fadrins de Sant Miquel!»

(LM, OC3, 28, vv. 22-28)

En aquesta composició Villangómez imita, amb el balanceig versal, el ritme dels balls populars eivissencs. I en «Rondalla eivissenca» apareixen elements de la mitologia popular: els *moros mulatos*, la *bruixa cisera*, la *cabra encabranada*, en *Pere Bambo*...

Si m'he detingut en aquests dos poemes és perquè crec que representen un intent de rehumanització de l'ars poètica, i que ho fan, a més, amb uns procediments semblants als dels poetes insulars de postguerra. Però cal consignar que aquesta via fracassa, o almenys que és abandonada, potser perquè el temperament de Villangómez el disposa a emprendre aventures on la reflexió substitueix la intuïció i on la consciència extrema es menja l'espontaneïtat.

Les altres seccions de *La miranda* -«Cançons», «Nou Testament» i «D'adés i d'ahir»- tenen connexions internes, però estan deslligades les unes de les altres i donen al conjunt un caràcter miscel·lani. Les «Cançons» són els poemes que, sota el títol de *Ceguesa de l'estel* (títol que, com ha declarat el mateix autor, prové de Juan Ramón Jiménez), havien estat publicats, el 1956, a la col·lecció «La Font de les Tortugues». Quant als poemes religiosos, Villangómez diu que «són d'una religiositat purament externa» i que uns són versos d'ocasió i

d'altres s'inspiren en la mitologia cristiana, però que la veritable poesia religiosa és absent de la seva obra. Poemes-estampa, doncs, com els *Poemes bíblics* d'Alcover, que resolen una crisi de creació. Finalment, el grup «D'adès i d'ahir» recull moltes de les contribucions de Villangómez en reculls i publicacions editats en l'època de la clandestinitat o bé poemes de viatges. Per exemple, «Un múltiple clamor» fou inclòs al volum, publicat el 1947, *Montserrat. Homenatge dels poetes mallorquins*,¹⁰¹ i «En la mort de Cèlia Viñas» formava part de l'homenatge pòstum *Cèlia Viñas. In memoriam* (1954); hi ha, també, poemes suggerits per referències pictòriques («Genietto Alato de Verrochio» o «Escola flamenca»); però vora els poemes ocasionals la secció també conté el poema «El vent o l'amor», que el mateix poeta considera, encara avui, un dels millors que ha escrit, i que completa la simbologia del vent com a desordenador de la naturalesa expressada en poemes anteriors. Al final, «D'adès i d'ahir» recull quatre composicions dedicades a la poesia que corroboren la idea, expressada en les «Notes autobiogràfiques», que la poesia conviu amb les emocions però no s'hi barreja. Aquesta concepció, ja l'havien formalitzat d'altres poetes. Una teoria que sembla similar és la de Leopardi, que al seu *Zibaldone di pensieri*, descriu així la diferència entre sentiment i poesia:

«El poeta en el colmo del entusiasmo, de la pasión, etc., no es poeta, es decir, no está en condiciones de hacer poesía. A la vista de la naturaleza, mientras toda su alma se halla ocupada con la imaginación del infinito, mientras las ideas se le aglomeran en la mente, no es capaz de distinguir, de escoger, de coger ninguna de ellas: en una palabra, no es capaz de nada ni de sacar fruto ninguno de sus sensaciones: quiero

*decir, ningún fruto de consideración ni de máxima, o sea, de uso o de escritura, de teoría ni de práctica».*¹⁰²

Però en Villangómez la construcció d'aquesta teoria és desproveïda del vell sentiment romàntic que animava el poeta de Recanati, i té, en canvi, un fonament del tot racional: en un primer moment intenta la comparació -externa- de les emocions del poeta amb les emocions dels altres homes:

«Diem el cor. Mireu-lo. És així el vostre?
Són paraules, estranyes per ventura
a la vostra habitud. En part estranyes.
O l'estranger és el cor? No el coneixíeu?
Oh! Ment i sentiments ens agermanen.
Tots hem temut, i amat, i la sofrença
a tots la carn i l'ànima ens rosega».

(LM, OC3, 74, vv. 1-7)

Tot i aquest agermanament que el poeta cerca amb els homes, la confluència esdevé impossible quan aquests rebutgen, per no entendre-la, la poesia:

«Ai! No escolteu? ¿Defuges
tu, mon germà, aquest càntic, el poema?
El poema, aquests mots que a tu s'acosten
no et diuen res entenedor? Són flama,
llum ardent. I en tocar-te, apagats, moren?»

(LM, OC3, 74, vv. 10-14)

Es tracta d'un reconeixement, per part del poeta, d'haver escrit en un llenguatge críptic? No exactament: l'autor reconeix -i cal tenir en compte això a l'hora de llegir el seu llibre posterior, *El cop a la terra*- que la poesia és una expressió destinada a minories, fa seu el concepte dels *happy few* i considera que la necessitat d'expressió poètica és una mena de do:

«Sembla que, l'espurneig, sols el poeta
vulgui escoltar, que sols a ell li calgui
escoltar-lo, i que en faci, d'això, un deure,
a fi que uns pocs també en el vers l'escoltin.

...
Claror de poesia, aquesta gràcia
amb què Déu fatigà, entre molts, un home».

(LM, OC3, 74, vv. 15-18 i 21-22)

Però és en els cinc versos finals on trobam condensada la poètica: allò que fa servir el poeta per sortir del seu clos no és la comunió emotiva, ni tan sols l'amorosa, sinó una presència interior que es troba ben a prop de tots aquests sentiments i alhora ben diferenciada:

«No l'amor ni el dolor, no la paüra
ni el goig, per on s'enllaça el cor amb d'altres;
sinó una embosta de la rara ardència,
omplerta ben a prop de joia, angúnia,
amor, dolor, temor... Sols poesia».

(LM, OC3, 74, vv. 23-27)

Al poema següent clarifica una mica més aquesta presència tot positivitzant-la: sabem, almenys, que «els versos, sense el goig, no existirien». La idea de goig apareix prou vegades perquè ens demanem pel seu significat. Per a J.M. Sala-Valldaura el rerafons del goig és la idealització sublimada de la dona.¹⁰³ Entenc que per a aquest crític el goig que apareix en els versos de Marià Villangómez és l'alegria de l'amor, l'esperança d'un sentiment en la majoria dels casos no aconseguit. Però crec que aquesta interpretació és ampliable i extensible fora de l'àmbit amorós. En un altre poema Villangómez parla d'«el goig per on s'enllaça el cor amb d'altres»: és a dir, hi ha alguna cosa de la concepció aristotèlica segons la qual l'amor ens uneix als nostres semblants. De la dificultat de trobar aquests semblants (és a dir: de la impossibilitat de fer realitat l'amor o bé d'assolir la comunicació amb

els altres -i aquesta és una altra de les accepcions del *poeta* entès com a *illa*-) neix la malenconia que impregna molts versos de Villangómez.

La gènesi de *La miranda* és aproximadament paral·lela a la dels *Sonets de Balansat*. Ambdós llibres tenen en comú aquest fragmentarisme, que revela la crisi d'un autor que comença a sentir la consciència de l'exhauriment. Ara bé, si *Sonets de Balansat* es decantava més per la poesia pura, i, per tant, pel passat del poeta, *La miranda* ho fa més pel toc realista i acompassa el discurs líric amb els corrents del seu entorn.

El 1962 surt a la llum *El cop a la terra*, llibre escrit vers el 1956. Alguns dels seus poemes havien estat publicats abans d'acabar la dècada dels cinquanta (així, «El vell» i «L'home dels camps» havien aparegut al núm. 12 de *Papeles de Son Armadans* -amb les corresponents «versiones castellanas autorizadas por el autor» fetes per Josep M. Llompart). La seva aparició s'emmarca en el període d'auge del realisme històric, la qual cosa ha fet que fos llegit dins els paràmetres d'aquest moviment. Joaquim Molas escrivia que *El cop a la terra* «traeix un canvi de rumb gairebé total: la contemplació del paisatge, el subjectivisme espiritualista, les tècniques simbolistes dels primers reculls, hi han esdevingut compromís esqueixat amb la misèria inhòspita de la terra, resolt amb tècniques narratives» i el va jutjar «el llibre més considerable que Villangómez ens ha donat fins ara». ¹⁰⁴ Algú ha escrit que la natura és l'element comú on conflueixen el creador realista i el simbolista, de manera que és plausible que Villangómez hi assagi, en efecte, un canvi de tàctica. Ara bé, l'existència d'una voluntat d'escriure poesia social és discutible. Com hem vist, a *La miranda* Villangómez

parla d'aquells que viuen d'esquena a la poesia que, tanmateix, és escrita per a ells. *El cop a la terra* ve a ser una ampliació d'aquesta idea. Ja en el poema inicial (l'habitual poètica que encapçala cada llibre de versos), diu, referint-se als pagesos: «No sabeu res de faules clàssiques, ni us importa; / res de poemes cultes ni d'amorosos Títirs». El rebuig de la bucòlica virgiliana destaca uns treballadors viuen d'esquena a l'alta cultura deslligada de la realitat, però també «delata» l'intent va dels que es «preocupen» per ells fent poesia social («Mes tampoc no sabeu / de lírics afalacs, de socials poemes...»). Segons això, l'acostament del poeta a la realitat no es deuria ni a la voluntat idealitzadora (bucòlica en un sentit virgilià) ni a la voluntat social redemptorista o de denúncia, sinó a una actitud, encara, *pura*. Per això l'autor afirma: «Sols m'acosto a vosaltres amb emoció pura / quan escric els meus versos». Els pagesos són per a Villangómez l'encarnació de l'ordre natural de la terra, els transmissors d'una ciència secular que regeix la vida i la mort:

«Contemplaré, diré, per terres sempre vistes,
tothora amb mi des del començament,
els homes que hi recullen una ciència antiga
-aquesta vida, aquesta lluita, aquesta mort-,
car són, gosaré dir-ho, jo mateix o el meu somni».

(CT, OC3, 85, vv.73-77)

Aquesta expressió torna a aproximar Villangómez a Vicente Aleixandre, que a *Sombra del paraíso* escriu: Yo os veo como la verdad más profunda, / modestos y únicos habitantes del mundo». Aquests versos indiquen, certament, un canvi de rumb en la poesia de Marià Villangómez. Però aquest canvi ve marcat per un procés general d'humanització més que no pas per l'accent social o per un seguiment estricte del realisme. I és aquí on el poeta d'Eivissa torna a confluïr amb

terra; «Els passadissos» s'ocupa de la reflexió poètica i conté l'índex del posterior silenci de l'autor en un crit -potser l'únic en la seva cadència sempre de superfície serena- mallarmeà i revelador: «Tirem els llibres!»; «Dins el meu temps» ve a ser una galeria d'homenatges per on desfilen Costa i Llobera, Machado, Guillén, Alberti, Espriu; «La llegenda» retroba la tradició clàssica, virgiliana, la pau perduda a *Els dies*; i, al final del llibre, «Ritmes», novament reflexió metapoètica, ens ofereix alguns poemes que reprenen l'acostament a la realitat assolit en *El cop a la terra*:

«Quan assajava el músic les combinacions
riques i complicades, és possible
que s'estigués preparant una guerra,
que els obrers amb la fam s'anguniessin,
que avancés l'epidèmia per totes les fronteres,
que al pit mateix on la màgia naixia
fossin amor o dol sense remei».

(DAV, OC, 221, vv. 22-28)

¿És aquest presagi del divorci entre vida i esteticisme, allò que el fa callar? ¿És el convenciment de la impossibilitat d'un camí poètic *veritablement realista*?

2.3. L'obra catalana de Cèlia Viñas: al centre de la cruïlla

2.3.1. Gènesi de Del foc i la cendra

Quan Manuel Sanchis Guarner preparava la seva antologia *Els poetes insulars de postguerra*, ja devia conèixer l'obra castellana de Cèlia Viñas, per aquells anys integrada, si deixam de banda els poemes no recollits en llibre, per dos volums apareguts a Almeria i editats per la

mateixa autora: *Trigo del corazón* (1946) i *Canción tonta en el sur* (1948). L'Almeria de la immediata postguerra -on Cèlia havia anat, destinada a la docència, arran d'unes oposicions- no era, certament, un destí propici per al conreu d'una poesia decorativista i deslligada de la realitat. Més encara, la pobresa i l'analfabetisme devien constituir, molt més que l'erudició de les lectures, l'impuls d'uns versos que sempre conservaren un to desolat de «canción tonta» -o «bamba», en la versió catalana del concepte- absolutament terrenal. Però Viñas era, abans i tot que dona de lletres, una pedagoga apassionada pel seu treball, i aviat s'avesà a la terra andalusa i a les seves gents. Els vincles amb Mallorca, tanmateix, no es trencaren: per raons familiars i d'amistat -hi havia passat la infantesa i l'adolescència i estava en contacte amb el grup d'intel·lectuals relacionats amb l'obra del *Diccionari* i amb els joves poetes insulars- visitava l'illa amb una relativa freqüència.¹⁰⁵ El fet fou que Sanchis li va demanar alguns textos en català per incloure en la seva compilació, textos que Cèlia va preparar expressament¹⁰⁶ tot i que no era la primera vegada que escrivia en la seva llengua: al seu quadern *Carmina 1937*, parcialment inèdit,¹⁰⁷ que recull poemes escrits des dels tretze o catorze anys, Cèlia Viñas demostra que havia fet, des de l'inici de la seva vocació literària, un plantejament bilingüe. El resultat de la petició de Sanchis va ser l'aparició, a *Els poetes insulars de postguerra*, de set poemes -«Ametla», «L'aire d'espases», «Flama», «L'amor i la pluja», «Matí rera la persiana», «Matí a ciutat» i «Matí de la dona»- recollits posteriorment a *Del foc i la cendra*.

El 1951, en aparèixer l'antologia de Sanchis, Cèlia sobrepassava la trentena i no havia publicat, encara, cap recull de poemes en català: ni

era, per tant, hereva de l'Escola Mallorquina ni, per edat, es perfilava com una de les *promeses* que es revelarien en aquella dècada o a començos de la següent. Vull dir que l'amatent sol·licitud de Sanchis per incloure-la al seu recull devia tenir molt de programàtica: molt probablement el filòleg valencià havia intuït que la veu de Cèlia s'avenia perfectament amb els esbossos, encara molt difuminats i incerts, del que ell havia qualificat de «renovació i superació de l'Escola Mallorquina»: l'abandó de la grandiloqüència, la preferència -tantes vegades esmentada- pels poemes del 27, la recuperació -intel·lectual, no purament mimètica- dels esquemes melòdics i rítmics tradicionals i, en general, el bandejament del to discursiu i sentenciós del fluid poètic guiaven les provatures dels joves autors dels cinquanta tant com els versos de Cèlia Viñas. Amb la diferència, però, que en la poesia d'aquesta autora, estudiosa de Cervantes, de Santa Teresa, de la literatura espanyola en general,¹⁰⁸ existia una experiència prèvia, la dels llibres castellans, que li donava una aura de maduresa. La maniobra era, doncs, clara: assimilar Viñas al grup i fer que servís -evidentment, d'una manera relaxada i sense pretensions didàctiques- d'amplificador de les incipients tendències renovadores. I, a la vegada, presentar-la, en l'aspecte lingüístic o instrumental, com a «assimilada» o «convertida» a la nova tendència i al grup dels cinquanta.¹⁰⁹

Presentar Sanchis com un conspirador seria, tenint en compte les difícils circumstàncies de la postguerra, una exageració. Ara bé, si aquesta *intenció* que he imaginat va ser real, cal reconèixer que el crític se'n va sortir prou bé i que va aconseguir el seu objectiu. Perquè Cèlia Viñas constituí, des d'aquell moment i més enllà de la seva mort

prematura, el 1954, una part més -i una part activa- d'aquella renovació. La publicació, en un moment determinat de la història literària insular, de la seva obra catalana, fou un encert innegable i tengué, en el context que l'envoltava el caràcter d'un «gran esdeveniment»: ¹¹⁰ indicava que dins l'aigua quieta de la literatura que es feia a Mallorca hi havia alguna cosa que es bellugava i que posseïa el magnetisme suficient per fer adeptes. *Del foc i la cendra* fou, amb *Entre el coral i l'espiga* i *L'hora verda* el primer recull de poemes realment innovador que publicà la col·lecció «Les Illes d'Or» d'Editorial Moll. Abans hi havien aparegut, és cert, *El somni encetat* de Miquel Dolç, *Elegies i paisatges* de Marià Villangómez, *La bona terra* de Llorenç Moyà, *Ruta dels cims* de Miquel Gayà i l'antologia *Els poetes insulars de postguerra*. Però, deixant de banda aquest darrer volum, els altres s'inscrivien, totalment o en bona part, en els patrons de l'Escola Mallorquina (Dolç, Moyà, Gayà) o constituïen un model poètic de to mesurat i enemic de l'estridència que, si bé tenia pocs punts de contacte amb l'Escola, tampoc no li feia nosa (Villangómez). Ara bé, la correcta valoració de *Del foc i la cendra* implica l'arraconament de certs tòpics que han acompanyat, tal vegada per raons ben comprensibles, els judicis sobre la figura de Cèlia Viñas: ¹¹¹ els seus versos no representen la versió catalana de la poesia de la generació del 27 ni són només una mostra de delicadesa i de sensibilitat; també revelen la confluència de molts factors -alguns, contradictoris- i l'assaig de combinar tradicions diverses; en aquest sentit, Eliseo Feijoo va escriure que la poesia de Viñas era «un delicioso muestrario, cuyo estudio y análisis puede dar, un día, la clave justa de todos los movimientos y fenómenos poéticos

surgidos en España durante los últimos veinte años»;¹¹² en la seva obra els rastres d'un romanticisme ja inviable són neutralitzats per un classicisme d'arrel mediterrània que, al seu torn, és fragmentat pel bellugueig inquiet de l'art menor i de la reinterpretació de la poesia popular.

Cèlia Viñas Olivella havia nascut a Lleida el 1915. Aviat la seva família es traslladà a Mallorca, on, a l'Escola Normal de Magisteri de Palma, el seu pare començà a desenvolupar una labor pedagògica important. En l'adolescència, passà a estudiar Filosofia i Lletres a Barcelona, on va fer amistat amb Pere Ribot, el capellà poeta que, anys després, arribaria a Mallorca escapant de la persecució republicana i que, més endavant, esdevingué un dels protectors de Blai Bonet al Principat; a la Universitat conegué Bartomeu Rosselló-Pòrcei i Salvador Espriu. Fou, també, alumna de Carles Riba, de qui es revelà, en un article publicat a la *Miscel·lània Raixa*, admiradora fervent. La devoció per Riba era, aquells anys, comuna entre els estudiants:

«A la Universitat de Barcelona hi entrava i en sortia un senyor baixet, amb el cap una mica enfonsat a les espatlles, els ulls d'ocell ben lliure, rera les ulleres, vestit sempre de gris -i sempre del mateix gris europeu-, a la mà un gran carterot que duia pengim-penjam fins als peus -uns peus petitons, petitons-, i una rialla glaçada, com una mica trista d'intel·ligència, al rostre, que esdevenia lluminós de paraula viva quan encara no parlava. [...] Somreia a dreta i esquerra, o s'aturava prop d'una columneta prima del claustre i parlava o migparlava amb Salvador Espriu, En Tomeu Rosselló, l'Amàlia Tineo... o amb els que tot just començàvem, Joan Teixidor, Carmina Pleyan, Eugeni Nadal, Pepa Aguiló, Rafael Ballester... i altres, entre els quals no sé ben bé si ja hi era la Maria-Aurèlia Capmany, que cantava cançons de joia i no escrivia encara novel·les tristes. De lluny se'l mirava, a aquell senyor vestit de gris, En

Bernadet Vidal, fet escàpol del pati de Farmàcia amb un volum de Rafael Alberti o de Domenchina sota l'aixella». ¹¹³

Va ser aquell Domenchina llegit en l'adolescència, qui encomanà a Bernat Vidal i Tomàs el gust per la ironia i pel to satíric? Va ser ell qui, des del seu primerenc recull, *El poema eterno*, l'afeccionà als versos d'inspiració metaliterària? És possible. En tot cas, abans de la guerra la Universitat de Barcelona era un espai hiperactiu, amb un nivell de lectures i de crítica força acceptable. Cèlia Viñas pogué aprofitar aquell ambient. Els estudiants estaven familiaritzats amb Schiller, Manuel de Montoliu els parlava de Winchermann i Lessing, *El naixement de la tragèdia* de Nietzsche era un llibre de capçalera... I Riba reconstruïa, en les seves classes, el traç perfecte del món clàssic: l'*Eneida* i l'*Orestíada*, però també la vida quotidiana a Atenes i Troia... Després arribà la guerra, i amb la guerra la paràlisi. Rosselló, dos anys major que Cèlia Viñas, morí tuberculós al sanatori del Brull. Riba s'exilià a França. Cèlia aprovà les seves oposicions i anà a viure a Almeria, on acabà establint-se definitivament.

Tanmateix, els lligams no s'havién desfet del tot: retornat de l'exili, Riba tengué contactes sovintejats amb Mallorca, on Cèlia solia passar els estius. A més, després dels anys més obscurs de la feixuga postguerra, es començava a produir un cert reviscolament: l'obra del *Diccionari* congregava al seu voltant moltes activitats, i la col·laboració de Sanchis Guarner havia empès els nous poetes a reunir-se, a llegir les seves composicions i a fer que els seus versos escandalitzassin els cànids «vells», cosa que resultava tota una novetat. Possiblement aquests factors foren decisius perquè Cèlia Viñas, que havia triat el castellà en uns moments en què el català no tenia ni la més mínima possibilitat de

supervivència, tornàs a utilitzar la seva llengua. No abandonà, de tota manera, la poesia en castellà: als seus dos primers llibres castellans s'afegiren, el 1953, *Palabras sin voz* i, pòstumament, *Como el ciervo corre herido* (1955) i *Canto* (1964), a més d'una *Antologia lírica* (1976) i del recull *Poesia última* (1979); *Palabras sin voz*, contemporani de *Del foc i la cendra*, tenia una primera secció, titulada «El corazón en el mapa», on s'aplegaven poemes dedicats a diferents indrets geogràfics, tres dels quals («Mallorca», «Mar - Portals Nous» i «Pinar - Portals Nous») eren per a la seva illa; i el 1953 obtenia una menció d'honor en un premi de poesia castellana convocat per la revista *Dabo*.¹¹⁴ És cert que la seva obra castellana va tenir una recepció relativament bona a Mallorca,¹¹⁵ però això s'esdevingué perquè Cèlia ja tenia un cert prestigi com a escriptora en català. La tesi de J. M. Llompart és que -de manera similar al que va passar, posem per cas, amb l'evolució lingüístico-literària de Joan Alcover- els poemes catalans de Cèlia Viñas constitueixen la part més madura de la seva obra: no per l'opció lingüística, sinó perquè l'autora s'hi allibera de «la pruija formalista -sovint preciosista- que s'endevina en els poemes castellans».¹¹⁶

2.3.2. *Idea de la poesia*

Sembla que la major part de *Del foc i la cendra* fou configurada entre el 1950 i el 1953. Així ho indiquen les divisions internes del llibre, que separen els poemes «de la cendra que, una vegada, va esser foc», vint-i-dos en total, corresponents al període 1935-1939, i els poemes «del

foc, foquet, que serà cendra», que ocupen les tres quartes parts del recull, escrits entre 1950 i 1953. A més de la lectura aparent (la dualitat entre el que és vigent, encès, i el passat, esmorteït i cendrós), aquestes dues divisions suggereixen una determinada concepció del treball poètic. En efecte, quan es refereix a *la cendra que una vegada va ser foc*, l'autora fa alguna cosa més que un exercici de modèstia: al·ludeix a les emocions -passades- que suscitarren els poemes, també *passats* per la caducitat dels pretextos que els motivaren. I quan es refereix al *foc que serà cendra* no pretén parlar ni del pas del temps ni de la seva pròpia mort, sinó revelar la certesa que els versos que escriu en el seu present aviat se li faran llunyans. La percepció temporal, exacerbada, té com a resultat la fragilitat de les construccions poètiques: aquestes són vàlides com a revisió o revivificació d'una emoció concreta -són, elles mateixes, l'emoció- però s'extingeixen tan aviat com l'emoció s'esmoreeix. A primera vista, això pot resultar sorprenent: és, la de Cèlia Viñas, una poesia circumstancial? En part, sí (ho confirmen poemes com els «Goigs en lloança de Sant Sebastià, màrtir», «Primera Comunió» o la «Cançó "bamba" a la nina de l'apotecari»); la seva fragilitat, però, no ve d'aquí ni s'ha d'entendre com a sinònim de caducitat. Aquesta consciència que tot passa i mor a velocitats vertiginoses, difosa en els seus versos, revela més aviat un vitalisme -possiblement d'arrel romàntica- que empeny el jo líric a viure l'*ara*. En la mateixa concepció, però portada a uns extrems límit, es mouen molts poemes de *L'hora verda*, de Jaume Vidal Alcover, llibre escrit, aproximadament, pels mateixos anys que els poemes catalans de Cèlia Viñas. Quan Vidal exclama: «Cartes d'endevinadora: / "Demà... l'any qui ve..." / Avui! / A trenc de vida./

Avui! / Avui de tota la vida» delata les regles d'un joc poètic basat en l'instant. La paraula hi malda -i a voltes fracassa en l'intent- per córrer a la mateixa velocitat que el pensament; d'altres vegades pretén, únicament, jugar i rabejar-se en el plaer de ser pronunciada: Vidal incorpora, així, un particular sentit de la frivolitat com a valor del seu esquema literari.

El cas de Cèlia Viñas, però, és diferent. El canvi que implica la seva poesia no resideix en l'adopció del *carpe diem* com a lema -molts dels poemes de Viñas són elegíacs- sinó en la transformació de la veu, que, tant si descriu una situació present com si es refereix a fets del passat o es refugia en l'àmbit intemporal de les sensacions, pren un matís anti-discursiu i anti-retòric; ni elimina l'emoció ni l'esquartera per analitzar-la amb curiosa paciència: es limita a transmetre-la, a *presentar-la*. En el pla de la crítica, podríem cercar suport, per interpretar aquest to d'escriptura, en els escrits de Bergson, per a qui la realitat, dinàmica, no pot ésser apressada per la raó, sinó només per la intuïció. És cert que alguns poemes de Cèlia Viñas són analítics, reflexius -«La nau i el pi», per exemple-, però aquest camí sol ser resolt amb un esquematisme excessiu que resta consistència a les composicions. Molt més convincents són els poemes -que són la majoria- en què predomina la intuïció, més vinculada amb el domini de l'irracional que amb hipotètiques condicions naturals de sexe (el *jo* femení de l'autora hi surt rares vegades; a voltes, fins i tot, es masculinitza, com en els poemes «Un bon dia de novembre de 1838», «Cançó de mar» o «Cançó del captiu») o de temperament. Aquest predomini de la via intuïtiva, tanmateix, no té res a veure amb un pretès ingenuisme innocent i juganer, sinó que és una opció cercada i

tensa: la simplificació implica, sempre, una selecció i una depuració de dades.

Aquest optimisme vital de Cèlia Viñas no s'adiu amb els corrents de la lírica espanyola de l'època, que en aquells moments, iniciat el moviment de rehumanització de l'art que succeí la generació del 27, es debat entre el que Dámaso Alonso anomena *poesia arraigada* i *poesia desarraigada*. La poesia *arraigada* reflecteix, mitjançant la factura clàssica, *garcilasista*, i l'apel·lació freqüent al sentir religiós, l'ordre: en són exemples el Luis Rosales anterior a *La casa encendida*, Luis Felipe Vivanco o Leopoldo Panero. La poesia *desarraigada*, aspra d'expressió i humanista d'arrel, desembocarà, gràcies, sobretot, a poetes com Blas de Otero i Gabriel Celaya, en la poesia social. En la seva obra catalana, Viñas no s'adscriu clarament a cap dels dos sectors, sinó que fa un pas enrere i torna a instal·lar-se en el 27; en la seva obra no hi ha llavors de poesia social: la humanització de la seva escriptura prové, en tot cas, d'una visió cristiana de la realitat. Igualment, el signe de la guerra és absent dels versos de *Del foc i la cendra*, llevat del poema «Història petita d'una guerra» -i, encara, no sabem si es refereix a una guerra metafòrica, lliurada en l'interior de l'autora:

«Història petita d'una guerra

Un navili dins una botella

La cambra on els records brunzen de mel
em fa sentir el cor meu com un vaixell.
Dins la botella verda hi ha un clavell,
un navili de sang que trencà el cel.

Cremaren les banderes. Les teulades
amagaren la por de tanta nit,
llençols de les ferides, i aquell crit

i aquella angoixa de les abraçades.

Adéu, adéu, als mariners adéu!
Es desfressen de blau els cuirassats
i la mar n'ha sembrada d'oliveres.

Aquest vaixell no pot partir, cor meu,
i els seus companys el criden corglaçats
als fondals de les aigües mentideres».

És important remarcar això perquè, així com en la poesia insular l'adscripció al grup castellà del 27 havia de constituir una relativa novetat, per a un poeta castellà suposava, a finals de la dècada dels quaranta, una mena de retrocés: el refugi en un passat els protagonistes del qual, tanmateix, havien conegut la intempèrie de l'exili.

2.3.3. *Els abeuradors*

Del foc i la cendra és dedicat a les «ombres lluminoses» de Gabriel Alomar i Bartomeu Rosselló-Pòrcel, que cercaren els nous camins a la poesia catalana. Pel que fa al primer, ja havia estat objecte de la dedicatòria del primer llibre castellà de Cèlia, *Trigo del corazón*, encapçalat per una triple endreça: «A Gabriel Viñas, mi padre. A Gabriel Alomar, mi maestro. A Gabriel Espinar, mi discípulo». En *Del foc i la cendra*, l'antítesi amb què són presentats ambdós autors - Alomar i Rosselló- no és gens gratuïta: si bé els seus poemes tenen el mateix efecte brillant i torbador del foc, ells mateixos són ombres, es mouen en la fosca perquè han estat eclipsats i les seves obres no admeten l'estreta cotilla de les classificacions. Viñas s'inscriu volgudament, així, en una tradició renovadora -i, fins a un cert punt, silenciada- de l'escola poètica mallorquina. Parlant d'aquesta escola,

Carles Riba, es refereix a Alomar com un «*publicista y profesor, cuyas excitantes enseñanzas recibió la promoción llegada a la adolescencia en torno al 1930*» i diferencia la seva concepció estètica de la de Joan Alcover en els següents termes: «*Al contrario de Alcover, no preconizaba Alomar una contemplación de las cosas, sinó una fecundación viril de ellas: transfigurarlas divinizándolas*». ¹¹⁷ Aquest paper actiu del poeta serà recollit pel seu deixeble Bartomeu Rosselló-Pòrcel, que, en el títol del seu llibre pòstum, aplica les regles de la *imitatio* a una entitat inimitable sense patiment com és el foc. La nova postura del poeta -anar cap a les coses i transformar-s'hi- devia captivar Cèlia Viñas i guiar la seva estratègia poètica, no només en l'obra catalana, sinó també en la castellana. ¹¹⁸

Tanmateix, aquesta estratègia es manifesta molt espaiadament. Contràriament al que suggereixen els títols de les seves obres castellanes, *Del foc i la cendra* no només manifesta ressons de la generació del 27 i de Rosselló-Pòrcel. També hi són visibles els rastres - o les restes- de la tradició romàntica, no, naturalment, en el seu vessant heroic o històric, sinó en la línia sentimental: tant l'alenada castellana - representada sobretot per Bécquer- com la catalana -el Costa i Llobera, diguem-ne, popular, pre-noucentista (el de les *Poesies*, no el de les *Horacianes*).

Pel que fa al romanticisme castellà, és ben representat al poema «Despertar» -subtitulat «becqueriana»-, que reprèn el vell tema de l'arpa:

«Dins l'estreta caixa del vell clavicordi
les notes gebrades,
esperen la força que tregui del somni

la corda encantada».

(«Despertar», vv. 9-12)

És ben sabut que aquest mateix motiu fou utilitzat per Costa en «El arpa», en què els crítics llegiren un plany per la pàtria perduda: el poema s'inscriví en una tradició de tema escocès que havia passat a Catalunya a través del poema de Camps i Fabrés «Los tres sospirs de l'arpa» i que - amb la variant de canviar l'instrument per una lira - havia estat tractat per molts autors de la Renaixença, Aribau inclòs: un autèntic concert de corda, a voltes ben afinat i harmoniós i a voltes grinyoladís. Cèlia despulla el poema de tota connotació nacional i el remet a la seva accepció becqueriana: és a dir, al problema de la latència de l'art i de la necessitat del paper actiu del creador, qüestió que continuarà preocupant-la en fases posteriors de la seva obra. En efecte, les cinc situacions que presenten les cinc estrofes del poema que comentam - l'escultor que busca la forma en el bloc de marbre encara sense tallar, el llenç en blanc que ha de ser pintat, el clavicordi que espera ser tocat, el somni del poeta abans de començar a escriure i l'amor abans de manifestar-se - ens remetent a una situació de vida subterrània en què el subjecte ha de descobrir què s'amaga rera l'aparença: tot plegat, de bell nou, és una qüestió d'intuïció. Aquest mateix procés d'interiorització, el trobam, també, en el poema «Les quatre ofrenes», en què quatre veus ofereixen els seus dons a la poetessa: una és la del passat o la tradició, una altra és la del present i una altra la del futur, però totes deixen el cor de l'autora «sens goig ni pena». Finalment arriba la quarta veu, la del possible:

«L'última era el possible,
l'infant que pogué néixer, el vers perdut,
aquell bes d'una amor indefinible,

el crit d'un llavi mut,
la dansa folla dins la quietud».

(«Les quatre ofrenes», vv. 42-46)

Naturalment, aquesta veu aconseguix de commoure l'autora. El poema acaba amb aquests versos:

«Digué la veu suau:
-Jo et puc donar el silenci, el blanc paper,
el misteri que amaga l'espai blau;
tot allò que pot ser
i que no és no serà, jo això et daré.-»

(«Les quatre ofrenes», vv. 47-51)

El plantejament del poema com una *tria* del poeta, és a dir, com un reconeixement de l'existència de l'*ideal*, és encara una pervivència romàntica que té la seva plenitud en moltes de les *Rimas* de Bécquer. De vegades aquesta tendència es manifesta en l'ús de tòpics més puntuals: la monja transportada i tremolosa del poema «Èxtasi» suggereix un ambient molt determinat, de clausura, sacrilegi i passió oculta molt becquerià, resolt amb un cert grau de sensualitat:

«Se sent el tebi perfum de roses,
perfum carnal.
Les mans obertes, parpelles closes,
gestu nupcial,
la monja espera, genolls a terra, damunt les illoses».

(«Èxtasi», vv. 11-15)

Aquesta mena de poemes mostren que *Del foc i la cendra* té alguns trets que permeten parlar d'un romanticisme que, esvaït i tot, fa de l'ànima i dels seus estats la part nuclear de les composicions.

Pel que fa als autors clàssics de la tradició insular, el seu ressò es concreta en diverses peces. Als quintets de «La nau i el pi» no es pot evitar, en arribar a la darrera estrofa, pensar en l'arbre de Costa:

«Oh la fusta verge! Oh pi

jo comprenc ton desitjar!»

(«La nau i el pi», vv. 31-32)

El classicisme del sonet en alexandrins «Sota els arbres» recorda alguns passatges de Joan Alcover, especialment el poema «Record de Sóller». I la «Cançó del captiu» que inclou la secció «Cançons de la cala» sembla una variació sobre el tema del popular «Amor de pàtria» de Costa, elaborada amb una tècnica mixta que combina el to elegíac amb la interrupció de la literalitat de la línia discursiva mitjançant l'ús de la metàfora:

«Torres de vent arrissat
sóc presoner de la mar,
sense àngel ni pa de blat,
amics, veniu-me a cercar!

-A la nit, a la nit,
ganivetada de plata.-»

(«Cançó de captiu, vv. 19-24)

Un altre cas d'homenatge als iniciadors de l'Escola Mallorquina és el poema «Si sols fos l'illa per cantar-la...», en què l'estrofa sàfica, més que no pas un record d'Horaci, esdevé un homenatge al Costa de les *Horacianes*; el paisatge com a tema -no com a pretext!- tractat en un to discursiu i descriptiu insòlit en l'autora, en confirma la filiació. Però, de la mateixa manera que el to romàntic es feia poc versemblant, aquest classicisme sembla una via poc còmoda: els versos adònics, quarts de cada estrofa alteren de vegades la seva composició preceptiva (dàctil més troqueu), que, si es manté sense dificultats en les estrofes primera («bé cantaríem»), setena («pèsols d'olor») i vuitena («tots lluminosos»), en canvi s'estronca en la segona («amorosida»), en la tercera («la vinya verda») i en d'altres. Paradoxalment, aquestes infidelitats a la mètrica clàssica no atorguen una major naturalitat al poema ni el fan més lliure.

La intenció de fer un exercici, més o menys teòric, sobre les arrels mediterrànies de l'illa constitueix, al cap i a la fi, un camí tancat. Al final, l'autora reconeix l'esterilitat d'aquesta expressió poètica en uns versos emblemàtics del canvi de temps i de llenguatge:

«Més hi ha quelcom que no em dóna paraules
i avergonyeix aquest ritme novici,
i corseca l'estrofa del teu himne
que ningú ha escrit».

(«Si sols fos l'illa per cantar-la...», vv. 61-64)

Així, la poesia de Cèlia Viñas conté, implícitament, el reconeixement que les herències clàssico-romàntiques ja no són viables. És aleshores quan comença l'intent de recuperar el discurs de Rosselló-Pòrcel (més exactament, del Rosselló-Pòrcel hereu i deixeble de Gabriel Alomar), recolzat en els codis postsimbolistes i en la poesia pura. En realitat, el triangle que unia la lírica del 27, el postsimbolisme i l'obra de Rosselló era una estructura closa, un sistema: no sabem quin dels vèrtexs va prendre Viñas en primer lloc. Si, per formació, sembla que havia d'inclinar-se per la generació del 27, les endreces del seu llibre emfasitzen clarament la tradició local. Sigui com sigui, el nou llenguatge té un precedent indiscutible en l'obra i el pensament estètic de Gabriel Alomar, un dels primers autors que va incorporar a Catalunya la tradició europea, un parnassianisme amarat de ressons de Carducci i d'Annunzio, i que afegí a la perspectiva simbolista un segell inconfusiblement mediterrani. Aquesta conjunció d'elements (simbolisme, poesia pura, concepció de l'escriptura com a ritus iniciàtic, mediterraneïtat i, fins i tot, -encara que, pel seu caràcter massa intel·lectual, dil·luït- *ribisme*) caracteritzen la part més suggerent de la poesia catalana de Cèlia Viñas. Aquesta autora s'alinea, així, en una

«escola continental» més acostada als patrons estètics del Principat que a les directrius de l'Escola Mallorquina i animada per la vena popularista que es manifesta, sobretot, en els poemes del grup «Amors». Hi trobam -com en l'Espriu que evoca Rosselló- el vell símbol de la rosa:

«La pluja fon melangies
amorosides dels arbres

i estrena totes les roses
la primera matinada.

Totes les roses, amor,
fetes silenci de marbre».

(«L'amor i la pluja, vv. 5-10)

També el foc acudeix puntual a la cita:

«Que serà cendra el foc? Bé pot cremar,
que la flama és un glavi de puresa,
ai dolça esgarrifança! L'alenar
la boca m'ha deixada tota encesa».

(«Jo sóc una ombra de tant somniar», vv. 5-8)

Però on es manifesta més clarament és en els poemes «L'aire d'espases» i «Flama». En el primer trobam un sentit de verticalitat molt guillenià:

«L'aire guerrer, amor ferit,
l'aire foc, cendra, amor,
cendres amargues
que s'alcen de puntetes.

On és el sol? Amunt, amunt, ja flama
i flameja l'aire de la galta encesa...»

(«L'aire d'espases», vv. 5-10)

En el segon, on la llargària desigual dels versos sembla reproduir la crepitació d'una foguera, hi ha una simbolització expressa del foc com a essència de la poesia:

«Flama,
mot encès, flama
nua, puríssima, esquerpa,
com el que es mira i no es besa, màgica
flor».

(«Flama», vv. 1-5)

Ara bé, la realitat que s'amaga darrera totes aquestes figuracions simbòliques no és, com vol la preceptiva de la poesia pura, una reflexió sobre el llenguatge o sobre la naturalesa del mateix acte poètic (és a dir, un cercle tancat), sinó, senzillament, l'amor. A causa de la inesperada concreció d'aquest terme real, la poesia de Viñas podria ser titllada de superficial, acusada d'imitar només la imatgeria, els aspectes epidèrmics de les tradicions que invoca. També cal tenir en compte, però, que amb la *personalització* dels poemes l'autora defuig la temptació -o el parany- de l'excessiu intel·lectualisme en uns moments en què la poesia closa és un luxe.

Quant als autors del 27, l'aproximació de Viñas als seus esquemes lírics és progressiva. Ja en «La sesta», el segon poema del llibre, hi ha, com a subtítol, un eloqüent «Homenatge a F. García Lorca». Tanmateix, el poema és encara molt lligat al descriptivisme paisatgístic, només trasbalsat per unes sinestèsies molt *d'època* -«cançó blava», «angoixa salada», «silenci de marbre»...-, recurs que Blai Bonet conrea, pels mateixos anys, amb idèntic abandament i que Jaume Vidal Alcover utilitza per donar títol al seu primer llibre de poemes. Els versos més lorquians de «La sesta» deuen ser els següents:

«Un desig inconegut
fa lluir ses set espases
i riu dintre d'ell mateix
la tragèdia d'una màscara».

(«La sesta», vv. 11-14)

A mesura que el llibre avança, la relació amb els poetes castellans es fa menys mimètica i s'insinua un intent d'adaptació al català -canviant tan sols la filiació dels motius que el basteixen- d'aquest univers lorquià que Cèlia admira tan profundament:¹¹⁹ transforma els balls andalusos en sardanes i les *soleás* en tonades populars. Per entendre l'abast d'aquest canvi el millor terme de comparació és, probablement, el recull *Trigo del corazón*, el primer llibre castellà de l'autora i aquell en què la influència dels autors del 27 és més destacada.¹²⁰ Ja Ángel Valbuena Prat, en un dels pròlegs que presenten en llibre, hi destaca els «ecos de folklore popular, motivos e influjos lorquianos, temas de mar, de puerto, de religiosidad».¹²¹ Els títols de les cinc parts en què es divideix el volum -I, *Andalucía*; II, *El mar*; III, *Alrededor*; IV, *Los niños*; V, *Yo*; VI, *Tú*; VII, *El Señor*- són, també, ben eloqüents. Però és sobretot en alguns poemes, especialment de la primera part, com «Los muleros» o «Granada celeste», on la filiació es fa nítida i precisa. Vegem un fragment (vv. 1-12) de «Granada celeste»:

*«Granada lejos del mar...
Qué cielo azul, mi Granada
si quisieras navegar!*

*Cielo límite, equilibrio,
arquitectura de arcángel
y rubor de precipicios.*

*Voz del aire, flauta azul
escalonando las nubes
en caminitos de luz.*

*Por las esquinas, la queja
del celeste acuchillado
entre dos rojas veletas».*

Ara bé: en ocasions, aquesta herència va en detriment de la naturalitat i de la personalitat de l'autora. És, al meu entendre, el que s'esdevé amb el poema «Paisaje», dedicat «A Bernardo Vidal Thomás, isleño en su rebotica», en què diminutius com «pueblecillos» i «coloraicos» rebaixen, amb el seu popularisme manllevat, la capacitat de Viñas per articular un discurs per crear un discurs simple i, alhora, estilitzat:

*«Allá a lo lejos,
unos olivos,
tres pueblecillos blancos,
y los tejados coloraicos.*

*Sobre los cerros
hacen sus nidos
las palomas de nieve
y los suspiros.*

*Los valles verdes
se [me] han dormido¹²²
iy más allá son rubios
de sol y trigo!»*

Del foc i la cendra elimina completament aquestes servituds i es manté sempre fidel a la personalitat de l'autora. Aquesta atmosfera és especialment reeixida en els poemes de la primera secció de la segona part del llibre, titulada «Cançons de la cala». Cèlia Viñas hi desenvolupa el tema mariner, un dels favorits dels neopopularistes del 27. El resultat són uns poemes lleugers, d'una ingenuïtat rondallística que no neix de la innocència sinó de la consciència i que s'escampa per poemes com «La bona cançó», «Cançó de l'oronella» i d'altres. De vegades, com a «Endevinalla», el resultat és molt esquemàtic:

«Entre el blat i el violí

una capseta d'or fi.
Per al rei, per a la reina...
Això era i no era...»

(«Endevinalla», vv. 1-4)

Però d'altres dóna cabuda a la metàfora:

«Duc el cor esgarrinxat
per l'amor de la mar blava.
Ai, salivera del cel!
-A les teulades».

(«Cançó de l'oronella», vv. 9-12)

Aquest recurs no té res a veure amb la recuperació de la pròpia literatura popular cercada pels epígons de l'Escola Mallorquina (pensem en les «Gloses» de Miquel Forteza) perquè sovint les cites de temes tradicionals hi són descontextualitzades (vegeu la «cançó bamba» de primavera) sinó amb la recerca d'uns canals de comunicació no contaminats. En aquestes «Cançons de la cala», definitiva aproximació de Viñas als models castellans, hi ha una sèrie de procediments que informen de l'abandó radical de l'estètica de l'Escola Mallorquina: impressionisme, ús de la dècima, repeticions, contradiccions, to exclamatiu, vers lliure i breu i, sobretot, un canvi subtil en l'ús de la metàfora, que deixa de fonamentar-se en imatges gastades per cercar comparacions més agosarades.

2.3.4. *Cèlia Viñas i els poetes del seu temps*

Una dècima de *Del foc i la cendra* és dedicada a Josep M. Llompart. Es titula «Ametla» i acaba amb una al·lusió a l'hora de l'Ave Maria. El llibre es tanca amb quatre dècimes més -«espirituals i senzilles, en homenatge al poeta Blai Bonet, pregant-li que sigui el

nostre "Aucell de foc"»- que glossen el final d'un poema d'*Entre el coral i l'espiga*, el titulat «Plenitud de l'amor». De Jaume Vidal Alcover no hi ha cap esment concret, però el seu esperit, maliciós i enjogassat, amara tot el llibre. Tampoc no hi ha cites de Llorenç Moyà, encara que dècimes com l'esmentada «Ametla» tenen la mateixa pulsio que alguns dels versos d'*Ocells i peixos* o de *Flos Sanctorum*. Comparem, sinó, aquestes dues estrofes, la primera de Viñas, la segona, de Moyà, dedicades a Sant Sebastià:

«Ai, rogenca fontanella,
cent ferides, cent cantors,
vostra fresca sang novella
canta l'Amor dels Amors!
Quina xalesta alegria
la vostra mort desvetlà!
Siau sempre Patró i guia,
gloriós Sebastià».

«Flauta nua, meravella
sempiterna de la fe,
ai!, jo no sabia que
la tonada fos vermella.
Debades files, estrella,
congestes vives de sal,
car sobre el martirial
defici del pentagrama,
claus de sol tornen de flama
i les notes de coral».

Cèlia morí el 1954, i en el volum d'homenatge que editaren els seus amics mallorquins, *Cèlia Viñas. In memoriam*,¹²³ hi col·laborà tot el grup que havia anat formant-se entorn de l'antologia de Sanchis Guarner. I, potser amb més mèrit, algun dels poetes adscrits a l'Escola intentà, per uns instants, un canvi radical de veu que l'acostàs a la poetessa. En el poema d'homenatge a Miquel Marquès, escrit amb motiu

de l'acte que li dedicaren, el 1951, els amics del *Diccionari*, Cèlia havia escrit la següent enumeració:

«I dir prada i neueta i pa i ciutat
i puig i rierol, barranc i cel
i alzinar i gavina i carro i llet
i tórtora i fonoll i rem i ametla
i murtera i besada i amor meva,
i caminói i bres i mort i rosa».

(«D'un epistolari», vv. 29-34)

I Miquel Gayà acabà la seva contribució a la memòria de l'autora amb aquests versos:

«Adéu, canyamel, cirera,
menta, ametla, moraduix;
mon somni de primavera
no desperteu, massa fluix:
rabejau roses i estrelles
al llac de les meravelles
que no es trenca ni s'escriu». ¹²⁴

Aquest poema l'introduïa en una nova concepció de la naturalesa que, en el futur, havia de ser fecunda als autors dels cinquanta (pensem, tan sols, en «Lo pus bell catalanesc del món» de Blai Bonet, en «Hort a l'alba» de Jaume Vidal Alcover i en «Camí florit» de Josep M. Llompart; tots tres poemes contenen enumeracions vegetals).¹²⁵ I, sobretot, donava a la paraula un protagonisme nou, abans impensable. En els versos breus de Cèlia Viñas, la reiteració, la insistència de les exclamacions o l'aïllament d'un sol mot en l'espai versal eren recursos que abocaven a la magnificació de la paraula. Potser és aquest el tret que més l'assimila als poetes dels anys cinquanta, en els quals els conceptes d'*esment* i *ús* estan perfectament diferenciats; l'*esment* és un recurs metaliterari perquè el llenguatge, en un gir narcisista, es recreï en

l'autocontemplació, i és utilitzat, gairebé sense excepció, per tots els nous autors; ja n'hem parlat en l'apartat dedicat a Marià Villangómez, però es donen molts més casos: «Quan tu deies "amor" / els brolladors florien dins la tarda», «Saps?, si sovint diguessis *casa, / ànima, barca, llar, amiga, platja, / vells mots amb moltes as, perfumadíssims, / - esdrúixos si es possible-...*» (Llompart); «Basta dir una paraula: / "pinotell" o "baladre", / i el món sona més clar» (Bonet). Dámaso Alonso ja havia utilitzat aquest recurs per tornar a les paraules la netedat primigènia: «*Y digo "amor", yo digo "madre mía"*» (*Tres sonetos sobre la lengua castellana y tres comentarios*, 1958), «*Digo "rojo", "azul", "verde". No saben. / "Color". No saben*» (*Gozos a la vista*). Cèlia despulla aquest recurs de l'esterilitat barroca i l'incorpora a la concepció simbolista de la poesia.

La figura de Cèlia Viñas només s'entén com a pont entre dues maneres de concebre el fet poètic. La seva obra, síntesi de diversos llegats, és el centre d'una cruïlla en què es tracta de decidir si la poesia queda relegada al bagul de la història o si s'incorpora al present. No cal dir quina és l'opció de Viñas. Les seves coincidències de veu amb els nous autors són significatives. Amb Josep M. Llompart l'uneix un tractament «civilitzador» dels elements naturals més salvatges, ben exemplificat en el títol «Tempesta als jardins de Ciutat»: per a ella, «la pluja ve de puntetes»; ell escriu «abans que la perfecta pluja / violes assaoni, enlairi roses»; els uneix, també -variació del motiu anterior-, un gust per la naturalesa morta, per les flors assecades dins campanes de vidre, per un món exterior contrari a l'escarafall i tallat a la mesura de l'home: una quietud que tan sols és púdica disfressa d'un sentir exaltat

(pensem en el drama «petit» de l'estrofa de Cèlia: «S'ha perfumat el fang / amb unes flors de sang / que sense fruitar es moren»). Amb Blai Bonet, comparteix el gust per l'espai obert i la peculiar visió de Déu: un nucli de *Del foc i la cendra* són els poemes religiosos o vagament religiosos -«Dualitat», «Èxtasi», «Prec», «Pregària d'un dia humil»; si deixam de banda aquells que, com «Èxtasi», comentat més amunt, tendeixen a considerar la religió com un pur tema literari, la seva idea de Déu és assequible i no gens sofisticada, i a voltes frega el panteisme. Moyà i Viñas tenen en comú la sensualitat vegetal, i amb Jaume Vidal l'autora té el vincle de l'ús de l'absurd com a reactiu per tallar o canviar el to d'un poema (vegeu els finals de «Un bon dia de novembre de 1838» i «Cançó bamba de primavera»). Aquest sentit de l'absurd es pot relacionar amb una manipulació del gènere de la dècima desbaratada, un dels més característics de la literatura tradicional insular. Més en general, respon al *topos* que E. R. Curtius descriu com «el món a l'inrevés» i que potser té el seu precedent -en poemes com «Lletra a l'estimat des d'un jardí de Mallorca»- en l'«Auca» de Bartomeu Rosselló-Pòrcel. Ara bé: aquest *absurd* no té res a veure amb l'ús -intencionat- que en fan els creadors de l'anti-teatre (Beckett, Ionesco); en Viñas, es tracta d'un tret no reivindicatiu, potser més acostat al *non-sense* dels postistes. Pur, totalment lúdic:

«Diuen que la mar és blava
i avui és groc de taronja.
Diuen que la mar té peixos;
jo hi he collit margarides».

(«Diuen que la mar...», vv. 1-4)

2. 4. Els poemes de Bernat Vidal

2.4.1. Significació

En referir-me a les tendències de la narrativa insular de postguerra (vegeu capítol II, apartat 2.1.1.), he fet un fugaç esbós de la personalitat literària de Bernat Vidal i Tomàs. N'he destacat, per damunt els altres trets de la seva entitat d'home de lletres, la pertinença a l'anomenada «generació perduda». En el cas de la seva obra narrativa (*Memòries d'una estàtua*, del 1953, i *La vida en rosa*, del 1956, a més d'algunes narracions esparses), aquesta pertinença es resol en l'ús d'unes fórmules distanciadores i, al capdavall, en una mena d'indefinició profunda que travessa l'espina del discurs literari: basats en la ironia i en la subtileza com a recursos primordials, els relats reunits en aquests llibres acusen el desequilibri entre una alta competència en el maneig de la prosa i la incapacitat de trobar uns canals adients d'expressió. Per bé que Bernat Vidal s'hi dedicà esporàdicament (amb treballs sobre Rubén Darío, Cèlia Viñas, Joan Alcover, Costa i Llobera...), l'assaig no oferia, en els anys cinquanta, plataformes prou sòlides perquè els escriptors s'hi poguessin recolzar còmodament. L'oscil·lació genèrica que presenten les narracions de Bernat Vidal, que té el seu bessó en les noucentistes reticències envers la novel·la, l'aparta alhora del costumisme i del tremendisme, de la narrativa villalonguiana i de les provatures experimentals.

Tanmateix, la seva situació mitjancera (era massa jove per adscriure's a la decrepita Escola Mallorquina i massa gran per adoptar

les postures iconoclastes dels joves poetes) no tan sols havia de traduir-se en indefinicions. També fou molt productiva en la consolidació de l'ideari estètic dels nous autors. És per això que convé parlar-ne breument ara.

La importància de Vidal i Tomàs com a transmissor d'idees i influències ha estat generalment reconeguda per la crítica. El 1964 - quan encara els «fets» són recents- Josep M. Llopart escriu que «el seu guiatge va esser decisiu en la formació d'alguns escriptors joves» (pensa en Blai Bonet) i el considera responsable de les orientacions de la poesia contemporània.¹²⁶ En la mort de l'escriptor, Llopart afirma el doble mestratge de Vidal i de Viñas:

«Sense que calgués discutir-ho, tots ens havíem posat d'acord que Cèlia i Bernat eren els protagonistes d'aquells aplecs i, gairebé amb posat d'aprenents, els escoltàvem dialogar. Parlaven de Domenchina o de León Felipe, de Rafael Alberti, de Pablo Neruda, de Maragall, de César Vallejo... Uns noms que nosaltres -generació sense mestres- no havíem sentit pronunciar a les aules, i que a poc a poc ens obrien els ulls cap a uns horitzons que no hauríem sabut endevinar. Quines fecundes lliçons poguérem rebre els que tinguérem el goig d'esser companys d'En Bernat i Na Cèlia! Si alguna cosa som ara, al cap de vint anys; si alguna cosa hem pogut fer per mantenir viva una cultura, és perquè ells ens ensenyaren, cadascun a la seva manera, allò que podíem ser i allò que podíem fer».¹²⁷

Jaume Vidal, per la seva banda, afirma que, en el que, amb un punt d'exageració, anomena «Escola de Santanyó», Blai Bonet és el Garcilaso i Bernat Vidal el Boscà.¹²⁸ I Miquel Pons, l'estudiós més fidel de l'obra i la figura de Bernat Vidal, afirma que «on juga un paper important Bernat Vidal i Tomàs és en l'exercici del seu magisteri -magisteri compartit amb Manuel Sanchis Guarner i Cèlia Viñas- de donar a

conèixer la poesia castellana de la generació del 27 o de la Dictadura o de la República, de Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado als poetes joves de la generació del 50»;¹²⁹ anys abans, el mateix estudiós havia escrit¹³⁰ que, a més, Bernat Vidal era conscient de la seva influència sobre la poesia mallorquina dels anys cinquanta. I fins i tot els moderns estudiosos han reconegut la seva importància com a impulsor teòric de la renovació poètica.¹³¹

Tanmateix, la posició de mitjancer requeria difícils equilibris. Jaume Vidal considera que alguns dels poemes de Bernat Vidal inclosos en l'antologia *Els poetes insulars de postguerra* -com «Molí de sang»- era «ben d'Escola Mallorquina».¹³² Però en canvi, Miquel Gayà, seguidor de la tradició, inclou Bernat Vidal en el mateix grup que Jaume Vidal, Josep M. Llompart i Blai Bonet, com un dels «destinats a renovar les aigües i els aires [...] de la poesia mallorquina».¹³³ En la mateixa línia, Francesc de B. Moll, en les seves memòries, es refereix al magisteri de Sanchis Guarner sobre «els millors talents joves»... entre els quals inclou Bernat Vidal (al costat, aquesta vegada, de Moyà, Llompart i Vidal Alcover).¹³⁴ No oblidem, d'altra banda, que en la malaguanyada revista *Raixà* Bernat Vidal s'havia encarregat de l'entrevista amb Maria Antònia Salvà... És a dir, els «vells» el consideren un integrant de la nova promoció i els joves el veuen com un precursor i un mestre. L'afició de Bernat Vidal per la litúrgia i les seves cerimònies i per la cultura clàssica -comentades humorísticament per Moll a les seves memòries- i la seva formació a la Joventut Escolar de Mallorca¹³⁵ l'adscriuen a la tradició. Les obres de la seva biblioteca -Cèlia Viñas el recordava amb un volum de Domenchina sota el braç- l'adscriuen a la renovació. Entre aquests

dos pols, va fer un paper actiu en les agendes culturals de l'època: presentà Blai Bonet en la tertúlia literària de Can Colom (d'on sortiria l'edició de *Quatre poemes de Setmana Santa*) i en algunes lectures poètiques de Barcelona; escrigué el pròleg a *Entre el coral i l'espiga*, on basava la paràfrasi de l'obra no en la descripció de dues menes de paisatge -com després es va fer habitual en parlar del recull- sinó en dos àmbits: l'exterior exultant i l'interior devastat del poeta. Assistí a algunes de les sessions de la Secció Literària Joan Alcover del *Círculo Mallorquín*, on, el 25 de novembre de 1953, llegí i comentà el *Cántico espiritual* i *La noche oscura* de Sant Joan de la Creu;¹³⁶ el 1954, poc després de la mort de Cèlia, va llegir a la Secció un treball sobre la seva poesia catalana;¹³⁷ assistí a les Converses Poètiques de Formentor; es relacionà amb els artistes i escriptors que feien sojorn a l'illa: el pintor Bernareggi, el «social» Blas de Otero...

«Al día siguiente, al otro o al otro quizás, ahora yo no sé, don Bernat Vidal invitó unas pocas personas de alma octosílaba a una brevísima lectura del vizcaíno. Cuando el público, que arnichescamente había sido obsequiado con un polo de coco y lo tenía en la mano, esperaba oír algo conta el Papa, o un verso más bestia que el testamento de una loca, don Bernat le dio abierto al bilbaíno el libro "Ancia", y, con el índice de la derecha le dijo "aquí", y dura, pausada, modesta, ardiente, honesta, cantábrica, la voz del anticristo de nación empezó a leer:

*"Mademoiselle Isabel, suave y altiva,
con un mirlo debajo de la piel..."*

*Y las personas once de fe endecasílaba suspiraron de alivio, dieron gracias, no hay de qué, porque, aunque leían matutinos y el vespertino, nunca hubieran imaginado que los comunistas fueran tan cursis».*¹³⁸

Alhora, Bernat Vidal havia anat forjant una amistat amb Llorenç Villalonga, figura especialment controvertida en aquells anys...¹³⁹

En síntesi, aquesta trajectòria sense ensurts i sense ruptures espectaculars explica fins i tot les desercions del seu mestratge. Quan, a partir de *Cant espiritual*, Blai Bonet se'n distancia, no fa sinó confirmar una llei d'evolució inexorable. Vidal ha fet el pas de la tradicional *Escola Mallorquina* a la poesia del 27. «Va treure el que hi havia de bo dels ensenyaments de don Francisco Giner de los Ríos i del progressisme de la Institución Libre de Enseñanza, va comprendre -i va acceptar, amb totes les reserves que poguessin caldre- el famós Noventa-y-ocho i es va deixar raptar, per dir-ho de qualque manera, per l'apassionada brillantor de García Lorca, per la saviesa rigorosa d'Alberti, pel panteisme a ultrança de Gerardo Diego, per l'eixutesa intel·lectual de Guillén, per la tendresa professional de Salinas»: així resumeix Jaume Vidal la seva trajectòria estètica.¹⁴⁰ Evidentment, li havia costat molt deshumanitzar la seva poesia perquè pogués veure el retorn a la humanització com una alternativa viable. Aquesta alternativa era, justament, la que intentava en aquells moments Blai Bonet. No és estrany que Bernat Vidal es mostràs reticent davant els ressons del 98 que creia detectar en el tema d'Espanya tal com apareixia tractat en *Comèdia* de Blai Bonet. «*Tu sabes, Guillermo Sureda -escriu, parlant de Blai- cuánto tiene de evasión la expresión poética, aunque pretenda ser auténtico testimonio*». ¹⁴¹ Possiblement va ser aquesta absoluta prioritització de la catarsi, allò que limità l'abast de la seva obra poètica. Per això mateix es fa explicable la seva preferència per autors que, com Llorenç Moyà, també concebien la poesia com una

ocupació ocasional, com una font de satisfacció més que no pas d'inquietud.¹⁴²

2.4.2. *Algunes mostres de la seva poesia*

L'obra poètica de Bernat Vidal és escassa i dispersa, i la diversitat dels seus pretextos fa difícil que sigui llegida com una unitat. Tanmateix, pel fet que s'hi transparenten alguns models que guiaran la nova poètica val la pena veure'n algunes mostres.¹⁴³ D'entre els seus poemes, alguns traeixen, encara, la submissió a la poètica tradicional: és el cas de «Final d'estiu» (1947), «Sant Climent de Taüll» (1953), «La tumbaga» (1956) i «Lletra per a acompanyar les espigues...» (1960). Són peces ocasionals, compostes a l'ombra d'esdeveniments assenyalats, que -tot i la bona factura- no s'enlairen enllà del divertimento.¹⁴⁴ «Final d'estiu» n'és un bon exemple:

Final d'estiu

Se ret el silenci, el vent de tardor,
senyora és del port la melancolia,
la mar queda morta quan marxa l'amor
enfront de la mar, la gran pena mia.

Oh buidor immensa de l'amor d'un dia,
xuclat, sense cura, com va de licor
de menta o taronja, que alegre encenia
de llavis a galtes, roses de rubor.

Mes, ja restem sols... els pins són xipresos;
ni veles, ni crit, ni rialles, ni besos...
Sols a contrallum, lluny se difumina

l'estela sonora, del cotxe, al marxar
-nigul blau de pols, colònia i benzina-
que pobla la pena del meu cor i la mar.

(1947)

Per bé que no reflecteix una estricta cura mètrica, aquest sonet recorda certs aspectes de la poesia de Miquel Dolç. La barreja d'una estrofa altament codificada com el sonet amb el que podríem anomenar «referents de modernitat» (les al·lusions als licors, al cotxe, a la benzina), es dóna, també, en alguns poemes d'*El somni encetat* (m'he referit, en l'apartat 2.1.1. d'aquest mateix capítol, a la composició «Motiu manllevat»). I aquesta barreja és pròpia, justament, de la poesia i de la narrativa que s'escriu a Mallorca en els anys vint i trenta.

La poesia religiosa és una altra constant dels autors dels anys trenta. Vidal i Tomàs la recull en poemes com els tres que cito a continuació. En tots tres casos, la religiositat hi és expressada d'una manera absolutament tradicional: no es decanta ni per l'esteticisme que presidirà, anys a venir, el *Via Crucis* de Llorenç Moyà, ni per la sensualitat que anega la poesia de Blai Bonet. Únicament comparacions com «pilota de mil colors / la vostra esfera» trenquen -amb massa timidesa, malgrat tot- l'esquema tòpic de la poesia religiosa.

«Sant, Sant, Sant,
a davant el Pantocràtor,
amb genis alats jo cant.
Murs pintats per fe eviterna
cremen vius sobre l'altar,
la Llum que es fa perdurable
als set colors del ventall».

(«Sant Climent de Taüll», 1953)

* * *

«Oh, Montserrat
de noces, jocs i rialles!
Mentres el món és joguina,
qui pensarà en les llàgrimes».

(«La tumbaga», 1956)

* * *

«L'espiga
per Vós, Morena agradosa,
del Pla cap a Lluc s'enfila.
[...]
Rebeu, virolai de brins,
de Santanyí, l'espiga.
Per Vós, Morena agradosa,
del Pla cap a Lluc, s'enfila».

(«Lletra per a acompanyar les espigues trameses per la parròquia major de Santanyí a Santa Maria de Lluc», 1960)

Pel que tenen d'adscripció a la mitologia religiosa catalana, aquests poemes podrien incloure's en el que D. Ferrà-Ponç anomena *neonoucentisme*.¹⁴⁵ Ara bé, quan aquest crític parla dels models que segueixen els *neonoucentistes mallorquins* es refereix -deixant a part el mestratge de Riba, Sagarra i Guerau de Liost- a dos grups ben diferenciats: d'una banda, Miquel Ferrà, Maria Antònia Salvà, Miquel Forteza, Joan Estelrich i Llorenç Riber; d'altra banda, els joves poetes del Principat: Vinyoli, Espriu, Lluís Gassó, Camil Geis, Ramon Muntanyola, Miquel Melendres i Tomàs Garcés, tot i que «el context històric no admetia fàcilment una presència excessiva dels catalans a Mallorca» perquè «els temps obligaven a ser prudents». ¹⁴⁶ Podríem afirmar que Bernat Vidal s'acosta més al segon grup que no pas al primer: que es troba més a prop de la primera etapa de Vinyoli que no de Llorenç Riber. Aquesta tria suposa, en ella mateixa, una transició.

Fins aquí, el vessant *continuïsta* de Bernat Vidal. En d'altres composicions els referents estètics ja són completament diferents, i és aquesta diferència la que ens interessa. En el primerenc «Variacions sobre un tema de García Lorca» (1947)¹⁴⁷ la sàvia contraposició de l'expressió -farcida de diminutius, d'imatges delicades- amb la cruesa del

missatge -l'ocell devastant amb el bec una fruita pansida que és un cor-
representa la bona assimilació de l'esperit de Lorca.

*Variacions sobre un tema
de García Lorca*

Aucellet de ploma fina,
blanc aucell de càntic clar,
no clavis ton bec amb fúria
en el meu cor autumnal.
El meu cor és una fruita
que és massa madura ja,
i a la més subtil picada,
dòcil, regalima sang.
Mira la fruita tocada
pel teu bec emmetzinat,
i mira com lenta plora
amb inestroncable plant.
Mostren llurs llavis oberts
les nafres dels desenganys
que per antigues i fondes
no se podran cloure mai...
Aucellet de ploma fina,
vola, vola i vés volant
a clavar el teu bec d'amor
a una fruita grenyal:
préssec, poma, pruna clàudia.
deixa aquest codony passat
que es podreix poblant d'essències
un cel de lliris morats.

(1947)

El motiu sobre el qual s'inspira deu ser aquesta composició,
intitulada «Prólogo», del primerenc *Libro de poemas* (1921) de García
Lorca:

*«Mi corazón está aquí,
Dios mío,
hunde tu cetro en él, Señor.
Es un membrillo
demasiado otoñal
y está podrido.*

*Arranca los esqueletos
de los gavilanes líricos
que tanto, tanto lo hirieron,
y si acaso tienes pico
móndale su corteza
de hastío».*

També deu ser lorquià l'inici d'enumeració que, al final del poema, reivindica la independència significativa de cada una de las paraules del poema: préssec, poma, pruma clàudia... L'autonomia del mot interromp l'horitzontalitat del sintagma en què és immers i enceta una via de significació vertical: els noms de les fruites, arrengrerats, són la part visible d'un nou àmbit (l'associació lèxica) que dóna profunditat al poema: d'una manera esquemàtica, aquestes «Variacions» indiquen l'entrada en l'escriptura en dues dimensions. Els poetes estrictament continuadors de l'Escola, en canvi, veien en el trencament de la sintaxi la fatal destrucció de l'efecte poètic.

El romancet escrit en ocasió del «II centenari de la partida del Bisbe Verger a Nueva España» (1949) remet immediatament al poema que tanca *Entre el coral i l'espiga* de Blai Bonet, «Ara adéu... però no adéu»,¹⁴⁸ sorgit del mateix pretext.¹⁴⁹ Ja no té res a veure amb els poemes religiosos citats anteriorment, perquè aquesta vegada el sagrat no és matèria sinó excusa. Per bé que en els versos finals hi ha eloqüents ressons de la «Cançó del captiu» de Costa i Llobera, en el poema de Bernat Vidal, el tractament és similar al que fa Lorca en el poema «San Miguel» del *Romancero gitano*:

*«Y el obispo de Manila,
ciego de azafrán y pobre,
dice misa con dos filos
para mujeres y hombres».*

«El bisbe, de Santanyí,
se recorda de la vila,
des d'un balcó del palau
que tot Monterrey domina...
Vila de xeixes daurades,
d'ametlers, sarments i figues,
més hermosa dins la boira
del record i llunyania.
Qui tengués xeixa del poble
per a consagrar a la missa!
I poder poblar de fruites
aquests camps àrids, de pites!...
Joan, Vull de Santanyí
les llavors de la nostra illa;
les fruites dels nostres camps
m'endolciran la saliva,
i sabran al meu bisbat
quan dolça és la pàtria mia.
Els fruiters de Santanyí
a Nova León floriren».

(«II Centenari de la partida del Bisbe Verger a Nueva España»,
1949)

D'altres peces, com «Poemet amb números i estels» (1953), són, per la disposició gràfica, agosarats, encara que existeix una clara descompensació entre la timidesa dels valors conceptuals del poema -en absolut transgressors- i la seva disposició formal.

«1 estel verd
+ 1 estel blau
Sumen 2 estels
damunt la pell del mar.

Al port són quatre estrelles
que em diuen: Déu te guard!

i -lluny- l'estel de menta,
i -lluny- l'estel de sal,
amb plor de: Amic, quan tornes?,
sense eco sobre el pla.

Llavors ardents, amb plomes

són dins el teu esguard.

1 estel verd
+ 1 estel blau
multipliquen mil estels
damunt ta pell de nard».

(«Poemet amb números i estels», 1953)

Tanmateix, aquestes «llicències» poètiques eren, en el context dels anys cinquanta, altament significatives. «El viatger» (1953), poema que es va fer famós perquè agradà a Salvador Espriu i perquè repetia vuit vegades en deu versos el mot «tumbaga», vehicula amb prou nitidesa el concepte que els formalistes russos anomenaren *transracionalitat* o *zaum*: la capacitat que té la llengua poètica d'adquirir, a través del ritme, unes possibilitats d'expressió diferents a les de la llengua comunicativa.

El viatger
amb un anell púnic exhumat a Mallorca
visita el museu d'Eivissa

A Tànit, la tumbaga,
aquella, la tumbaga,
-recordes?- la tumbaga
que el camperol, tumbaga,
a l'hort, desenterrà.
A Tànit, la tumbaga
li porto, la tumbaga
li ofreno, la tumbaga
que d'hort a hort, tumbaga
dofins feren saltar.

(1953)

El mateix concepte de transracionalitat, ara manifestat amb l'autonomia connotativa de les vocals -que no té res a veure amb el famós sonet rimbaudià «Voyelles»- és revelat pel poema «Les primeres lletres», 150

«Bri de veu, ull que s'empelta
i es clava damunt la A:
la A d'un arbre tendríssim
que es fa bri en la teva veu;
fulla primera, la A

Respir, silenci. La veu
clara, clareja, en la E:
la E, cresta, banderola:
eh! en el joc; eh en els hardins
i avisa en la platja: eh!».

Bernat Vidal conrea la dècima en «Aquesta dècima» (1953) i en «Naixement de Venus» (1958), que són, fins i tot pel que fa al lèxic, poemes que es poden situar en la mateixa òrbita de la poesia de Llorenç Moyà. És sabut que la dècima és recuperada pels poetes del 27, i no és descartable que Llorenç Moyà la conreï seguint l'exemple de Vidal. Si més no, les coincidències lèxiques (substantius com *corimbe*, adjectius com *nupcial*, etc.) abonen aquesta hipòtesi. Igualment, la poesia vidaliana segueix la lliçó de Guillén i la seva estratègia d'explicar el món per condensació (la dècima «Beato sillón» de *Cántico* n'és l'exemple paradigmàtic).

«Verda, com veu d'esperança,
pels teus brots de sensitiva,
entre una ona, morta i viva,
que al cor lliga una fermança.
Te torba, com una dansa,
el tacte del plom, els pits,
que pel corimbe dels dits,
un cel de punts anuncia
que pels teus ulls se congria
un sol de besos ardits».

(«Aquesta dècima per a esser repujada en escriptura Braille, promet el sol i l'amor a una donzella cega», 1953)

* * *

«Damunt el blau de la mar
de sementers creix l'aroma

i es tiny de verd una ploma
cabrella del lliriar
s'abracen com un collar
de contes d'aiguamarines
fines arestes i fines
cales de perla i de sal.
La teva albor nupcial
damunt el llit s'endevina».

(«Naixement de Venus», 1958)

Finalment, en el poema narratiu «Karin» (1959) la ironia presideix la tramesa d'una missiva amorosa a una turista: rera la futilitat del pretext s'amaga la Mallorca commocionada pel fenomen del turisme. Però la composició assenyala, a més, l'existència d'un llinar que Bernat Vidal no traspasarà mai. Pocs anys després que fos escrit aquest poema la poesia catalana entrà de ple en el realisme. L'autenticitat del pretext (la llibertat de la gent del nord encarnada en una turista) i el to discursiu amb què és descabdellat seran dos dels ingredients de la poesia realista. Però Bernat Vidal no aprofita aquestes dues condicions amb cap intenció reivindicativa. Es limita a contemplar i a constatar passivament. L'actuació, la deixa per als seus successors.

«Què prest s'acaba l'estiu,
l'estiu tot just començat.
Grisos als pins i a les algues.
-Maire, a quina hora se'n va?
Donau-li al peu de l'andana
el billet d'un vell galant
que ha seguit ses aventures
al night club i vora el mar.
Adéu, Karin, olivarda,
fresca de serena i sal,
esvelta de les batalles
que no tenen treva mai...
I que prest l'estiu s'acaba

sobre l'arena i el bar:
Karin, d'escuma, ja marxa
i a la Cala tots quedam,
Maître, amb un regust de ruda
que el parfait amour lilà
no esborra»...

(«Karin», 1959)

NOTES DEL CAPÍTOL IV

1. L'utilitzen, en els seus escrits de crítica literària, Jaume Vidal i Josep M. Llompart. En altres parts de l'estudi hem vist que Blai Bonet té un concepte diferent de la generació, en què inclou els artistes de disciplines afins -pintura, especialment- en el concepte de representació de la realitat. Així, el volum *El Color*, que recull els seus quatre primers llibres de poemes, és encapçalat per una dedicatòria «als meus companys de generació: Antoni Tàpies, Joan Brossa, Jaume Vidal Alcover, Josep M. Llompart i Miquel Àngel Riera».

2. BOU, Enric. «La poesia». A: MOLAS, Joaquim [dir]. *Història de la literatura catalana*, vol. 10. Barcelona: Ariel, 1987, p. 266-387, esp. p. 366-387.

3. BOU, Enric. «La poesia», *op. cit.*, p. 278 i següents.

4. El canvi d'estètica és interpretat d'una manera original per D. Ferrà-Ponç, que en comptes de parlar del «retorn de l'Escola Mallorquina» en la postguerra es refereix a l'adveniment del Neonoucentisme, instaurat per Miquel Ferrà i continuat per Joan Pons i Marquès i per Guillem Colom. FERRÀ-PONÇ, Damià. «Guillem Colom i la restauració Noucentista (1946-49)». *Estudis Baleàrics* [Palma] (desembre 1989), núm. 35, p. 33-37. En tot cas, els poetes dels anys 50 també reaccionaren contra aquest neonoucentisme.

5. TRIADÚ, Joan. *La poesia catalana de la postguerra*. Barcelona: Edicions 62, 1985, p. 6.

6. CASTELLET, Josep M.; MOLAS, Joaquim. *Poesia catalana del segle XX*. Barcelona: Edicions 62, 1963, p. 135.

7. Vegeu, més endavant, l'apartat 2.2, on matisaré, tanmateix, aquesta inclusió de Villangómez en el corrent principatí.

8. MOLAS, Joaquim. *La literatura de postguerra*. Barcelona: Dalmau, 1966, p. 12.

9. Segons MARFANY, Joan-Lluís. «El realisme històric». A: MOLAS, Joaquim [dir.]. *Història de la literatura catalana*, vol. 11. Barcelona: Ariel, 1988, p. 221-283.

10. MANENT, Albert. «Esquema i balanç d'una generació literària: la de 1951», dins *Literatura catalana en debat*. Barcelona: Selecta, 1966, p. 99-117.

11. *Ibid.*, p. 112.

12. MARFANY, Joan-Lluís. «El realisme històric», *op. cit.*, p. 221.

13. La pràctica d'aquesta tendència és ben exemplificada en les següents antologies: BALAGUER, Enric, *Dinou poetes dels seixanta* València: Tres i Quatre, 1987. BROCH, Àlex, *Poesia catalana, antologia 1939-1968*. Barcelona: Edicions 62, 1985. CARMONA, Àngel, *Antologia de la poesia social catalana*. Barcelona: Alfaguara, 1970. TRIADÚ, Joan, *Nova antologia de la poesia catalana, 1900-1964*. Barcelona: Selecta, 1965.

14. MARFANY, Joan-Lluís. «El realisme històric», *op. cit.*, p. 281 i següents.

15. Una de les fonts que he utilitzat per a aquesta panoràmica ha estat una conversa amb J. Molas, tenguda el febrer de 1992.

16. DHEY [Llorenç Villalonga]. «Los poetas insulares de postguerra». *Baleares* (11-7-1951). Em remeto al capítol II, apartat 3.5 («Tres baròmetres: tres antologies»), on he comentat aquest article.

17. COLOMAR, Miguel Àngel. «Acerca de la "deshumanización" del arte y de otras cosas que nada tienen que ver con ello». *Última Hora* [Palma] (3-12-1953).

18. VIDAL ALCOVER, Jaume. «El surrealismo y la poesía catalana». *El Noticiero Universal* (10-12-1974).

19. Per a una relació de traduccions, vegeu la bibliografia final.

20. Una de les poques excepcions deu ser el poema -gairebé un exercici- «Motiu horacià», datat a Roma l'abril del 1934 i publicat a *La Revista* [Barcelona] (any XXI, 1935), p. 15. En dec la referència a J. Massot.

21. Ja hem comentat en un capítol anterior (II: «L'entorn»), valent-nos dels estudis de M. J. Gallofré, que l'autorització del llibre no fou ni un error ni una falta d'atenció de la censura, sinó un resultat de la comprovació dels antecedents de Dolç.

22. En la mateixa línia, Dolç té altres poemes en què es fa ressò de la religiositat popular, com els «Goigs a la Mare de Déu de Formentor», datats el 1945, o la seva aportació a la corona poètica de Sant Marc de Sineu, del mateix any. És posterior (1955) «A la Verge de Randa», recollit en una *Corona poètica a la Mare de Déu de Cura*. Els tres

textos, no recollits en llibre, són inclosos a l'apèndix. Els he pogut consultar a la biblioteca particular de Miquel Gayà.

23. En el pròleg a la reedició d'*Elegies de guerra i Petites elegies*, (Palma: Moll, 1991), p. 11.

24. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La poesia a Mallorca del 1930 a 1960». *Randa* [Barcelona] (1982), núm. 13, p. 20.

25. LEOPARDI, Giacomo. *Canti / Cantos*. Edició, introducció, traducció i notes de Loreto Busquets. Barcelona: Bosch, 1980, p. 350.

26. La prehistòria literària de Dolç en *La Nostra Terra* és formada per quatre col·laboracions: el novembre de 1934 hi publica «Nit entre ruïnes», «Evocació» i «Nocturn»; el febrer de 1935, «Solutur acris hiems»; l'abril de 1935, «Tomba de carn»; i l'octubre de 1935, «Camí de l'amor».

27. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La poesia a Mallorca del 1930 a 1960», *op. cit.*, p. 20.

28. DOLÇ, Miquel. «Pròleg». A: VIRGILI, *Bucòliques*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1956, p. 82.

29. LEOPARDI, Giacomo. *Canti / Cantos*, *op. cit.*, p. 216.

30. ALOMAR, Gabriel. *La columna de foc*. Palma: Moll, 1973.

31. FERRÀ, Miquel. «Liminar». A: DOLÇ, Miquel. *Ofrena de sonets*. Barcelona: Estel, 1946, p. 11-12.

32. *Ibid.*, p. 12-13.

33. LLOMPART, Josep M. *La literatura moderna a les Balears*. Palma: Moll, 1964, p. 183.

34. Per a les relacions de Miquel Dolç amb el món de la clandestinitat, em remeto al capítol II, apartat 3 («La galeria subterrània»).

35. Vegeu el capítol II, apartat 2 («Escriptures de guerra»). Els poemes en prosa són reproduïts a l'apèndix.

36. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Dolç i Villangómez o els testimonis d'una fidelitat». *Diario de Mallorca* (18-2-1971).

37. DOLÇ, Miquel. «Pròleg». A: PONS i MARQUÈS, Joan. *Obres completes*. Palma: Moll, 1975.

38. Per a les diferents interpretacions del concepte d'Escola Mallorquina, vegeu: RIBA, Carles. «La escuela poética mallorquina». Edició a cura d'Enric Sullà. *Randa* [Barcelona] (1985), núm. 18, p. 139-145.

LLOMPART, Josep M. «Literatura mallorquina contemporània». A: MASCARÓ PASARIUS, J. [dir.]. *Història de Mallorca*. Palma: Mascaró Pasarius ed., 1973. MIR, Gregori, «Sobre el concepte d'Escola mallorquina», dins *Els mallorquins i la modernitat*. Palma: Moll, 1981, p. 37-101.

39. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La poesia a Mallorca del 1930 a 1960», *op. cit.*, p. 21.
40. DOLÇ, Miquel. «Lorenzo Moyá, ayer y hoy». *Destino* [Barcelona] (17-4-1954). L'article complet és reproduït a l'apèndix.
41. Carta oberta a la revista *Destino* signada per Blai Bonet, J. M. Llompart i J. Vidal Alcover (publicada el 22-5-1954), reproduïda a l'apèndix.
42. LLOMPART, Josep M. «Pròleg». A: DOLÇ, Miquel. *Elegies de guerra*, 2a ed., *op. cit.*, p. 12.
43. *Ibid.*, p. 13.
44. Cito els poemes d'*Elegies de guerra* per la segona edició.
45. Significativament, una col·lecció promoguda i dirigida per autors joves (vg. capítol II, secció «Món editorial»).
46. Com en el cas del llibre anterior, cito per la segona edició (1991, conjuntament amb *Elegies de guerra*).
47. LLOMPART, Josep M. «Pròleg». A: DOLÇ, Miquel. *Elegies de guerra*, 2a ed., *op. cit.*, p. 13.
48. Els poemes «Núvia» i «Pom nupcial» havien estat publicats a l'opuscle *Ofrena nupcial a Miquel Dolç i Maria Eugènia Rincón en la diada de llurs noces celebrades a l'església parroquial de Santa Maria del Camí dia 30 d'agost de 1945, festa de Santa Rosa*. Les dues composicions eren aplegades sota l'epígraf «Blanditiae meae»; a més, l'opuscle contenia altres poemes o felicitacions en prosa de Maria Antònia Salvà, Guillem Colom, Manuel Bertran i Oriola, Xavier Casp, Jaume Prohens, A. Mulet i Lluís Segura Miró. He pogut consultar aquest llibret a l'arxiu particular de Miquel Gayà, de Palma.
49. MALUQUER, Jordi. «Flama, per Miquel Dolç». *Serra d'Or* [Barcelona] (novembre 1963), p. 30.
50. DOLÇ, Miquel. Pròleg a *Imago Mundi*. Palma: Moll, 1973, p. 7.
51. És la interpretació que en fa X. Vall en *La literatura catalana de postguerra i l'existencialisme*. Tesi doctoral inèdita. Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.
52. BRUNEL, P. [dir.]. *Dictionnaire des mythes littéraires*. París: Éditions du Rocher, 1988, p. 1240-1250.
53. TIMMS, Edward i KELLEY, David [eds.]. *Unreal city. Urban experience in modern European literature and art*. Nova York: St. Martin's Press, 1985, p. 19.
54. LLOVET, Jordi. «Literatura i ciutat», dins *El sentit i la forma. Assaigs d'estètica*. Barcelona: Edicions 62, 1990, p. 187-223.

55. DOLÇ, Miquel. Pròleg a *L'ombra que s'allarga*. Santa Maria del Camí: Ajuntament, 1984, p. 22.

56. Vegeu les «Notes autobiogràfiques» publicades a la revista *Lluc* (abril de 1972), en què Villangómez declara: «S'ha dit que jo pertenesc a l'Escola Mallorquina quan jo crec que no hi tenc res a veure. Fins que vaig anar a Mallorca com a mestre no coneixia més mallorquins que Costa i Alcover»; en la conversa amb Damià Ferrà-Ponç publicada, també a *Lluc*, el gener de 1972 diu: «Em vaig formar tot sol, sense contactes amb escriptors ni cap mestratge de ningú. [...] Jo no coneixia cap poeta de Mallorca ni d'enlloc, llevat del meu parent Macabich. [...] Per això dic que no tenc res a veure amb l'Escola Mallorquina». En el pròleg a l'edició de *La miranda* i *Declarat amb el vent* publicada per l'Institut d'estudis Eivissencs el 1977 es manifesta en el mateix sentit. En una entrevista més recent, feta per Jesús García Marín i traduïda al català per Margalida Torres (publicada a *Diario de Mallorca*) rebla el clau amb contundència quan li pregunten per la seva adscripció a l'Escola: «Ja em vaig ocupar d'aquest tema a altres llocs, sobretot al pròleg que vaig posar a la segona edició de *Declarat amb el vent*. No crec que valgui la pena tornar-ne a parlar. No tenc res a veure amb l'Escola, ni tan sols en els meus primers llibres».

57. Vegeu, a tall d'exemple, el que I. Marí en diu en «Marià Villangómez», dins *La nostra pròpia veu. Literatura de les Pitiüses*. Eivissa: Institut d'Estudis Eivissencs, 1984, p. 113: «Les afinitats entre aquesta Escola i Villangómez no es deuen, en realitat, a cap filiació del poeta eivissenc respecte als mallorquins, sinó, en tot cas, a una font comuna on tots han anat a beure, per camins paral·lels, però independents: el Noucentisme».

58. VIDAL ALCOVER, Jaume. «Dolç i Villangómez o els testimonis d'una fidelitat», art. cit.

59. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La poesia a Mallorca del 1930 a 1960», *op. cit.*, p. 22.

60. CARBÓ, Ferran. «L'elegia poètica de Marià Villangómez». A: DD. AA. *Miscel·lània Sanchis Guarner, 1*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 374.

61. VILLANGÓMEZ, Marià. Respostes a l'enquesta «La literatura catalana fora de Barcelona». *Serra d'Or* [Barcelona] (maig 1963), p. 6.

62. VIDAL ALCOVER, Jaume. «El panorama actual: la poesia». *Baleares* (4-3-1954).

63. Carta de Marià Villangómez a Gabriel Fuster i Mayans, *Gafim*. No n'he consultat l'original, sinó un fragment conservat a l'arxiu Vidal Alcover; aquest fragment és mecanografiat (probablement pel mateix

Vidal) i no porta data (tot i que deu ser del mateix 1954, any en què fou publicat l'article a què al·ludeix).

64. Aquestes versions han estat recollides en tres volums sota el títol genèric d'*Obres completes. Versions de poesia I, II i III* (Barcelona: Columna, 1991). El primer volum conté versions de l'anglès, el segon del francès i el tercer de l'italià i d'altres llengües.

65. BOU, Enric. *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*. Barcelona: Empúries, 1989, p. 93.

66. FERRÀ-PONÇ, Damià. «Paul Valéry i les lletres mallorquines». *Diario de Mallorca* (30-9-1971).

67. El motiu ha estat objecte d'un article de Margalida Torres, «Marià Villangómez: la poesia com a reflexió poètica». *Estudis Baleàrics* [Palma] (desembre 1989), núm. 35, p. 61-66.

68. Definició recollida per Enric Bou en *Poesia i sistema...*, op. cit.

69. VILLANGÓMEZ, Marià. «Notes autobiogràfiques». *Lluc* [Palma] (maig 1972), p. 9.

70. SANTA EULÀLIA, J.N. *Qüestió de mots. Del simbolisme a la poesia pura*. Barcelona: La Magrana, 1989, p. 17.

71. VILLANGÓMEZ, Marià. «Notes autobiogràfiques». *Lluc* [Palma] (abril 1972), p. 6.

72. MAS i VIVES, Joan. «La generació del 27 i els poetes mallorquins dels anys 50». A: DD. AA. *Actes del Sisè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, p. 318.

73. Vegeu, a l'apèndix, l'entrevista amb l'autor.

74. Els *Poemes mediterranis* foren publicats per primera vegada, en castellà, a Barcelona el 1954. A les *Obres Completes. Poesia / I* (Barcelona: El Mall, 1986) n'aparegué la primera versió catalana completa. Mesos abans, el poeta havia publicat fragments d'aquest recull en una *plquette* de la col·lecció de lectures poètiques de la Caixa d'Estalvis de les Balears «Sa Nostra» (Eivissa, 1986).

75. Citaré els poemes d'acord amb l'edició de les *Obres completes*, en tres volums, publicada per Llibres del Mall el 1986, indicant títol de l'obra, volum de les *Obres completes* on es troba, pàgina i versos. Les sigles corresponen als llibres següents: TS, *Terra i somni*; EP, *Elegies i paisatges*; ED, *Els dies*; PM, *Poemes mediterranis*; EBI, *Els béns incompartibles*; SB, *Sonets de Balansat*; LM, *La miranda*; ECT, *El cop a la terra*; DAV, *Declarat amb el vent*.

76. Ens ho recorda Carlos Bousoño en *La poesía de Vicente Aleixandre*, 3a ed. Madrid: Gredos, 1968.

77. Vegeu l'entrevista a Villangómez inclosa a l'apèndix.

78. Ibid. El novembre del 1991, el mateix poeta em mostrà, a casa seva, algunes de les seves incursions en la pintura: un dibuix a carbó i dos paisatges que recorden extraordinàriament els poemes dels seus primers llibres.

79. MACHADO, Antonio. *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989, p. 480.

80. MACHADO, Antonio. *Prosas completas*. Madrid: Espasa Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989, p. 2017.

81. MACRÍ, Oreste, «Introducción». A: MACHADO, Antonio. *Poesías completas, op. cit.*, p. 155-156.

82. VILLANGÓMEZ, Marià. «Notes autobiogràfiques». *Lluc* [Palma] (abril 1972), p. 7.

83. Carta de Marià Villangómez a Gafim consultada a l'arxiu Vidal Alcover.

84. VILLANGÓMEZ, Marià. «Notes autobiogràfiques». *Lluc* [Palma] (abril 1972), p. 7.

85. SALINAS, Pedro. *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p. 182.

86. GUILLÉN, Jorge. *Cántico*. Madrid: Seix Barral, 1990, p. 178.

87. Per exemple, I. Marí («Marià Villangómez», *op. cit.*, p. 116).

88. Vegeu, per exemple, PARCERISAS, Francesc. «L'obra de Marià Villangómez en el context de la poesia catalana contemporània». *Eivissa* (3a època, 1980), núm. 10, p. 8-9.

89. DOLÇ, Miquel. «Pròleg». A: VILLANGÓMEZ, Marià. *Els dies*. Recollit a DOLÇ, Miquel. *Intent d'avaluació*. Manacor: Tià de Sa Real, 1983, p. 25-28.

90. Per a l'estudi d'aquest aspecte, vegeu MARÍ i CARDONA, Joan. «Els topònims de les Pitiüses en la poesia de Marià Villangómez». *Eivissa* (3a època, 1980), núm. 10, p. 19-20.

91. Per no allargar-me pesadament en citacions, dono les referències dels llocs on apareix: vegeu les pàgines 11, 14, 16, 18, 24, 25, 28, 29, 32, 47, 49, 51, 59, 75, 77 i 86 d'*Elegies i paisatges*. A les pàgines 11, 13, 23, 26, 29 i 65 hi apareix com a *aire*, *brisa* i *oratjol*.

92. Vegeu la ressenya d'*Els dies* publicada per Joan Barat a *Raixà. Miscel·lània de literatura catalana*. Palma: Moll, 1953, p. 46-48.

93. Agraeixo a Joan Alegret els apunts que m'ha passat sobre la tanka, entre els quals hi ha un breu comentari a les de Villangómez.

94. Aquesta és una de les característiques essencials de l'èpica moderna, segons detecta P. Merchant en *The Epic*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1971.

95. Sobre la presentació al premi i les seves incidències, vegeu l'entrevista recollida a l'apèndix.

96. TRIADÚ, Joan. «Villangómez: universalitat del poeta d'Eivissa». *Avui* [Barcelona] (11-2-1987).

97. VIDAL ALCOVER, Jaume. «La poesia a Mallorca del 1930 a 1960», *op. cit.*, p. 21.

98. Vegeu, per exemple, MANENT, Albert. «Federico García Lorca y Catalunya (1925-1936)».

99. Vegeu l'entrevista recollida a l'apèndix.

100. SALINAS, Pedro. *Literatura española. Siglo XX*, p. 193.

101. DD. AA. *Montserrat. Homenatge dels poetes mallorquins*. Palma: Imp. Mossèn Alcover, 1947. En la *Corona Poètica oferta a la Mare de Déu de Montserrat* (Abadia de Montserrat, 1956) publica un altre poema, «Ja Vós a mig camí», recollit en *Declarat amb el vent*.

102. *Apud*. BUSQUETS, Loreto. «Giacomo Leopardi, soledad y contemplación». A: LEOPARDI, Giacomo. *Canti / Cantos, op. cit.*, p. 45.

103. SALA-VALLDAURA, Josep M. «El goig i l'enyor, sobre la poesia amorosa de Marià Villangómez». *Eivissa* (3a època, 1980), núm. 10, p. 16-17.

104. MOLAS, Joaquim, *Lectures crítiques*. L'obra mereixé la ressenya de Francesc Vallverdú a *Serra d'Or* (gener 1965), p. 61-62.

105. De fet, Cèlia estava integrada en la dinàmica cultural insular: ho demostren les seves col·laboracions al diari «Baleares» i la seva participació en iniciatives com l'opuscle que els amics del *Diccionari* dedicaren a Miquel Marquès, l'estiu del 1951, amb motiu de l'exposició del Diccionari a Sóller. Es tractava d'un fascicle imprès en paper de fil que contenia poemes i textos breus en prosa. El de Cèlia, «D'un epistolari», és recollit a *Del foc i la cendra*. D'altra banda, assistí al segon curs de català -de «gramàtica i ortografia mallorquines»- impartit, de manera clandestina, per Joan Sbert Massanet el 1949 (MASSOT i MUNTANER, Josep. *Els escriptors i la guerra civil a les Illes Balears*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990, p. 237).

106. Dec aquesta informació a Josep M. Llompart. També Jaume Vidal Alcover, en «La poesia a Mallorca del 1930 a 1960», p. 24, afirma que sempre ha cregut que *Del foc i la cendra* fou escrit a instàncies de Sanchis Guarner.

107. He pogut veure aquest quadern, mecanografiat, a l'arxiu particular de Josep M. Llompart i Encarnació Viñas.

108. Per a les seves aportacions a l'assaig, vegeu la bibliografia final.

109. Això obligaria a matisar l'afirmació que Viñas fou, juntament amb Sanchis Guarner i Vidal i Tomàs, la introductora dels models castellans a Mallorca.

110. Aquesta fou l'expressió utilitzada per Josep M. Llompart quan, en una crònica de l'època, es féu ressò de l'aparició del llibre. LLOMPART, Josep M. «Carta de Mallorca. Els poetes». *Vida Nova* [Montpeller] (setembre 1954), núm. 1, p. 29-32. Text reproduït a l'apèndix. Una bona prova de les simpaties que despertà Cèlia Viñas són les entrevistes imaginàries que va publicar Joan Bonet: «La vida es así: última conversación con Celia Viñas». *Baleares* [Palma] (8-7-1954); i «Cèlia Viñas (entrevista imaginària)». *Baleares* (7-10-1973).

111. Aquests tòpics són perfectament exemplificats en la conferència de Bernat Vidal i Tomàs «La poesia de Cèlia Viñas», reproduïda a l'apèndix.

112. FEIJOO, Eliseo. «La poesia castellana de Celia Viñas Olivella». *Sóller* (11-12-1954), núm. 3533.

113. VIÑAS, Cèlia. «Carles Riba», dins *Raixa. Miscel·lània de literatura catalana*. Palma: Moll, 1953, p. 93-95.

114. El premi era el «Fray Junípero Serra» de poesia, creat per Dina Moore Bowden; al jurat hi havia Pablo Cabañas, Jacinto López Georgé, Pedro Pérez Clotet, Alfons Pintó i Rafel Jaume, que hi actuava de secretari. El premi fou per a Miguel Fernández i Eliseo Feijoo obtingué un altre accèssit.

115. Vegeu l'article que Miquel Dolç publicà al *Diario de Mallorca* (13-8-1965) amb motiu de l'aparició de *Cántico*.

116. LLOMPART, Josep M. *La literatura moderna a les Balears*, op. cit., p. 197. En la «Carta de Mallorca» publicada al núm. 2 de *Vida Nova* [Montpeller] (gener 1955), p. 36-37, Llompart afirma: «Ella no havia tornat a la llengua catalana per una vel·leïtat circumstancial, sinó amb el goig i l'amor d'un íntim retrobament».

117. RIBA, Carles. «La escuela poética mallorquina», op. cit., p. 154.

118. Per exemple, el poema «Lluvia en el jardín andaluz» (citat per Gerardo Diego en el pròleg a CASANOVA, Antonio. *Vida y obra de Celia Viñas Olivella*. Madrid: 1955) recorda, començant pel títol, Rosselló-Pòrcel.

119. LLOMPART, Josep M. «Federico a Mallorca», dins *Retòrica i poètica*, II. Palma: Moll, 1982, p. 131-140.

120. He consultat el llibre a la Biblioteca de Catalunya. L'exemplar, dedicat al Dr. P. Font i Puig, té moltes esmenes manuscrites -obra, probablement, de la mateixa autora- que corregeixen les innombrables errades d'impremta. L'exemplar està relligat amb diverses targetes de Nadal amb poemes de Cèlia impresos i amb un treball mecanografiat, també dedicat a Font i Puig, sobre *Lope de Vega y su dramática*.

121. VALBUENA PRAT, Ángel. «Palabras cordiales a modo de prólogo». A: VIÑAS, Cèlia. *Trigo del corazón*. Almeria: Edició de l'autora, 1946, p. IX.

122. La paraula «me» és un afegit, a tinta, de l'autora.

123. *Cèlia Viñas in memoriam* (Palma: Moll, 1954) recull textos de Maria Aurèlia Capmany, Maria Antònia Salvà, Clementina Arderiu, Joan Barat, Blai Bonet, Xavier Casp, Guillem Colom, Miquel Dolç, Salvador Espriu, Eliseo Feijoo, Miquel Forteza, Miquel Gayà, Josep M. Llompart, Llorenç Moyà, Josep M. Palau i Camps, Carles Riba, Joan Triadú, Jaume Vidal Alcover, Bernat Vidal i Tomàs, Marià Villangómez i Aurora Díaz Plaja. En la dedicatòria col·lectiva inicial, però, hi ha prop de vuitanta noms.

124. En *Històries i memòries* (Palma: Moll, 1986) Miquel Gayà reconeix que Cèlia «havia donat una mostra del que podia fer una autèntica i vàlida renovació de la nostra poesia» i explica que, per escriure el poema d'homenatge, «em vaig amarar dels seus sentiments i de les seves idees» (p. 306). Efectivament, el poema del qual he donat una mostra és, en realitat, una glossa encoberta dels motius poètics que més atragueren l'autora.

125. El poema de Bonet pertany a *El jove* (1987), el de Vidal a *L'hora verda* (1952) i el de Llompart a *Jerusalem* (1990). Val la pena reproduir-los, ni que sigui parcialment, per entendre el sentit dels dos versos inicials de la cita de Gayà. Bonet escriu (vv.11-20): «blaus, espigats espígols, llentrisqueres / mates enceses, escanya-rossins, / fua aturada dels cabridencs pins / que s'enfilen amb xiulo a les voreres / d'arran de mar, esmusses carritxeres, / escambuixades penyes, vent gregal, / mar: esperit escènic, fonda sal, / roques brescades, conques salineres... / ran de rel com llengua romanial / pateix flor el romaní de les caeres». Vidal: «Que van de vol, conrador, / l'ordi, el blat i la civada. / Amollau l'aigua tancada! / Canyaferla, canyamel, / pera d'aigua, font fidel, / poma del ciri, rosada...». I Llompart: «Llevamà, card, fonollassa, / rosella, cascall, lletsó, / vinagrella, corritjola, / ginesta, aritja, fonoll, / passionera, cugula, / mareselva, safrà bord, / floravia, canyaferla, / baladre, argelaga, albó, / falguera, olivarda, estepa, / clavell de moro, coscoll, / heura, contell, englantina, / vidalba, murta, maimó, / cama-roja, campaneta, / ravenissa, bruc, guixó / (i en l'aire color de vauma / l'esgarrifança d'un poll)». Encara podríem afegir a aquest tríptic Marià

LLORENÇ MOYÀ

1. L'ÈPOCA DE L'OBEDIÈNCIA. POEMES INICIALS

Quan Guillem Colom definia el Moyà de *La bona terra* com un «poeta racialment terral, sense complexitats caviloses ni inquietuds a ultrança»,¹ no feia sinó constatar, amb mal dissimulada complaença, que l'edifici bastit, al llarg d'un segle, per tres generacions de poetes encara no trontollava. Els prohoms de l'Escola Mallorquina, dels quals *don* Guillem era el màxim abanderat, podien estar tranquils: res no mudava ni posava en perill els seus esquemes, perquè el nouvingut era - l'expressió és de Colom- «un fill legítim». Maria Antònia Salvà ho confirmava en un poema, datat el gener de 1950, dedicat a Moyà per la publicació del seu primer llibre: «Avui nostra Mallorca s'enriola, / car tu, poeta de sa bella escola, / per mes honrar la taula de Nadal, / ens portes en magnífica fiola / el vi -tan pur!- de ton celler pairal».²

Les complexitats cavilloses arribarien molt després, al final de la vida i de l'obra del poeta. La publicació, el 1949, de *La bona terra* descobria un Moyà concentrat a cantar -i el verb és utilitzat, aquí, amb plena propietat- la perduda prosperitat de Binissalem i de les seves cases pairals, la decadència de les vinyes, les hisenses malmeses, l'esfondrament de patrimonis seculars: la devastadora fil·loxera

s'associava, en una estranya i particular simbiosi, amb la crisi del romanticisme poètic català.

Ni tan sols la dècima que obria el llibre -aleshores ningú no pressentia que Moyà donaria, en aquesta mateixa estrofa, però farcint-la d'una imatgeria carnal i agosarada, alguns dels seus millors poemes- feia ombra a la terral evocació: en una lectura que excedia i magnificava l'abast del llibre, Llorenç Villalonga parlava del plany pels paradisos perduts.³ I era cert que, en l'emblemàtica «Elegia del vinyet pairal», Moyà acabava substituint l'esplendor perdut per un paisatge interior, però no ho feia guiat per la pura enyorança del paradís -com s'esdevenia en els poemes elegíacs de Joan Alcover- sinó per la més crepuscular tristesa de casta. La crema de la bóta congrenyada, feta de fusta d'olivera i perfumada amb l'aroma del vi que ha guardat llargs anys, no significa, tampoc, la destrucció del bosc que, vers a vers, plantaren Pons i Gallarza, Mn. Costa i M^a Antònia Salvà: perquè en veure cremar els llenyams, per instint bàsic de supervivència, el poeta els immortalitza, cantant el seu «bri incorruptible» i exclamant: «Oh sort divina la que no és malmesa / per la besada de l'ingrat destí! [...] Qui donàs als meus rims la fortalesa / per viure segles i en viu flam morir».

No serien aquests, tanmateix, els rims que sobreviurien Moyà. Però tal vegada el 1949 era massa prest per endevinar-ho. En composicions de to narratiu, gairebé èpic, el nou Gilabert de la Portella mitificava l'oncle emigrat a Cuba, l'únic desig del qual era la caça perquè «afrenta era la feina per ma raça en el segle passat» i, valent-se del suport dels versos de Frederic Mistral i de Guillem Colom -que dos anys abans havia publicat una obra de títol similar, *Cançons de la terra*, i que preparava *El*

comte Mal-, indagava en el seu passat per fer, també de la poesia, un llegat de família. La pregunta «Qui va posar una flauta planyívola dins meu?» és contestada, al final del poema «L'oncle Arnau» amb tota una declaració de fidelitat al llinatge:

«Avui de vostres rimes no en queda ni una sola;
per mi desconegudes, vil past foren del foc;
el temps tot ho esborra, rodola que rodola...
Mes de la vostra cítara jo avui els sons evoc!»

No és doncs, la memòria d'uns versos -desconeguts, ens ho diu- allò que l'incita a escriure, sinó un impuls atàvic, una intuïció germana de la noblesa de sang. Més que la visió del poeta com un ésser naturalment dotat, Moyà irradiava la imatge de l'art com a discret entreteniment del senyoriu. Encara, però, la primera part de *La bona terra*⁴ resulta, pel seu acostament al món de la noblesa i, per tant, a un cercle temàtic restringit, la més original. Perquè en la segona, «Paisatges», de títol absolutament transparent i referencial -no dipositari, per tant, de cap maniobra simbolitzadora-, l'autor fa, amb l'acurada precisió d'un antòleg, un fidelíssim repertori de tòpics de l'Escola. Quan el jove poeta Martí Ferrer, protagonista d'algunes novel·les de Jaume Vidal Alcover, decideix canviar la seva orientació estètica, s'autoimposa la limitació de no parlar mai dels ametllers florits; els ametllers, víctimes principals de la imatgeria dels epígons de l'Escola Mallorquina, havien estat estigmatitzats pels nous poetes, tot i que Martí Ferrer reconeixia que no era capaç de trobar un sol poema que en parlàs; en això, Jaume Vidal s'equivocava: hauria pogut trobar exemples fins i tot entre els poetes de l'avantguarda local, el grup ultraista format a l'ombra de Borges: el febrer de 1926 Miquel Àngel Colomar ja havia publicat, a les pàgines

d'*El Día*, un deliciós «Almendros en flor».⁵ Com sempre, l'important no és el motiu sinó el tractament, i en la segona secció de *La bona terra* Moyà li forneix un magnífic exemple del que és el tractament estereotipat del pretext; un poema datat el 1946, titulat «Ametller en flor» que comença dient:

«Ametller en flor, que un doll de goig traspues,
per cada pètal blanc, tremoladís,
aixecaves abans tes branques nues
i ens recordes avui el paradís».

Estrofes com aquesta no constituïen cap impediment perquè Moyà es demanàs tranquil·lament, en una composició llegida davant el grup dels «Amics de la Poesia», «Per què cantar el que ja han cantat?»⁶ Era, evidentment, una pregunta retòrica, perquè el seu rumb s'adcrivia al que havien seguit els autors immediatament anteriors. Ell mateix reconeixia, anys després, l'adscripció a l'*Escola de La bona terra*, encara que maldava per establir-hi una mínima distància, la que separa el retrat de l'elegia:

«Per això hi ha una diferència entre els meus primers poemes i els dels altres autors de l'Escola Mallorquina. Ells cantaven les velles formes de vida pagesa com si encara fossin vives. Jo sabia que eren coses mortes i feia l'elegia de la seva desfeta. Era l'elegia d'un món que s'esfondrava».⁷

En realitat, aquesta diferència existia, només, en la imaginació del poeta; o era tan petita que resultava insuficient per marcar cap canvi significatiu: d'elegies al món esvaït, ja n'havia fet Joan Alcover, nascut gairebé un segle abans que Moyà. La sortida d'aquest món tancat, la hi varen proporcionar els poetes dels anys cinquanta i el barroc gongorià més o menys filtrat per la generació del 27, però això s'esdevingué

després del rebuig d'una altra opció que algú, en els seus anys inicials, li havia insinuat: el pas de la poesia rural i bucòlica a la poesia ciutadana i civilista. En efecte, a les memòries literàries Moyà recorda alguns dels judicis que mereixeren els seus poemes inicials:

«I pel que fa a l'esgotament del ruralisme, segons el Sr. Colom, no deixa d'esser -em digué- un criteri, digne d'esser tingut en compte però personal, del Sr. Ferrà i per ventura oposat al d'algun altre gran poeta qualsevol». ⁸

Les dues vies eren ben evidents: o continuar fent poemes pagesívols, com li aconsellava Colom, o intentar una línia ciutadana, la que Miquel Ferrà -i, abans, Miquel dels Sants Oliver- havia assajat en poemes com «Ciutat de Mallorca» o «Lawn tennis». Rera aquests intents s'arrossegava l'ideal urbà dels noucentistes, difós pel somni civilista de Xènius, encarnat en l'estilitzada «ciutat d'ivori» de Guerau de Liost i recollit, entre les fèrries malles del futurisme, per Gabriel Alomar. Tanmateix, la tria de Moyà fou ràpida (potser per la major dificultat que implicava seguir els dictats de l'exigent i lúcid Ferrà): el poeta de Binissalem continuà amb les seves cançons a la terra, amb els vinyets i els vells casals, amb les vermadores i l'olor de vinassa, i ho va fer d'una manera conscient; en ell, la civilització de la natura -com l'arbitrarisme- no vendria del credo noucentista sinó de l'experiència barroca:

«Tu dius que "canten" els meus pobres versos
mes que són, oh poeta ciutadà,
massa rurals, com els poblets dispersos
pel fons d'un comellar.
[...]
Doncs jo só com el llac o la pupil·la
que reflecta la imatge que ha copsat;
¿com no vols que sovint canti la vila

on m'he nodrit i he nat?»

(«Epístola», vv. 1-4 i 9-12)⁹

Assajà, també, l'esvaït to romàntic flouresc en el poema *La Joglaressa* (1949), composició narrativa de prop de vuit-cents versos distribuïts en un seguit de quartets i en un quintet final, publicada just abans que *La bona terra* però datada l'abril de 1948 (els poemes més antics de *La bona terra*, en canvi, són de 1942).¹⁰ *La Joglaressa* ressegueix la història d'una jove que recorre els pobles cantant i fent jocs malabars i que coneix, en el camí, l'amor d'un jove escultor; l'idil·li és interromput pel mateix destí: la joglaressa ha de continuar trescant, sense aturar-se. «Sentit tràgic de l'amor», en diu Jaume Vidal Alcover, potser interpretant d'una manera massa misericordiosa el sentiment - més aviat estereotipat i mel·liful· que descriu Moyà.¹¹ Sigui com sigui, el poema conté, sota una carcassa basada en els tòpics romàntics, alguns encerts, d'entre els quals el més important és, potser, la consideració que perquè la poesia existeixi i pugui ser escrita calen un seguit de renúncies. Quan la joglaressa, recordant el goig perdut, diu que «la il·lusió és un somni que, si es troba, dura només com l'espetec del llamp» i exclama «qui pogués, almenys, rabejar l'ànima / en la blavor d'un assolit anhel», fa, més que una declaració amorosa, una afirmació poètica: el seu discurs és, alhora, producte d'un desig insatisfet i substància teòrica (vehicula el concepte de la poesia com a equivalent d'anhel i aspiració).

L'anhel serà un tret del qual Moyà no acabarà de desprendre's mai: la seva expressió poètica restarà sempre cenyida pel desig, per l'exclamació, per l'opulenta imaginació barroca. La prefiguració d'aquesta sensibilitat en *La Joglaressa* és, juntament amb l'esbós de

barroquisme vegetal del poema de *La bona terra* «L'assumpta» (tret detectat per J. Vidal Alcover), el millor llegat de la seva etapa d'obediència.¹²

Fins a un cert punt, els inicis estètics de Moyà eren comprensibles: un jove benestant, fill de militar i de mare *senyora*; un noi que tengué el castellà com a llengua familiar, que aprengué el català al carrer i que només l'utilitzà com a llengua literària passats els vint anys,¹³ el fill d'una família conservadora que odiava els aldarulls i els conflictes polítics,¹⁴ hauria necessitat molta energia per trasbalsar tots aquells ordres, fermats i segellats per tradicions de segles; a més, els textos ens diuen que Moyà sempre s'havia sentit còmode enmig d'aquelles tradicions. Les seves primeres lectures en llengua catalana foren, com era preceptiu, les *Rondaies* d'Alcover i els poemes de Costa, i els seus primers contactes amb la cultura més o menys establerta tingueren lloc a través de les vetllades de Can Massot i de Can Colom, tot i que abans havia entaulat relacions amb M^a Antònia Salvà, Miquel Ferrà i el mateix Colom, que esdevingueren els seus consellers literaris. Fou precisament M^a Antònia que li escriví en una ocasió:

«No seré jo qui li aconselli escriure en mallorquí o en castellà, ni poesia lírica, o èpica o dramàtica. Mentres quedin salvats el dogma i la moral catòlics (que això és la primera cosa que ha de procurar tot aquell qui escriu), deixis portar per l'atractiu que senti».¹⁵

En voler refermar-se com a escriptora intuïtiva i guiada per la inspiració -cristiana, això sí-, M. A. Salvà insinuava una línia que Moyà, en endinsar-se en la turbulència del barroc, aviat abandonaria completament. Però mentrestant anava llegint l'*Antígona* de Colom i

les traduccions de Mistral, i esdevenia, a poc a poc, un protegit dels vells escriptors. En són testimonis les parts publicades del seu epistolari, les seves col·laboracions en llibres, fascicles i opuscles de l'època clandestina¹⁶ i la seva relació amb Miquel Gayà, un any més jove que ell, darrer representant de la línia de l'Escola. Precisament amb Gayà assistí, a Barcelona, el 1945, a les tertúlies dels Amics de la Poesia i visità el grup d'Estudi.¹⁷ Potser aquesta breu incursió en els cercles del Principat, amb els quals posteriorment va mantenir un cert contacte,¹⁸ fou el bessó d'una desatenció per part de la crítica que ha tengut com a resultat el pràctic desconeixement de Moyà fora del seu marc geogràfic més estricte.¹⁹ Molts es gravaren per sempre la idea d'aquell Moyà inicial, pusil·lànime i aferrat a una perfecta contenció formal, i oblidaren la seva evolució posterior.

Amb tot, fou precisament Barcelona la ciutat que li acollí la publicació d'un llibre de versos unànimement reconegut com a frontera amb la nova etapa: *Ocells i peixos*, que, escrit el 1952, veié la llum a les «Publicacions de la Revista» d'Editorial Barcino un any més tard.²⁰ Fins a aquella data, Llorenç Moyà havia fet algunes provatures literàries en castellà -arribà a publicar, almenys, una novel·la, *La tribu de la encina*, signada amb el pseudònim Ludito de Pasamano, i en confegí una altra, *Coralina*, sota la mateixa signatura grotesca-,²¹ havia obtingut la llicenciatura en dret estudiant com a alumne lliure a la Universitat de Saragossa, havia adoptat el català -a començaments dels quaranta- com a llengua literària (els poetes de l'Escola Mallorquina tengueren molt a veure en aquesta decisió), havia visitat alguns cenacles literaris barcelonins de postguerra i havia publicat *La Joglaressa* i *La*

bona terra. I, encara, sembla que el 1951, un any abans de la gènesi d'*Ocells i peixos*, havia acabat d'escriure les tankes -començades el 1948- de *Debades t'obren solcs els navilis, Ulisses*, que no foren publicades fins al 1957. La notícia d'aquesta data és doblement important: a més de desvetllar la primera incursió de Moyà en la literatura de tema clàssic (que havia de continuar, després, en el teatre de la llibertat i en obres poètiques com *Palinur, Anteu* i, en part, als sonets del conjunt *Illa*), informa que l'abandó dels models de l'Escola fou relativament ràpid. O, en altres paraules: que el canvi d'estètica que practicà Llorenç Moyà no depengué -no, almenys, únicament- del clima que originà la publicació de l'antologia *Els poetes insulars de postguerra* (compilació que incloïa tres de les tankes de *Debades...*), sinó que s'havia anat formant alguns anys abans. I, si tenim en compte l'adopció de la tanka com a forma estròfica i del món hel·lènic com a rerefons, no seria gens estrany veure, en aquest canvi, una ombra del mestratge de Riba.

Tanmateix, Moyà no fou mai un poeta ribià. L'ocasional confluència estròfica en la tanka i el gust per la Grècia clàssica -la figura d'Ulisses, alhora heroi i antiheroi, salvador i tirà, esdevé nuclear en l'obra lírico-dramàtica del poeta de Binissalem- devien ser coincidències epidèrmiques: la complexitat a què s'abocava Moyà era, sobretot, retòrica i estilística, i n'és una bona mostra la deformació neoclàssica a què sotmeté, especialment en el seu llibre *La posada de la núvia*, el tema greco-llatí. Amb tot, aquestes connexions demostren l'amplitud d'incidència de Riba fins i tot en els àmbits com les Illes Balears, on les

preocupacions de tall esteticista substituïen l'*extrema consciència* de l'escriptura poètica ribiana.²²

2. TRAJECTÒRIA LITERÀRIA

Entre el 1948 i el 1953 s'esdevé, doncs, el canvi.²³ El 1951 és -no solament a Mallorca- un any emblemàtic: a més de l'aparició d'*Els poetes insulars de postguerra*, Triadú hi publica la seva *Antologia de la poesia catalana 1900-1950* i Albert Manent hi fa començar una nova generació literària.²⁴ D'altra banda, l'amistat amb Bernat Vidal i Tomàs no deu ser aliena a aquest canvi d'estètica.²⁵ Moyà inicia, aleshores, una trajectòria solcada de premis -pràcticament tots d'àmbit irremissiblement local i localista: una altra de les causes de la seva poca difusió fora de Mallorca- que seria massa feixuc d'esmentar un per un,²⁶ però que contribueixen a popularitzar la seva obra: una obra que, circumstancial en bona part, el consagrarà com a poeta «d'encàrrec». Perquè Llorenç Moyà és, com Bernat Vidal i Tomàs -que, al seu torn, havia pres el qualificatiu d'un poeta castellà-, un autor de poemes «adrede». Aquest adverbí no amaga, però, cap judici pejoratiu: tan sols indica que el ritme d'escriptura de Moyà és ràpid i sincopat, i que sovint concep la poesia com a art auxiliar o subsidiari d'altres disciplines, com la pintura i l'escultura. Defineixo com a subsidiària aquesta concepció per distingir-la, posem per cas, de l'escriptura «pictòrica» de Blai Bonet (llibres d'art, comentaris d'exposicions, catàlegs), on les disciplines poètica i plàstica tenen la mateixa importància sense que una faci ombra a l'altra. És evident que aquest ritme fragmentat afectarà els textos de

Moyà: *La Joglaressa*, poema llarg i narratiu, és més feble que *Debades t'obren solcs els navilis*, *Ulisses* o que *Flos Sanctorum*, conjunts, aquests darrers, distribuïts en seqüències molt breus. Tornaré sobre aquest punt en comentar aquests llibres. Mentrestant, però, convé remarcar la poca destresa de Moyà a l'hora de vertebrar edificis poètics d'envergadura, la qual cosa esdevé una ajuda fonamental per distingir la «nova» poesia de la «vella». En els autors de la vella escola, en general, no existeix un projecte poètic extens, i no perquè no escriguin poemes llargs: vull dir que els llibres de Guillem Colom, de Llorenç Riber, de la mateixa M^a Antònia Salvà, no suposen ampliacions progressives de tesis desenvolupades en obres anteriors; posseeixen, és cert, una unitat formal que esvaeix qualsevol sospita de desordre. Però no es pot dir que cada llibre sigui una ampliació de l'anterior. El temps de l'Escola Mallorquina és el temps del *recull*, de la *miscel·lània*, de la poesia cenyida per la limitació del seu pretext. Llorenç Moyà continua, en la major part de la seva obra, aquest sistema, la qual cosa indica que la seva superació de l'Escola s'ha de prendre, a pesar dels canvis aparents, amb moltes reserves. Estic convençuda que el canvi de veu no es produeix d'una manera real fins al cicle dels poemes intimistes, concentrats al final de la seva producció. En parlaré més endavant.

L'interval entre data de gènesi i data de publicació de les obres a voltes és llarg, i no sempre a causa d'una prouja perfeccionista i revisora. El 1952 escriu el conjunt *Flos Sanctorum*, que no publica fins al 1956; el 1953 compon el *Via Crucis*, que apareixerà el 1961; el 1955, *La posada de la núvia*, publicada, arran d'haver obtingut el premi Ciutat de Palma, el 1956; el 1973 compon *Illa*, que, amb *Presidi major* i

Alexis, basileu (1974) serà publicat el 1973 en un volum titulat amb el nom d'una de les parts, *Presidi major*; els llibres *Polifem* i *Hispania Citerior* (escrits el 1962) no veuen la llum -per impediments de censura, el segon- fins el 1981. Les *Oracions per necessari*, conjunt de dècimes mig religiós i mig profà, apareixen el 1983. D'altres conjunts poètics, com *Panegírics blancs* (1957), *Palinur* (1961), *Anteu* (1961), *Faules i antifaules* (1970), *Goig de goigs* (1980) i les col·leccions d'epigrames *Un barret per a cada home* (1967) i *La ciutat a lloure. Barris de Ciutat* (1978) han restat inèdits. Tot i que alguns estudiosos s'han interessat per l'obra no publicada de Moyà i a pesar de l'aparició d'alguns estudis sobre part de la seva producció, l'autor continua essent - fins fa poc, també en l'àmbit universitari- un marginat.²⁷

L'obra narrativa de Moyà es resumeix en el recull *A Robines també plou* o *La rebel·lió dels titelles*, enllestit el 1957 i publicat el 1958, i en un conjunt de relats, *Viatge al país de les cantàrides*, escrits el 1956 i el 1957 i no publicats fins al 1992. *A Robines també plou* és la síntesi de dos tons narratius gairebé oposats: el de la fredor villalonguiana o espriuana, que l'acosta més a un Jaume Vidal que no pas a un Blai Bonet (observem, en el títol, l'emblemàtica presència dels titelles, també presents i actius en les seves obres teatrals de tema clàssic *Tirèsies* i *Ulisses*) i el del realisme descarnat i quasi tremendista. En els relats de *Viatge al País de les cantàrides* -n'hi ha quatre: *La lletgesa de l'àngel*, *L'àvia*, *El covard* i *El gendre*- l'autor sembla decantar-se per la segona opció.²⁸

Ja m'he referit a les provatures narratives que, de molt jove, havia fet en castellà i que potser convé comentar breument, perquè, al contrari

que les catalanes, no han estat estudiades: *La tribu de la encina*, *Historia de la Mallorca prerromana* i *Coralina*, a més de dues narracions «de tema històric-renaixentista» que no he pogut localitzar.²⁹ Tot i que després rebutjà aquests relats ingenus i escrits «a la manera de Ben-Hur», aquestes proses constitueixen l'embrió d'una altra de les constants de Moyà: la voluntat de mitificar la seva terra i el seu passat. *Coralina*, escrita el 1937, és dedicada a Miquel Moyà, germà de Llorenç i il·lustrador del manuscrit, amb uns mots significatius: «*A mi hermano Miguel que ha recorrido los campos que un día ocupara Pollentia y en que ahora domina Ceres..., que ha sentido su rostro besado por la misma brisa que tiempos atrás agitara las latinas velas de las trirremes, las fastuosas laticlavias baleárico-latinas y las elegantes y altivas togas romanas. A él pues, cariñosamente, que ha respirado aliento romano*». El mateix pròleg de l'obra fa referència a aquesta voluntat recuperadora de les arrels romanes: «*Esta vida varia de la civilización más fastuosa que ha existido es la que nosotros tratamos de esbozar en esta humilde novela que nos ha inspirado el amor a lo romano, a lo mallorquín y a lo español, los tres amores más excelsos después de Dios para el autor*».³⁰ L'epíleg de la novel·la conté una versió castellana de part del cant Xè de *L'Atlàntida* (concretament, quatre versos de la «Balada de Mallorca») i la menció, en traducció de Llorenç Riber, d'una làpida dedicada a Corneli Àtic trobada a Pollentia.³¹ Salvant les abismals diferències de qualitat, aquest programa és el mateix que desenvolupa Costa en els seus *Horacianes* o, amb una fórmula més narrativa, i, per tant, més

popular, a *La deixa del geni grec. La tribu de la encina* participa de la mateixa voluntat recuperadora de l'alenada pre-clàssica, però amb un missatge clarament espanyolista que ja s'entreveu en l'efusiva dedicatòria als germans de l'autor:

*«A mis hermanos Joaquín y Antonio, que desde el principio de la Cruzada luchan, uno en tierra, otro en mar, por la latinidad de España y por la hispanidad de la Isla de Oro».*³²

El primer capítol és introduït per una pomposa cita de Rubén Darío («*Yo soñé que era un hondero mallorquín*») i mostra les habilitats de Moyà com a poeta en castellà. Ballant la dansa del foc, les goges canten un himne que comença dient:

*«Retuércese la llama
en danza desigual
y el cielo al humo llama
que sube en espiral».*³³

No satisfet amb aquesta demostració, el nostre autor encara gosa intentar una mena de caligrama format per la disposició piramidal de la paraula «abracadabra».³⁴

Integrada per diversos cicles, la producció dramàtica de Llorenç Moyà s'enceta amb el *teatre de la llibertat*³⁵ (abans, cap al 1947 o 1948, havia escrit un drama, *Senyors i sobrevinguts*, no publicat ni estrenat, centrat en la història del seu poble i paral·lel, en intenció, a *La bona terra*). D'acord amb la data de gènesi, les seves primeres aportacions són *Tirèsies* (1958), *Ulisses* (1958), *Orfeu* (1958), *El retorn d'Ulisses* (1960), *Fàlaris* (1961), *El fogó dels jueus* (1961), *Electra* (1963), *Fedra* (1964) i *Medea* (1965). D'aquestes obres, només foren publicades *Fàlaris* i *Orfeu* (en un sol volum editat el

1962), *El fogó dels jueus* (1963) i *Fedra* i *Ulisses* (també conjuntament, en el volum *Una tragèdia i una farsa*, aparegut el 1969). En parlar del teatre de postguerra ja he estudiat la viabilitat d'aquesta fórmula, però convé insistir-hi en relació amb la poesia. La connexió d'aquest cicle amb un sector important de la poesia de Moyà impedeix de considerar-lo un parèntesi hereu de determinades modes (l'*Antígona* d'Espriu)³⁶ o de determinades tradicions (l'*Antígona* de Colom): potser, més que en les fonts clàssiques, Moyà s'inspirà en els neoclàssics francesos. Aquesta influència només ha estat apuntada per C. Bosch arran de l'anàlisi de *Fedra*, molt inspirada en la *Phèdre* de Racine. Val la pena aprofundir-hi, perquè el teatre francès del segle XVII fou pioner en la revitalització del tema clàssic: en un període de setze anys, Corneille escriu les seves *Medée* (1635), *Horace* (1649), *La Mort de Pompée* (1642) i *Nicomède* (1651);³⁷ el 1695 Racine escriu *Alexandre* i el 1667, *Andromaque...* Són tragèdies en què l'anàlisi de sentiments individuals s'imposa a l'anàlisi política o a la recerca del sagrat que eren la base de la tragèdia clàssica. En l'*Andromaque* de Racine la fidelitat a les fonts clàssiques és substituïda, segons la interpretació que en fa R. Barthes, per una reproducció espiritual dels personatges i de les seves relacions: l'odi i l'amor, el poder i la submissió.³⁸ És, en la terminologia crítica, el pas dels *temes heroics* als *temes de situació*.

Una altra faceta de la seva dedicació dramàtica fou la reescriptura i correcció -i, a vegades, la reelaboració personal- de peces de teatre tradicional: l'*Entremès d'En Llorenç Malcasadís i Na Sussaina des Fil* (revisat el 1965, publicat el 1967 i tornat a escriure el 1979; el

1977 n'inventaria una continuació original, *La beata pública*); l'*Adoració dels tres Reis d'Orient* (reescrita el 1965 partint d'un text anònim del segle XVIII) i diversos entremesos del XVIII recollits als volums *La fira de les banyes* (1980) i *El ball de les baldufes* (1981). En la mateixa línia d'adaptacions d'obres d'autors moderns -una forma que practicaren, també, altres poetes del seu cercle, com Marià Villangómez i Jaume Vidal Alcover- cal esmentar *El drac*, d'E. Schwartz.

La producció dramàtica es tanca amb la tragèdia històrica *Joanot Colom*, escrita el 1972, el títol de la qual intenta, de bell nou, la mitificació del passat, i amb *La rebel·lió dels mascles*, del 1981, totes dues inèdites. Ara bé, pel que fa a les estrenes -veritable baròmetre de la vitalitat del gènere dramàtic- aquest corpus, a primer cop d'ull tan voluminós, resta reduït a nou escenificacions: *Ulisses* (1968, Palma), *El fogó dels jueus* (1977, Palma), *Fàlaris i La beata pública* (1978, Palma), *El drac* (1980, Palma), *El ball de les baldufes* (1981, Festival de Teatre de Sitges), *La importància de tenir un siurell* (1982, Palma) i *Fedra* (1982, Palma). Aquesta migradesa queda accentuada si tenim en compte que els textos, com remarca A. Nadal, «no han conegut una escenificació en condicions dignes i han arrossegat el voluntarista llast de l'amateurisme». ³⁹

L'aportació del conjunt de l'obra dramàtica de Moyà, especialment la de tema clàssic, s'ha d'entendre en relació amb la seva obra narrativa: els dos corpus tenen en comú la mitificació de la realitat, la investigació històrica o pseudo-històrica i l'estudi del substrat clàssic i pre-clàssic de les Illes Balears. L'obra dramàtica hi afegeix, a més, la reflexió moral i

política. Unes vegades per mitjà de la figura polivalent d'Ulisses i d'altres definint i dotant d'ornaments propis un conjunt d'objectes de culte personal (Santa Maria de Robines),⁴⁰ Moyà s'acompanya amb una escenografia que li proporciona la il·lusió d'un món solemne, vell, de complexitat onomàstica hereva de la noblesa: bateja els vins del seu poble amb noms francesos, atorga el nom de Malmaison al seu casal familiar, complica satíricament els seus propis cognoms... Tot això són, més enllà del caràcter anecdòtic, herències de l'Escola Mallorquina de les quals no es desempallegarà mai. La poca obra d'assaig que ha deixat Moyà fa encara més palesos aquests deutes.⁴¹

Si aquesta escenografia encara impregnava feixugament els poemes de *La bona terra*, a partir de *Debades t'obren solcs...* i d'*Ocells i peixos* deixa al poeta les mans lliures per iniciar provatures que res no tenen a veure amb el seu passat. El 1953 l'edat de l'obediència havia acabat, i Moyà avançà en altres direccions. Alguns crítics han establert tres branques en la poesia de Moyà: una, la inicial, de submissió a l'Escola Mallorquina; una altra de barroca, iniciada amb *Ocells i peixos*; una tercera d'intenció satírica i de denúncia política, encapçalada per *Hispania Citerior*.⁴² No puc estar totalment d'acord amb aquesta divisió perquè implica dos criteris diferents: un de codi i un altre de missatge. Veig, en canvi, que *Flos Sanctorum* i *Hispania Citerior*, per esmentar dos llibres molt oposats, són dos extrems d'una única línia de poesia. En un cas, el bigarrament estilístic remet a l'art per l'art; en l'altre, a la voluntat d'encobrir sota la metàfora una intenció de protesta política, però en tots dos títols hi ha un mateix tractament luxós de la llengua. Em sembla erroni plantejar la qüestió del

barroquisme de Moyà -una qüestió que, tot i que s'ha considerat definitivament resolta, crec que val la pena de revisar: ho faré en un altre apartat- des d'una òptica estrictament formal. El *fusionisme* o barreja d'elements contradictoris, que revela la dualitat del que en aparença és unitari, és estudiat per H. Hatzfeld⁴³ com un dels trets -conceptuals- essencials del barroc, aquest fusionisme amara l'univers literari de Moyà: l'ambivalència de la figura d'Ulisses n'és una bona mostra. Però també entra dins les coordenades del barroc un retorn, menys ampul·lós, als temes clàssics: i és, potser, dins aquesta línia que Moyà ofereix resultats més personals.

3. DE LA TANKA AL ROMANCE

3.1. *Debades t'obren solcs els navilis, Ulisses*

La nova orientació estètica es vehiculà per mitjà de dues estructures formals no catalanes: la tanka en el cas de *Debades t'obren solcs els navilis, Ulisses...* (1957)⁴⁴ i el *romance* castellà en el cas d'*Ocells i peixos* (1953). La primera d'aquestes dues obres fou escrita entre el juny de 1948 i l'abril de 1951, tot i que no es publicà -en una col·lecció, *La Font de les Tortugues*, pensada i dirigida pel mateix Moyà, per Jaume Vidal i per J. M. Llopart-⁴⁵ fins el 1957. Es tracta d'un recull de quaranta tankes distribuïdes en quatre parts: la primera, que introdueix el volum, és formada per un sol poema i fa la funció d'exordi o invocació a la poesia, amb la particularitat que el motor dels versos no és la musa sinó el dolor:

«Oh doll!, assota'm
per a esclatar en cantúries.
Com una canya,
l'esperit meu té fibres
latents de caramella».

La segona part, *La fuga de les hores*, integrada per quinze poemes, és un petit mosaic on cada tessella recrea un aspecte del paisatge: o potser seria més just dir de la naturalesa, perquè la gran panoràmica i la visió històrica hi són substituïdes pel detall i la miniatura; ja no cal que el poema retrati un entorn conegut; les tankes descobreixen els racons i els moments recòndits que s'avenen -romàntic, gastadíssim lligam- amb l'ànima del poeta:

«Maig rúfol, tendra
remor de fulles vives...
Molls de silenci,
mon cor i l'alba ploren
la sang vital dels núvols».

En la tercera part (els quatre poemets de *Drames mítics*) la magnitud dels motius -les mítiques figures d'Ulisses, Prometeu, Ícar i Penèlope- contrasta, violant-la, amb la delicada simplicitat de l'estrofa. La lectura purament contemplativa o històrica requereix ser substituïda per una lectura activa dels mites, simbòlica i psicologista:⁴⁶ en el fons, la mateixa interpretació que impulsà l'escriptura del teatre de la llibertat. El *jo* líric es compara amb un tret característic de cada un d'aquests personatges (l'anhel d'Ulisses; el dolor inacabable de Prometeu, l'enlairament d'Ícar; el record amorós de Penèlope), que restaran, així, incorporats per sempre al sistema poètic de Moyà. Efectivament, almenys dues d'aquestes tankes (les dedicades a Ulisses i a Penèlope) contenen la llavor d'una tesi que es desenvoluparà amb més

magnificència al *teatre de la llibertat*. L'enyorança d'Ulisses, íntimament esbossada en la tanka

-«Anhel -Ulisses-
que en ton navili fràgil
tresques el pèlag,
també mes veles s'inflen
al buf de l'enyorança»-

és amplificada per l'altaveu de l'èpica a la tragèdia *El retorn d'Ulisses*. on, encara disfressat de captaire, el Laertiada exclama:

«Jo he recorregut mig món material i tot el món de l'esperit, i l'enyorança m'ha fet cavil·lar d'allò més»,⁴⁷

Igualment, com Penèlope tix la seva tela a la tanka

-«Lluna -Penèlope-
que dins els boscos tixes
la tela núbil,
també en mon cor s'arbora
la flama d'una absència»-

la Penèlope tràgica crida plorant:

«No ho creureu, però la tela que teixia i desteixia, de cada vegada em sortia més bella. Al principi, fa anys, trama i ordit hi feien néixer peixos nedant vers Ítaca. Més tard els peixos s'enrocaren no sé on, tal volta a les illes de Circe i de Calipso; i darrerament sorgien cors i flamarades, flamarades i cors».⁴⁸

En els poemes, contràriament al que s'esdevé en l'obra teatral, el referent del món clàssic no és la història, sinó l'espai autobiogràfic del *jo* poètic. Aquest procés d'interiorització s'accentuarà en la quarta secció: els termes comparats amb la naturalesa són, per exemple, els «pensaments dolços», els «neguits de la vida», el «cor naufrag», «l'ànima en tortura», el «cor minse», l'«ànima empresonada»... És clar, doncs, que Moyà utilitza la tanka per a l'expressió de la intimitat, parant

especial atenció a la seva brevetat i a la seva senzillesa. Aquest ús sembla força similar al que té l'estrofa japonesa en el seu context propi: en un estudi sobre aquesta forma estròfica, Kozue Kobayashi posa molts exemples que demostren la funció catàrtica de la tanka, utilitzada com a alliberament de les grans tribulacions per ministres i alts mandataris japonesos, fins i tot pel mateix emperador, però també per dones anònimes que pateixen pels seus amants, inconstants i escàpols, i pels seus fills enviats a la guerra en plena juvenesa.⁴⁹ Tanmateix, la senzillesa d'aquesta expressió de la intimitat prové de la destil·lació de tradicions més que de la pura espontaneïtat. Sobre els orígens espirituals del haiku, J. Coca escriu que «aquesta poesia de to aparentment lleuger [...] en realitat és el resultat d'una lenta destil·lació sorgida del complex entramat de relacions entre el món religions - budisme, taoisme, variants xinesa i japonesa del zen, confucionisme-, les escriptures xineses i japoneses, l'art de la cal·ligrafia, la tradició poètica oral japonesa anterior al segle VI, les evolucions de formes poètiques clàssiques, com ara el *waka* i el *tanka*, i certes formes més o menys refinades de jocs de societat».⁵⁰ En les tankes de Moyà, la combinació de la simplicitat i la càrrega simbòlica revela -molt més que en les horitzontals tankes de Villangómez- l'assumpció de la doble naturalesa de l'estrofa.

Quant a l'aspecte mètric, les tankes són mesurades a la catalana.⁵¹ Són, doncs, composicions integrades per cinc versos, sense rima, amb la combinació de tetrasíl·labs i hexasíl·labs 4-6-4-6-6. Moyà hi aplica la tècnica proposada per Carles Riba i fa tots els versos femenins, encara que, amb força freqüència, fa servir la combinació 6 [+2] (vers

esdrúixol) en comptes de la fórmula plana 6 [+1]. Pel que sembla, Riba només admetia els versos femenins plans: J. Alegret demostra, amb exemples en què determinats mots esdrúixols apareixen en l'interior del vers, que les terminacions *-ia*, *-ua* són interpretades per Riba, a *Del joc i del foc*, com a diftongs creixents.⁵² Si aplicam la mateixa comprovació a les tankes de *Debades...*, trobarem un sol exemple -l'únic en què l'esdrúixol que es troba a l'interior del vers presenta terminació conflictiva- que fa pensar que Moyà pronunciava o llegia aquests mots amb hiat: el vers «fragàncies de crisma» (tanka núm. 1) té, doncs, sis síl·labes. Però, a més, els versos «una valva minúscula» (tanka núm. 27, 4), «¿ets carn i sang, o ànima?» (núm. 28, 2), «fets un tresor de llàgrimes» (núm. 34, 5) indiquen ja clarament que el poeta de Binissalem admetia el final esdrúixol. Així, versos com els següents (pertanyents a les tankes 10, 12, 13, 23, 25, 26 i 35, respectivament) segueixen la fórmula 6 [+2]: «de llum nostres potències», «gràvida, encar, i vídua», «de la futura angúnia», «per a vessar l'essència», «de l'alta llar empíria», «Sóc la mística essència», «la platja és dolça i tèbia».

Pel que fa a l'esfera d'estructuració semàntica de les tankes, Riba recomanava no encavallar les dues parts del poema: és a dir, mantenir la distinció entre els tres primers versos i els dos darrers. Quedava clara, així, la distinció entre el *hokku* (estrofa breu que comprèn els tres versos inicials de la tanka) i la tanka completa. Aquesta idea que els dos versos finals s'han de desprendre, o n'han de ser una conseqüència més o menys lògica, dels dos primers, no sempre és seguida per Moyà, que s'aparta clarament del consell de Riba en els poemes (seguint l'ordre

d'impressió) 1, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 18, 19, 21, 24, 25, 28, 36, 38, 39 i 40. En altres ocasions la norma és complida amb rigor:

«Branca florida,
saps prou el que te costa
el fruit mel·liflu:
el ploriqueig dels pètals
fets un tresor de llàgrimes».

Aquestes consideracions, especialment les referides a la mètrica, són la primera prova d'un rigor idiomàtic que Moyà no abandonarà mai (i les tankes només són el primer pas: després vendran les dècimes). Un rigor que té un deute amb l'encotillada contenció de l'Escola Mallorquina però que el poeta sap reaprofitar per aplicar-lo a interessos més contemporanis. El gust per l'estrofa japonesa, introduït per Riba, havia tengut una certa fortuna entre els autors insulars. Ja hem dit que Marià Villangómez utilitzà la tanka en una secció d'*Els béns incompartibles*, «Cap a un hivern», escrita el 1951. Cèlia Viñas, si bé no la fa servir, encapçala un tríptic de *Del foc i la cendra* amb el títol genèric de *Tres poemes de primavera al Japó* i acompanya cada un dels poemes amb un *haiku* del s. IX. Tant Villangómez com Viñas són decidits admiradors de Riba... En canvi, els altres poetes de la promoció (Blai Bonet i Josep M. Llompart, especialment)⁵³ són més irregulars en el tractament de la mètrica. En aquest sentit, Moyà es troba més a prop de Miquel Dolç que de Bonet o Llompart. Però, repetim-ho, l'obsessió mètrica no és, ja, un tribut obligat a la poesia *com cal*, sinó un joc triat amb plena consciència.

En el cas de *Debades t'obren solcs els navilis, Ulisses...* la imatgeria de les tankes, a més de contenir el bessó de temes que Moyà desenvoluparà posteriorment, s'emparenta estretament amb la del llibre

Ocells i peixos, escrit el 1952. Per començar, el títol copulatiu de la secció *Caragols i petxines* recorda molt el del poemari abans citat. Però hi ha, a més, moltes coincidències en la tria d'imatges, en les construccions, en les associacions metafòriques i en l'adjectivació (per exemple, el poeta hi utilitza repetidament l'adjectiu «núbil» que serà un dels favorits a *Ocells i peixos*). L'associació del pensament torturat amb la petxina, establerta a la tanka núm. 21,

«Pensaments dolços
i, adés, plens de tortura.
Quina barreja
-a la platja de l'ànima-
de cargols i petxines!»,

serà represa en uns versos d'*Ocells i peixos*: «trista insinuació, / torturada caragola, / ¿d'on xucles el greu lament / que dins el teu nacre enrotlles?». I quan el poeta de *Debades...* diu que «una valva minúscula / és prou pel gran Misteri» prefigura aquests versos del recull posterior: «dins ma valva -pur estoig / amarat de blau i rosa- / hi cap la veu de la mar». Però a banda de la confluència estilística, no sorprenent en dos reculls escrits els mateixos anys, hi ha la idea d'irreconciabilitat dels elements, que retrobarem a *Ocells i peixos*. És el cas de la tanka núm. 5, en què el fasser viu un dilema idèntic al que experimentaran els animals aeris i els aquàtics del recull posterior; per primera vegada, la natura abandona la seva secular posició estàtica i complaguda, i entra en conflicte amb ella mateixa:

«Oh fasser!: fita
dels horitzons hermètics;
¿què et plau més ésser?:
¿al cós joia de dàtils,
o al blau ventall de plomes?»

Pel que fa al títol, que Jaume Vidal -afeccionat a definir els llibres mètricament- qualifica de «gairebé un hexàmetre», el retrobam en una de les darreres tankes del recull:

«Oh mar!; debades
t'obren solcs els navilis.
Sempre la ignota
corrent, la boira grisa
i el sotjar amb por la brúixola».

La substitució del vocatiu «Ulisses» pel sintagma, amb la mateixa funció sintàctica, «oh mar!» és un canvi a favor de la lògica: el resultat és una mena de versió culta de la popular expressió mallorquina *fer retxes dins s'aigo* o actuar debades. Per a Ulisses el mar és viatge, vida i pàtria: aquesta tesi arribarà al seu punt més alt en la tragèdia *El retorn d'Ulisses*, en què l'arribada a Ítaca de l'heroi (i, per tant, l'acabament del viatge) comporta el desmembrament de la pàtria: al final de l'obra, Penèlope i Telèmac abandonen el palau emportant-se, com a nous viatgers, la idea d'Ítaca. El revers de la història d'Ulisses són els versos dolguts i llastimosos del recull poètic *Polifem* (1981). Però el viatge d'Ulisses no té, en *Debades...*, utilitat ni objectiu, perquè el mar n'esborra tots els solcs, i aquesta interpretació suposa, per part del nostre autor, una transgressió.

3.2. *Ocells i peixos*

Vora la densa càrrega de referències històrico-patrimonials dels poemes de *La bona terra*, la primera composició d'*Ocells i peixos* sembla orfa i líquida. El recull s'obre amb la unió, carnal, entre el peix (ocell d'escata) i la mar (núbil, receptiva), unió que propicia un diàleg

entre terra i aigua: l'aigua es queixa de l'etern silenci dels peixos que la solquen i enveja el cant dels ocells que, des de la seva privilegiada emergència, pot sentir la muntanya; el diàleg i la queixa continuen al segon poema, en què la mar vol besar la terra i s'ha d'accontentar amb les seves platges i deixar intactes els cims més alts; i encara a tot el llibre, perquè els poemes sempre hi són plantejats a dues veus.

De fet, el tòpic de la irreconciliabilitat dels dos elements havia estat tractat, amb més o menys fortuna, per d'altres poetes de l'època: Cèlia Viñas n'havia parlat a «La nau i el pi», poema en què mobilitat i latència establien un diàleg que l'autora resolia en una perfecta síntesi interior: «Oh, la fusta verge! Oh, pi! / Jo comprenc ton desitjar» [...] Oh, fustam cansat! Oh, nau! / el teu voler m'és ben clar». La diferència fonamental de «La nau i el pi» en relació amb els primers poemes d'*Ocells i peixos* és que Moyà no fa aquesta síntesi: d'aquesta manera, els seus poemes esdevenen gairebé *pura separació o pura queixa*. En altres paraules: la seva intervenció en el text no és racional i ordenadora, sinó més aviat transmissora de sensacions, de manera que el lector és lliure d'iniciar, en cada lectura, un procés espontani de lligam entre aquestes sensacions i les seves. Però he dit *gairebé pura queixa*, perquè Moyà mai no arriba al total despreniment que, per posar un exemple, Vidal Alcover aconsegueix en alguns poemes de *L'hora verda*, sinó que sota la carcassa dels poemes d'*Ocells i peixos* perviu una estructura racional: una estructura de raonament dialèctic en què el poeta substitueix la presa de partit per una evasió estètica. En *Entre el coral i l'espiga* de Blai Bonet, la polaritat ja anunciada al títol va més enfora i s'endinsa en l'àmbit amorós i en l'espai autobiogràfic del poeta amb la pretensió de

remarcar l'espai o la distància que hi ha entre els dos termes que l'integren -l'interval sensible, que diria Blanchot-; en el poema de Cèlia Viñas «La nau i el pi» el títol representa el concepte de la divisió del jo. *Ocells i peixos* és un títol descriptiu.

Hi ha alguna cosa més que Cèlia Viñas i Llorenç Moyà tenen en comú: la imatge capgirada, una mena de prefiguració primària de la sinestèsia que, en comptes de barrejar elements de diferents dominis sensorials, uneix conceptes d'àmbits físics o conceptuals diferents. En un estirabot que havíem associat al tòpic que Curtius anomenava «el món a l'inrevés», Viñas escrivia, per exemple: «Dues tórtoraes n'he tretes / del fons marí engabiat», «al molí li neix / una cua de peix» o bé «Diuen que la mar té peixos: / jo hi he collit margarides». Aquest recurs, molt estès en la literatura popular, també és utilitzat per Moyà, per exemple en la qualificació dels peixos com «ocells d'escata». Però el mateix títol *Ocells i peixos* no indica només la comunió de terra i mar a què Sanchis Guarner fa referència en el pròleg, sinó una predilecció ben concreta per la fugacitat, embrió de l'esperit barroc. Al començament del seu assaig *L'univers réversible* Gérard Genette observa que «*le bestiaire de Saint-Amant se compose presque exclusivement d'oiseaux et de poissons: prédilection conforme aux tendances de l'âme baroque, qui se cherche et se projette dans le fugace et l'insaisissable, dans les jeux de l'air et du feu*». ⁵⁴ Genette entén, a més l'ocell i el peix com a productes naturals de l'onada i del vent i, seguint Bachelard, com a habitants d'un *volum* (els homes viuen, en canvi, en una *superfície*). L'existència d'aus aquàtiques i de peixos voladors subratlla la naturalesa «interdimensional» d'aquestes criatures

i fa possible l'intercanvi d'atributs. Genette veu en aquests exemples - que relaciona amb el concepte de *narcisisme còsmic*- un reflex de la teoria barroca, segons la qual l'home, per mitjà de la inversió dels elements de la naturalesa, devé espectador i potser ésser fictici de la seva pròpia creació.

Ocells i peixos no porta fins a les darreres conseqüències aquests pressupòsits, però incorpora al sistema poètic de Moyà el sentiment d'*alteritat*. El jo es disgrega constantment i adopta formes que no li són pròpies. El títol *La Joglaressa* -sempre he pensat que la joglaressa és l'*alter ego* de Moyà- és el primer indici d'aquest procés metamòrfic que culminarà en la poesia barroca, de màxima dispersió. Amb tot, aquest recurs no hauria de forçar una lectura d'*Ocells i peixos* com a llibre d'innovació, sinó més aviat com a primer decantament d'una actitud poètica que el mateix autor havia exhaurit. Moyà se sincerava dient que el seu canvi estètic «no obeí al fet que els joves poetes fessin una lírica distinta», sinó que «vaig deixar la poesia de l'Escola Mallorquina perquè em sentia esgotat. Havia fet elegies a tot l'elegiable». ⁵⁵ No hi ha actitud de resposta, doncs, sinó mer esgotament temàtic. Per això, la consideració generalitzada que amb *Ocells i peixos* Moyà s'aparta de l'Escola Mallorquina i entra en la nova estètica, insinuada pel mateix Sanchis Guarner al pròleg del llibre i defensada per la majoria dels crítics, ⁵⁶ mereix ser matisada: en primer lloc, ja ho hem vist, perquè els poemes de *Debades t'obren solcs els navilis, Ulisses..* són anteriors a *Ocells i peixos*, de manera que si a algun llibre s'ha d'atribuir el canvi és al repertori de tankes. D'altra banda, J. Vidal remarcava que la primera etapa de la poesia de Moyà es caracteritzava pel narrativisme,

un narrativisme que suposava provinent de la lectura de *La deixa del geni grec* de Costa, de la *Llegenda de Jaume el navegant* i de *Mireia*.⁵⁷ Tanmateix, *Ocells i peixos* continua tenint, en certa mesura, una actitud narrativa, superfície visible d'aquella concepció dialèctica a què em referia abans. És cert que l'epopeia hi ha estat substituïda per la faula i que la lliçó moral hi ha desaparegut. Però els fils de la coherència i la narrativitat hi romanen intactes:

«Oh, muntanya de granit,
sobre l'oneig arborada;
quan les mil clarors del cel
et bategen d'alegrança,
la blavor del capaltard
brilla en el dors dels meus pagres,
i l'argent sonor i viu
que en ta esquena bota i canta,
jo l'ateny, dèntol lluent
reüllant les meves aigües».

(«Ocells i peixos», vv. 5-14)

«Quan les ones bramulants
amb gemmes de sal m'arronsen
jo enveig i cant la virtut
indomtable de les roques».

(«La caragola», vv. 11-14)

Naturalesa estàtica sota l'influx mudable dels elements. Res no contravé els ordres naturals. La tria de la forma del *romance* castellà, habitual en la poesia popular, reforça aquesta narrativitat. I d'altres pervivències (Vidal Alcover assenyala el decantament cap al lèxic del català continental: l'ús de mots com *merles*, *verdums* i *cardines* en comptes de *mèrleres*, *verderols* i *cadernerres*, tendència pròpia dels poetes de l'Escola Mallorquina, de la qual «Moyà [...] no renegarà mai, ni l'abandonarà mai del tot»)⁵⁸ caracteritzen *Ocells i peixos* com un llibre de frontera més que no pas de superació.