

INFLUÈNCIA DE LA POÈTICA POSTSIMBOLISTA EN LA
POESIA NORD-CATALANA: SIMONA GAY I JOSEP
SEBASTIÀ PONS.

ESTEL AGUILAR MIRÓ

*Seminari Transversal d'Estudis Culturals Catalans
Universitat de Perpinyà Via Domítia, Centre de Recherche sur les
Sociétés et Environnements en Méditerranée (CRESEM),
Institut Franco-Català Transfronterer (IFCT), Perpinyà.
Universitat de València, Facultat de Filologia,
Traducció i Comunicació,
Departament de Filologia Catalana, València.*

1. INTRODUCCIÓ: LA POESIA NORD-CATALANA A PRINCIPIS
DEL SEGLE XX

La poesia de la Catalunya del Nord (territori que després del Tractat dels Pirineus de 1659 passa a formar part de França, i per consegüent, el referent literari principal serà París) resta encara prou desconeguda en el si dels estudis literaris catalans, tot i ser rica i prolífica.

Al llarg del segle XX, la Catalunya del Nord ha fecundat el gènere poètic sota diverses formes. No obstant, el fet que hui dia puguem llegir poesia en català a Catalunya Nord podria considerar-se un «miracle». Miquela Valls, al anys 90, ens donava una sèrie de raons que hagueren pogut «matar les ganes d'escriure en català» (VALLS 1992: 129), com per exemple els tres segles i mig de ciutadania francesa després del Tractat dels Pirineus de 1659, dues Guerres Mundials, el prestigi de la literatura i de l'educació francesa, la pressió dels mitjans de comunicació francesos, la diglòssia aguda, etc. Malgrat tot això, al llarg del segle XX constatem alts i baixos en la producció de la literatura en català però el gènere poètic resta present. Per tant, cal tenir en compte que la poesia nord-catalana s'emmarca en un context socio-polític totalment diferent a la resta de territoris de parla catalana.

A principis del segle XX a Catalunya del Nord, trobem una embranzida que diversos crítics han anomenat la «Segona Renaixença» (VALLS 1992, VERDAGUER 1981). El primer Congrès Internacional de la Llengua Catalana a Barcelona el 1906 és una data clau que a Cata-

lunya del Nord té com a conseqüència la creació de la Société d'Études Catalanes el mateix any, fundada per Josep Bonafont i impulsada entre d'altres per Joan Amade i Lluís Pastre, i té com a objectiu crear iniciatives per desenvolupar dinàmiques científiques literàries i artístiques a Catalunya del Nord.

La Société d'Études Catalanes crea el 1907 la seua plataforma de difusió, la *Revue Catalane*, una revista bilingüe català-francès que va tenir molt d'impacte (BOVER I FONT 2016). Quan Joan Amade llança una crida en el primer número d'aquesta revista per incitar als joves a escriure poesia i a participar activament en la vida cultural nord-catalana, obté dues respostes, la de Josep Sebastià Pons i la de Pau Berga, que escriuen les seues primeres produccions. El 1911 també és una data clau amb la publicació de *L'aire i la fulla*, la primera obra de Josep Sebastià Pons, que esdevindrà un dels poetes nord-catalans més prestigiosos juntament amb Jordi Pere Cerdà i publicarà obres al llarg del segle XX.

Durant la Primera Guerra Mundial, trobem autors de poesia que Verdaguier classifica com a «poetes de guerra» (VERDAGUER 1968): Francesc Francis, Josep Gibrat, Juli Delpont i Pau Berga. Es tracta d'una poesia que «desvirtua l'embranchida catalanista» (VALLS 1992), mostra un fort replegament rere la bandera francesa amb un to patriòtic evident, maleeix l'alemany i el Kàiser i glorifica el mariscal Jofre (VERDAGUER 1968).

Després de la Primera Guerra Mundial, trobem un període de crisi fins al 1924, moment de la restauració dels Jocs Florals de la Gineseta d'Or bilingües, instaurats per la Colla del Rosselló (entitat creada al 1918 que ja no tindria tan d'impuls com la Société d'Études Catalanes). Aquests nous Jocs Florals representen la voluntat de reconstrucció del món literari després de la Primera Guerra Mundial i tenen com a conseqüència una prolífica producció poètica durant els anys 30 amb autors com Josep Sebastià Pons i Simona Gay, els dos poetes que ens interessen ací, però també Gumersind Gomila, Edmond Brazès, Carles Grandó o Àngela Balent.

Josep Sebastià Pons publica obres en aquest període com *Canta perdiu* (1924), *L'aire i la fulla* (1930) i *Cantilena* (1937), i motiva a la seua germana Simona Gay (1898-1969) a endinsar-se en el món poètic.

Ella serà la primera dona a Catalunya del Nord del segle XX a publicar poesia en català amb *Aigües Vives* (1932) i *Lluita amb l'Àngel* (1938) i més tard, *La gerra al sol* (1965). Aquests dos autors es relacionen amb Carles Riba, Tomàs Garcés, Josep Carner i Paul Valéry i es nodreixen d'algunes característiques de la poètica postsimbolista.

2. EL POSTSIMBOLISME

2.1. Definició i context

Tal com ens adverteix Jordi Marrugat Domènech a *Josep Carner i el postsimbolisme* (MARRUGAT 2014), el postsimbolisme es situa a les primeres dècades del segle XX, succeeix el simbolisme però n'és deutor i continuador en molts aspectes; a més, acull diversitat de plantejaments o orientacions estètiques.

El postsimbolisme es presenta dintre d'una dinàmica de renovació poètica i literària que ja havia començat amb el parnassianisme i amb el simbolisme, dues estètiques de les quals es van servir el Modernisme i el Noucentisme. Enric Bou, a *Poesia i Sistema* ja ens remarca l'existència a l'última dècada del segle XIX de corrents estètics i literaris que condicionaren l'eclosió d'unes actituds literàries alternatives que eren vigents a Europa, provinents de França, i que trobaren un comú denominador sota l'etiqueta de Simbolisme (BOU 1989: 36). A la *Història de la literatura catalana* de Riquer, Comas i Molas, ens diu que des de 1915 els poetes noucentistes havien iniciat modificacions en la seua poètica inicial: uns canvis en profunditat que afectaven la poesia occidental (BOU 1987: 214).

Tenint en compte que el postsimbolisme segueix el simbolisme i el parnassianisme, aquestes estètiques hi seran presents en major o menor mesura i no resultaran antagòniques. Bou ens il·lustra sobre què suposa el simbolisme a través de les paraules de Pérez-Jorba, un dels seus millors coneixedors. Ell definia el simbolisme com «aqueixa insinuació emotiva, una de les subconscients tendències de la poesia d'ara, quan és ben franca produeix un llim simbòlic que, esclarint l'interior de l'ànima, la fa gaudir en una ideal contemplació poètica. [...]

El simbolisme modern és l'expressió i representació emotives de lo subconscient que hi ha en el món i en l'existència». (BOU 1989: 45). Pel que fa al parnassianisme, es caracteritza per l'atracció per temes pintorescos (mitologia grega i romana), domini de la tècnica poètica, interrelació entre arts plàstiques i literatura, preferència pel tractament de la natura pagesívola, familiar i quotidiana, ús de formes tradicionals com el sonet, i el reflex en la poesia d'una emoció estètica i impressió d'equilibri i harmonia (BOU 1989: 52 i 54), que heretarà el postsimbolisme tot i rebutjant el lèxic grandiloqüent vuitcentista.

El postsimbolisme és una concepció de la poesia, més que un corrent o un període historicista, és una poètica compartida entre diversos autors europeus i catalans com Rilke, Eliot, Valéry, Riba, Manent, Carner, Clementina Arderiu, Josep M. López Picó. Marrugat assenyala que «és una poètica que neix dins l'evolució de l'art modern com a resposta a certes necessitats culturals» d'aquest i posa a debat temes com «la posició de l'home en l'univers, la temporalitat, la relació entre individu i col·lectivitat, les funcions de la llengua, la transmissió de l'experiència o el sentit de la vida i de la història» (MARRUGAT 2014: 7).

2.2. Reflexió sobre la poesia

Una de les característiques d'aquesta generació de poetes postsimbolistes és la continuació i augment de l'interès per la reflexió sobre l'essència de la poesia que ja s'havia donat amb el simbolisme els primers anys de la dècada dels 90 del segle XIX a través de revistes com *L'Avenç*, que va donar com a fruit traduccions d'obres estrangeres i una reflexió sobre el fet de engendrar poesia i sobre les idees estètiques renovadores d'arreu Europa. Marià Manent remarca a *Revista de poesia* que «mai com ara havia interessat tan el misteri de la creació poètica» i parlant sobre la segona part de l'assaig de Joan Arús titulat *Notes sobre creació poètica* diu que són indispensables «el concepte de poesia, l'essència de la inspiració, les relacions entre poesia i bellesa, la caracterització de l'objectivisme i subjectivisme, la influència de la joia i del dolor en la qualitat de les obres, les conne-

xions entre realitat i poesia, la valoració dels estímuls creadors, etc.» (MANENT 1925: 252).

En efecte, a partir de 1915 i durant els anys 30 tenim un interès creixent per la poesia i en trobem reflexions en diverses revistes com *La Revista* (1915-1936) dirigida per López Picó i Folguera; *La Revista de poesia* (1925-1926) dirigida per Marià Manent o *Quaderns de poesia* (1935-1936) amb la participació de Garcés, Manent, Riba, Teixidor; també en articles recollits en forma de llibre, com *Les noves valors de la poesia catalana* (1937) de Joaquim Folguera; *Poetes i crítics* (1926) Josep M Capdevila; *Els marges* (1927) de Carles Riba o *Notes sobre poesia* (1933) de Tomàs Garcés.

3. TRETS POSTSIMBOLISTES EN SIMONA GAY I EN JOSEP SEBASTIÀ PONS

3.1. Metapoesia

No només es reflexiona sobre la poesia en articles de revistes o en llibres, sinó que això condueix a la metapoesia, és a dir, que la poesia parle d'ella mateixa, com es pot veure en *Estances* (1913-1930) de Carles Riba, on trobem una poesia «interessada per ella mateixa, per la seva gestació i la seva condició». (BOU 1987: 218).

En Josep Sebastià Pons veiem sobretot aquest aspecte de la metapoesia en un dels seus últims reculls: *Conversa* (1942). Es tracta d'un conjunt de poemes escrit després de la mort de la seua dona, com *Cantilena* (1937), fet que sens dubte marca la seua poesia, on posa ell mateix en dubte la seva capacitat per poder crear-ne.

En *Conversa*, com el seu nom indica, i tal com ens adverteix Pere Verdager: «Es tracta d'una conversa de l'autor amb el seu doble, l'amic Ventura. De fet són confidències que l'autor fa al seu doble (...) La musa del poeta ha esdevingut esquerpa i més que un hivern sense foc» (VERDAGUER 2002: 58).

En efecte, trobem un diàleg entre ell com a subjecte passiu (Ventura) amb el seu jo poètic. El jo poètic pregunta a Ventura com podrà escriure versos després d'haver perdut el do: «Tot corre, amic Ventu-

ra, a l'abandó. / Havent perdut la traça que tenia / ajuntar versos clars en lletania, / qui collirà la rosa de tardor?» i més endavant insisteix «I mentrestant ma ploma encara prova / d'apariar les rimes d'una troba / per seguir en l'aire en son joc fugitiu / un vol d'orèndol negre vora el riu» (PONS 1988: 307).

En el poema següent, titulat «Dos ocells», aquest «orèndol negre» del poema anterior, símbol del poeta (associació de tradició simbolista) que sobrevola el paisatge i s'hi inspira, recupera l'esperança de recobrar la veu i de poder tornar de nou a escriure i ser llegit:

M'han dit, Ventura, que el poeta
sols venia a captar l'aplaudiment.
De tota rel de sentiment
son obra és esporgada i neta.

L'artifici seria el seu delit.
A tot moment s'hi complauria.
Amb un mirall d'aloses atrauria
el lector innocent i embaladit.

i el paisatge es torna més clar, amb més llum. L'orèndol deixa de ser negre per convertir-se en un rossinyol (ocell emblemàtic del Rosselló molt present ens els escrits de Pons):

I què hi direm, Ventura? El camp de blat
s'inunda amb una llum tranquil·la
i el rossinyol, qui sap per què refila
mentre la lluna baixa al pou gelat?

fins i tot, s'escindirà en dos ocells: un, l'autor (Ventura) i l'altre, la seua veu poètica:

Quan eixirà, Ventura, l'alba incerta,
Cobrint falguera i brossa amb el solell,
tu seràs un ocell de la coma deserta,
i jo, Ventura, un altre ocell.

La ploma de l'ocell i la ploma de l'escriptor, per fi, podran tornar a ser-ne una de sola i inspirar-se en els camps que sobrevolen, malgrat les circumstàncies, malgrat «els camps de cendra fina i colorada»:

Jo tindrè al front l'única i verda ploma
 que girarà com un penell,
 i l'un i l'altre amb la gràcia de Déu
 seguint nostra volada,
 mirarem al mig aire entre els rocs i la neu
 els camps de cendra fina i colorada.
 (PONS 1988: 307)

Trobem, a més, en aquest darrer vers «els camps de cendra fina i colorada», l'harmonització de contraris, una altra característica de la poètica postsimbolista que explicarem més endavant.

3.2. Experiència vital i tractament del paisatge no contemplatiu sinó com a espill de l'estat d'ànim del jo poètic

Hem vist en el poema anterior una simbiosi entre metapoèsia (poesia que parla d'ella mateixa amb els conceptes de «lector», «ploma», «obra» i «artifici») i estat d'ànim del jo poètic a través del paisatge o de la natura. En efecte, en el postsimbolisme se supera el paisatgisme descriptiu i el costumisme, i entre el paisatge com a meravella contemplada i el paisatge interioritzat, s'hi opta pel segon.

Alex Susanna ens diu que Pons es caracteritza per la «recerca d'una adequació la més justa possible entre l'estímul extern i la reacció interna, és a dir, que la poesia no deixi de ser un correlat moral entre la seva experiència humana, i que sempre emmiralli amb justesa la seva experiència interior» (SUSANNA 1988: 11-12). També ens adverteix que a partir de *L'aire i la fulla* (1930) i de *Cantilena* (1937), hi haurà:

canvis d'actitud respecte al paisatge que l'envolta i canvis en la poètica que se'n desprèn. Ja no és tant que el poeta dissolgui la seva identitat en la contemplació fervorosa —entre pagana i franciscana— de la na-

turalesa, com que aquesta li serveix de mirall de la seva pròpia experiència humana. Sembla talment com si el poeta, havent interioritzat del tot el paisatge, cessés de sentir la necessitat de lloar-lo, de «fixar-lo», i passés a servir-se'n per a fixar-se a si mateix. (...) Els paisatges, en aquesta segona fase, són evocats amb un parell de pinzellades. S'ha produït una filtració de la imatgeria, i uns pocs elements basten en cada poema per suggerir-los en la seva totalitat. S'ha passat, doncs, d'una poètica realista a una de caire més aviat postsimbolista.

(SUSANNA 1988: 14-15)

Aquest aspecte el trobem en quasi tots els poemes dels últims reculls. En efecte, l'absència de la seua muller impregnà tota la natura, la tristesa dominarà el paisatge evocat: farà de la primavera l'hivern i de les flors la neu, com podem comprovar per exemple al poema «Absència de camí» de *Cantilena* (1937):

Absència del camí de primavera.
Corba del riu que dalla sempre el vent.
Davalla l'olivar fins al torrent
i la torre al damunt s'està a l'espera.

L'aigua i la tramuntana han fet la creu
Allà on era son hort. Ella hi venia.
La rossor del parral s'hi retorcia.
Ara és tot un sorral blanc com la neu.
(PONS 1988: 294)

En Simona Gay podríem dir que a través del paisatge és present, fins i tot, l'absurditat existencial o nihilisme filosòfic. En el següent fragment del poema «Peresa», de *Lluita amb l'àngel* (1938), podem constatar un sentiment d'immobilisme en el temps, d'apatia, de buit existencial, a través de l'element de la «flor» i del «riu»:

No vingui la son, somio desperta
i no té el dormir un somni tan clar,
joia inconeguda, aèria, incerta,
mon cor és música i també joglar.
Pesa en els meus ulls un sol de tendresa,

la fruita sucosa es madura en va,
 talment invencible aquesta peresa,
 no puc obrir els ulls ni allargar la mà.
 No hi ha més per mi ni temps ni mesura,
 que l'estona és llarga i l'hora un moment;
 en un ample riu i hi ha una flor
 i sota la flor s'atura el corrent.
 (GAY 1938: 8)

En altres ocasions, la natura i el paisatge serveixen al jo poètic de Simona Gay per expressar el refús a l'amor, com podem veure en el poema «Flors de mar» del recull *Aigües Vives*:

És l'hora que em plau, i és l'hora més dolça
 de blau destenyit i viola clar ;
 l'arena que es mulla és un llit de molsa,
 i tota la mar sembla sospirar.
 És l'hora serena, allà a les Alberes,
 aparen servir la gran plenitud,
 la vinya verdeja encara les serres
 quan l'oliu s'ensonya en la quietud.
 Pàl·lida la mar, pren color de lloses
 el sol a la posta enrogeix el Port,
 i deixa dins l'aigua un ramell de roses
 que l'ona m'acosta, i no les cull l'amor...
 (GAY 1932: 34)

Podem observar, a més, el rebuig al lloc idíl·lic de l'amor en la tradició trobadoresca, el «locus amoenus» ja que descriu un lloc ideal per fer ressorgir l'amor a través «fallàcies patètiques» (descripció d'objectes de la naturalesa de manera que se'ls dota amb sentiments, pensaments i sensacions humanes) com la del quart vers «la mar sembla sospirar» o la del setè vers «l'oliu s'ensonya en la quietud» i a través altres elements del paisatge com «la vinya» o «les muntanyes de les Alberes» però, finalment, després de tota aquesta descripció, en els últims dos versos, refusa aquest lloc.

Tal com ens diu Bou, i tal com hem vist amb Pons i Gay, en els poetes postsimbolistes trobem la utilització de la fallàcia patètica en

combinació amb la sinestèsia (BOU 1989: 178), mescla de sensacions dels sentits físics (oïda, vista, etc.) amb sensacions internes (sentiments) a través del paisatge. «Es la natura transfigurada que s'ajusta al seu estat moral» (BOU 1989: 178) com podem veure al següent poema:

D'un camí a l'altre jo me'n vaig.
 Una branca planera i suspesa m'encisa.
 I ve de nàixer en el llavi de maig
 tot l'atzur fugitiu d'on ve la brisa.
 (PONS 1988: 256)

3.3. Poesia concebuda com a personal i col·lectiva: el paisatge com a mitjà de coneixement del passat

Un altre aspecte del postsimbolisme és una poesia concebuda com a personal i col·lectiva. Tal com ens adverteix Marrugat, el romanticisme tendia a identificar el poeta com a home concret (amb la seva experiència vital) amb el subjecte escriptor; en el simbolisme, per trencar amb això, hi havia «un subjecte únic de sensibilitat especial expressada a través de símbols de significació privada». La poesia ulterior al simbolisme va respondre «contra aquesta manca de individualitat que considerava un refinament artificial estèril que conduïa l'obra fins a la incomunicació per excés de singularitat i manca d'humanitat» i va considerar la veu poètica com un subjecte representant de la veu «de la comunitat humana» (MARRUGAT 2014: 24) buidant-la de personalitat biogràfica i anecdòtica.

Aquesta veu personal i col·lectiva, és una veu que té memòria, una veu que engloba en ella mateixa una tradició sempre viva, una veu que concep la poesia i el paisatge com a mitjà de coneixement del passat. En efecte, els postsimbolistes es posicionen en defensa de la tradició: el llenguatge poètic està construït a partir de la càrrega significativa dels autors simbolistes, romàntics, renaixentistes i medievals, amb un còmput de significacions a partir de la tradició poètica. Aquesta idea la veiem clarament assumida per Pons, quan ens parla de la memòria

del poeta a través la terra fecunda en l'«Enquesta sobre la psicologia de la poesia» de *La Revista*:

El poeta escriu poemes com l'olivera dóna olives. (...). Jo sé de mi que cada retorn a la terra me dóna una força nova, de manera que puc declarar que un principi de la poesia és aquesta força fecundant de la terra. Torneu-me el Rosselló i l'aire de les neus; la consciència de ma personalitat s'hi desvetllarà més clara. Tal és la concepció inicial deis meus poemes: una planta que sent ses arrels movedisses en la terra (...). Jo diria (del poeta) que és un home que es recorda. Això no vol dir que tingui bona memòria, ans al contrari. Fem la suposança que un home de bona memòria ens parla de qualsevol assumpte, per exemple de les moltes influències que expliquen el fet romàntic, nosaltres admirarem el seu art d'arreglar lligar les gavelles, com molts altres ho han fet, però lo que dirà no ens vindrà de nou. Pensaríem: «aquest home té bona memòria» i aquesta opinió serà l'únic guany de la conversa.

(PONS 1924: 197)

A més, a la tercera pregunta, sobre si en la poesia s'expressa la individualitat veritable o es deixa pas a l'ideal de l'home, a allò que l'home aspira a ser, Pons respon així:

Tot això dóna a entendre que és l'home el qui parla en mes poesies. Es veritat que aquestes me representen la terra catalana d'on visc gairebé sempre apartat, sa forma i son reclam. La melangia hi és una mica daurada per les clarianes que deixen les llores de goig, per la joia de ressuscitar-les amb les lleis de l'harmonia, per la certitud de viure unes hores que si no són iguals valdran tant o més que aquelles.

(PONS 1924: 199)

Bou considera que «Aquesta declaració ve a tomb per indicar que Pons, com d'altres poetes que escrivien en llengua catalana des de pressupòsits culturals distints, i amb una atracció inicial per autors catalans com Verdaguer i Maragall, havia arribat al mateix punt que els seus corresponents del vessant sud dels Pirineus: al control expressiu i a la consideració de la poesia com una «eina de salvació» d'un passat. Una de les poques maneres d'arrabassar el record de l'oblit» (BOU 1987: 236).

En els seus primers llibres de caire romàntic com *Roses i Xi-prers* (1911), obra amb influència de Joan Maragall, *El bon pedrís* (1919) i *Canta Perdiu* (1925), hi és notable l'arrelament a la terra, la lloança per el mode de vida rural i la melangia pel pas del temps. Però a partir del primer poema del recull *L'aire i la fulla* (1930) titulat «Conversa de les Muses», trobem una evolució. El poeta dóna veu a les muses. En primer lloc, aquestes diuen al jo poètic que no només basta a lloar el paisatge: «No val escriure aquí rosa i viola / i maduixeta i cirerola. / Tanta flor no clareja en el teu cant». Sinó que cal reviure'l per donar veu al passat. Elles son portadores de la «veu antiga», de la tradició literària lligada a la terra: «Nosaltres omplim d'ombra i claror / la mar callada en sa blavor, / i nostra veu antiga i mig distreta / rellisca en l'ombra del poeta» (PONS 1988: 197).

A més de les muses, les fonts també representen en Pons i en Gay aquesta veu del passat, una veu que es renova constantment i segueix rajant al pas del temps. Tal com ens adverteix Marrugat, «la font és associada a la poesia en tant que aquesta és record del passat individual i col·lectiu, reflexió existencial i tradició, experiència directa de la vida i de la terra». (MARRUGAT 2014: 136). La font és recurrent al llarg de tota la seva obra. En *Canta Perdiu* (1925), es reposen en el cant de «La font de Montoriol» tots els homes: el caçador, els avis ignorats (portadors de saviesa ancestral) i el poeta. La primera estrofa (tercera al poema complet) es troba en la tomba de Pons a Illa, en memòria del seu llegat:

Quin raig més prim per refilar el seu cant!
Vindràs a seure una mica a la vora,
i ja veuràs com te va penetrant
d'una tendra bondat inspiradora.

Creuràs oir la veu del caçador
Que baixa assedegat i s'hi reposa.
Els avis ignorats del rodador
Tots ploraran ta soledat fullosa.
Una font tan petita, i tant que diu!

Quin exemple més net per a un poeta
de la fidelitat al lloc nadiu
i de contentament i pau secreta.
(PONS 1988: 152)

En el poema «Font de Ginebre», la font és un espill del record, de memòria:

I mentre viu distreta dins l'oblit,
callada i sense espera de lloança,
ofereix, sota el ram engelosit,
intacte, el seu mirall de recordança.
(PONS 1988: 154)

Les fonts en Simona Gay també representen la cultura oral viva, com podem veure al poema «Veus d'aigua»:

Del país de les alzines,
més enllà del blau Conflent,
vénen avis i padrines,
tot seguint un dolç pendent.
Dels collets de les muntanyes,
són les aigües que han brollat
entre els horts, vora les canyes.
Illa n'és tot platejat.
Trobareu la vida clara,
infants meus, prop de les fonts,
el sol sempre les amara,
saben elles mil cançons...
(GAY 1932: 38)

3.4. Formes de la poesia popular

Aquest deute amb la terra i la tradició que brolla a través l'aigua de les fonts, suscita l'atracció per les formes de la poesia popular i també l'interès per les característiques d'aquesta poesia, ja que tal com ens diu Enric Bou «En un ambient d'interès per la lírica i la recerca d'unes

formes expressives més pures, es renovellà l'atracció per la poesia popular, perquè tenia unes característiques —sobrietat verbal, musicalitat, lirisme— que l'atansaven molt al model del que volien per a la poesia culta» (BOU 1989: 88).

En Pons: «En els tres primers llibres (...) hi predomina el poema de tema històric imitat del cançoner, com una forma d'identificació amb el passat. D'altra banda, realitza un formal procés d'idealització del passat personal —el temps de la infantesa— i del paisatge i la terra on ha viscut i s'ha fet. Passat històric, passat personal, la terra, ens menen unívocament cap al predomini d'una determinada actitud: el record, que intenta combatre l'oblit» (BOU 1987: 233). Ho podem comprovar en nombrosos poemes, per exemple al poema «Sant Pere del Bosc» dins *Primeres poesies*. Sant Pere del Bosc és per a Pons un monument simbòlic de memòria i la primera estrofa s'inicia i s'acaba amb dos versos d'una cançó popular:

«Si ma boca sent la terra,
és ton llavi un gessamí.»
Sant Pere del Bosc, aquí temps enrere
els avis de mos avis hi venien a dormir
en el repòs de les alzines,
en les arrels de l'alzinar,
i dins la gleva de muntanya els feien davallar.
I jo no sé res d'ells. Què sabrien de mi?
« Si ma boca sent la terra,
és ton llavi un gessamí.»
(PONS 1988: 119)

La forma de literatura popular oral de les corrandes és constantment utilitzada per Pons; aquestes poesies solen sempre anar acompanyades de llocs i espais consagrats a la memòria. Es tracta d'una composició d'origen medieval, normalment improvisada i acompanyada de ball, construïda amb estrofes de quatre versos heptasíl·labs amb la rima creuada (abba, abab, o bé abcb). Ho podem comprovar al poema «Corrandes» de *Canta Perdiu*, on trobem la rima abcb i adad:

Ceret, vila coronada
 de cireres tot el maig.
 Dins una placeta groga
 canta la font dels nous raigs.
 Bé en seràs, d'anomenada,
 vila d'Illa en tot carrer!
 Sant Esteve hi mou la palma
 al damunt del pedreguer.
 (PONS 1988: 175)

En *L'aire i la fulla* (1930) trobem la presència de faules tradicionals en forma de poema com «Faula de Venus», «Faula dels olius» o «Faula de la mort». Segons Marrugat, es tracta de «llicions morals de l'experiència viscuda, recordada i poetitzada» (MARRUGAT 2014: 135).

3.5. Unitat, ordre i harmonia poètica

Una altra de les característiques de la poètica postsimbolista que ens assenyala Marrugat és la concepció indissociable de forma i contingut en la poesia, comunió que aspira a una unitat, ordre i harmonia poètica. El romanticisme donava sobretot importància al mecanisme pel qual un poema es construeix, a la forma «musical» d'un poema (vers, rima, ritme, etc.), i el simbolisme va arribar al límit d'aquesta idea amb «la poesia pura», però, tal com adverteix Paul Valéry, en la poesia postsimbolista la forma i el fons són indissociables i no només és important la musicalitat del llenguatge, sinó també «les valeurs significatives illimitées» que es fan càrrec d'expandir «idées dérivées d'une idée» (VALÉRY 2016: 1301).

Aquesta idea es veu clarament en la concepció de Pons de la poesia. En efecte, a la primera pregunta de l'Enquesta de *La Revista*, que deia així «La concepció i la idea clara, fortament construïdes, són primordials en les nostres creacions més inspirades? O bé, heu estat sol·licitats primer per la imatge, la visió, la melodia, o el ritme del vers? I encara: la concepció, la visió i el ritme, us han vingut junts i d'un sol cop?» Pons responia «Per què separaríem la concepció i el poeta, la carn i l'esperit? Tota la vida del poeta és una concepció» i continuava:

El poeta líric salta la tanca d'un verger de tota flor, és veritat que no la salta sempre amb igual agilitat. La llum que hi és difosa és tant diferent que tot primer n'és enlluernat, i bona estona. Després d'haver escorcollat a dreta i a esquerra entre mil llumenetes que el ceguen, ja va destriant formes i colors, i allavors* les junta unes amb altres i el poema es va colorint*, amb una associació, una harmonia d'elements que no podia preveure. Si vegés* l'obra fortament constituïda, jo crec que defalliria, perquè seria negar a l'obra d'art l'element essencial, que és el joc, la sorpresa, el desig de la sorpresa.

(PONS 1924: 197)

Ara bé,

Doncs, serà l'espontaneïtat que regeix l'obra d'art? Com volem que sigui així, ja que els records esperaven en l'esperit, silenciosament. L'espontaneïtat és sotmesa al desig de plasticitat i d'harmonia, a la secreta arquitectura del seny, a les adquisicions ben mesurades, a les formes serenes de l'esperit: a l'estructura, al secret intern de l'olivera.

(PONS 1924: 197)

3.6. Conciliació harmònica de contraris

Aquesta unitat, aquesta harmonia entre forma i contingut, condueix també, per oposició al simbolisme, a conciliar harmònicament els contraris que trobava en la percepció de la realitat l'obra d'art simbolista (vida-mort, bé-mal, etc.). Aquesta harmonia tendeix al «control de la forma i de les emocions, tot plegat, ben lluny d'arravataments romàntics i austeritat anecdòtica» (BOU 1989: 74).

A la segona pregunta de l'*Enquesta*, pregunta que diu així: «Heu estat amb preferència inspirat per les fases venturoses o doloroses de la vostra vida? Dit filosòficament: La vostra art, té un fons, positiu o negatiu?» Pons respon:

L'olivera canta que el vent i els ocells la visiten. El poema és tot goig i la creació és sempre una victòria de l'esperit. Me sembla que he sobre tot cantat en els moments de ventura i de pau. Moments d'oblidança i

de benestar, quan els primers aires de primavera alleugereixen el cos i el camp és tot ple de perles amagadisses. Me sembla encara que l'emoció dolorosa, o amarada de neguit, és un goig puríssim, quan el ritme la governa.

(PONS 1924: 198)

En efecte, trobem en la poesia de Pons i de Gay constantment una comunió entre conceptes i símbols contraris, sempre en relació amb la natura i el paisatge, per exemple en Pons en el poema «Amor, pena, desig» a *Cantilena*. En la primera estrofa, exposa una sèrie d'elements, sentiments, que la natura s'enduu: «Amor, pena, desig, somni, dolor / Tant se n'emporta la natura. / Distreta amb els cristalls desa gelor / se'n va esquerdant la penya dura». Sentiments que són a la tercera estrofa a la vegada «cendra atzurada, mel de romaní» i «pena i dolor de primavera». Aquesta harmonització de contraris és freqüent sobretot a les darreres obres de Pons, com també ho és present en Simona Gay, sobretot en el recull *Lluita amb l'àngel* on el títol ja ens indica aquesta aparent oposició de conceptes que s'acaben complementant. En el poema «Platja del silenci» veiem com conviuen «el desig sense fi / de pura harmonia / i de plenitud» amb «platges callades (...) / on veus inspirades/ vénen a morir». En el poema titulat com el recull, el jo poètic combat contra l'Inconegut, un àngel que primer turmenta el jo poètic «Eri en la mar aturmentada / on me feria cada onada» però finalment és també ell qui li mostra la llum «m'era ensenyat el néixer de bell nou / veia amb goig vertader la pàgina nevada» (GAY 1938: 3637).

4. CONCLUSIONS

Com hem vist, el postsimbolisme no és un corrent o un moviment, sinó una poètica, una concepció de la poesia que es dona en els primers decennis del segle XX, a Catalunya Sud en la segona etapa del noucentisme.

Simona Gay i Josep Sebastià Pons, dos poetes representants de la literatura a Catalunya del Nord al segle XX, no són poetes plenament

postsimbolistes, però es nodreixen d'algunes de les característiques del postsimbolisme, com hem pogut comprovar a través dels seus textos poètics.

La reflexió sobre el procés de creació poètica ja sigui en revistes o dintre de la poesia mateixa és un constant en els nostres dos autors, sobretot en Josep Sebastià Pons. Però sens dubte, el tret postsimbolista més destacable és la interiorització del paisatge per part de Pons i de Gay per expressar els sentiments del jo poètic, a través de la fallàcia patètica i la sinestèsia en elements naturals que predominen en els seus poemes. Això condueix al tractament del paisatge a través de la poesia com a experiència vital, però també com a procés de permanència de la tradició literària amb la presència de formes populars que podem observar en llurs produccions.

Podem constatar en Josep Sebastià Pons i en Simona Gay, a més, una contínua conciliació de símbols, idees i conceptes contraris, sovint a través també d'elements paisatgístics i de la natura, conciliació que condueix a una percepció poètica harmònica, unida i ordenada.

BIBLIOGRAFIA

- BOU (1989): Enric Bou, *Poesia i sistema*, Barcelona: Empúries.
- (1987): Enric Bou, «La poesia postsimbolista», dins RIQUER, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dir.). *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Ariel, ps. 213-270.
- BOVER (2016): August Bover i Font, «Cap als nou segles de lletres nord-catalanes: un balanç global des del XXI» dins *Aspectes de la literatura de Catalunya Nord*, Canet: Editions Trabucaire.
- GAY (1938): Simona Gay, *Lluita amb l'Àngel. Lutte avec l'Ange*, París: Noël.
- MANENT (1925): Marià Manent, «Joan Arús. Notes sobre creació poètica», *Revista de poesia*, núm. 5-6 (setembre-novembre), ps. 251-252.
- MARRUGAT (2014): Jordi Marrugat Doménech, *Josep Carner i el postsimbolisme*, Barcelona: Autònoma de Barcelona, s.l.
- PONS; CAMPS (1988): Josep Sebastià Pons; Christian Camps, *Poesia completa*, Barcelona: Columna.
- SUSANNA (1988): Àlex Susanna, «Pròleg. A Tomàs Garcés, màxim exegeta de J.S.P» dins *Poesia Completa*, Barcelona: Columna, ps. 918.

- VALÉRY (2016): Paul Valéry, *Œuvres. Tome 1*, Paris: Librairie Générale Française.
- VALLS (1992): Miquela Valls, «Un segle de literatura nord-catalana», dins *Qui sem els Catalans del Nord?* Perpinyà: Arrels, ps. 129-154.
- VERDAGUER (2002): Pere Verdaguer, *Josep Sebastia Pons=Joseph Sébastien Pons: Edition bilingüe*, Perpignan: Publications de l'Olivier.
- (1981): Pere Verdaguer, *Histoire de la littérature catalane*, Barcelona: Barcino.