

# **Naïfs però no pas innocents: el corrent subversiu en la poesia de Joan Salvat-Papasseit i E.E. Cummings**

DOMINIC KEOWN *Fitzwilliam College, Cambridge*

RESUM: Els estudis recents dedicats a Joan Salvat-Papasseit han adoptat una perspectiva força menys restrictiva de la seva obra. Aquest article té per intenció contribuir a aquest acostament més flexible amb el recurs a la literatura comparada i als estudis culturals. Una comparació amb l'americà E.E. Cummings confirmarà la solidesa ideològica del gènere naïf dins el cor subversiu de l'avantguarda adreçant-se, amb referència a les arts gràfiques, a aquelles contradiccions aparents que, segons l'opinió crítica vigent prèviament, comprometien la validesa de la contribució dels poetes al moviment global. L'article se serveix de les deliberacions de Marx, Engels i Sartre sobre la condició de l'individu dins el sistema capitalista i de la clàssica reflexió de Mulvey sobre la representació de la dona.

PARAULES CLAU: Salvat-Papasseit, E.E. Cummings, dona i poesia, individu, capitalisme.

## **Naive but never innocent: the subversive current in the poetry of Joan Salvat-Papasseit and E. E. Cummings**

ABSTRACT: Recent scholarship devoted to Joan Salvat-Papasseit has embraced less restrictive criteria in its reception of the poetic output. It is the intention of this article to contribute to this more flexible approach with recourse to comparative literature and cultural studies. A comparison with the American E. E. Cummings will confirm the ideological solidity of the naïf genre within the subversive chorus of the Avant-Garde whilst addressing, with reference to the graphic arts, the apparent contradictions which were previously believed to compromise the validity of the poets' involvement in the global movement. The essay is informed by theories by Marx, Engels and Sartre regarding the condition of the individual in capitalist society and by Laura Mulvey's seminal insights into female representation.

KEYWORDS: Salvat-Papasseit, E. E. Cummings, woman in poetry, individual, capitalism.

Al principi del pròleg de la primera edició de la poesia completa de Salvat-Papasseit, Joan Fuster confessava: «potser no hem estat ben bé justos amb Salvat-Papasseit» (FUSTER

NOTA. Un esborrany d'aquest article, «E.E. Cummings i Salvat-Papasseit: "Major Minor Poets"??», va ser llegit en forma de comunicació al grup de recerca Literatura Contemporània: Estudis Teòrics i Comparatius (LiCETC: <http://licetc.uib.cat/>), vinculat al Departament de Filologia Catalana i Lingüística General de la Universitat de les Illes Balears.

1962, p. 37). Es veu que, per al suecà, la crítica mai no havia avaluat degudament la qualitat del seu vers. Aquest comentari m'ha acompanyat al llarg dels quatre decennis en què he treballat sobre el poeta de la Barceloneta, i mai no m'ha deixat de semblar completament encertat. En primer lloc, l'assimilació literària s'ha vist complicada, d'una banda, per un fraccionament crònic d'opinió. D'ençà de la seva mort, per exemple, el poeta ha estat considerat com a avantguardista (ver i fals), tradicionalista, revolucionari, reaccionari, rupturista, convencional, feminista, sexista, proletari i, alhora, seduït per l'encís burgès. A això caldria afegir-hi la intrusió descaminadora de la dimensió biogràfica. Orfe, pobre i tuberculós, Salvat tendeix a invitar a una lectura empàtica que, a pesar de la seva entranyabilitat, sol córrer el risc de commoure més que d'estimular l'anàlisi considerada (KEOWN 1996, p. 157-208).

Amb tot, els darrers anys els estudiosos han adoptat una perspectiva més relaxada en aquest camp que ha pogut evitar les mires estretes d'antany. Sortosament, entre la nova generació crítica les definicions no són tan exclusives i han exhibit una elasticitat assimiladora que obre nous horitzons a la creació davant el doctrinarisme classificatori del segle passat. Fet i fet, la resolució principal d'Anna Perera Roura en la seva consirosa tesi sobre la poesia eròtica catalana era evitar tot «dogmatisme» i les familiars «generalitats poc argumentades» que tant han complicat l'assimilació de l'escriptor barceloní (PERERA ROURA 2015, p. 11 i 25). De forma semblant –i obviant l'anterior rigidesa en la categorització–, Ferran Gadea parla d'un escriptor «dual», a l'ensem avantguardista i tradicional, on aquestes poètiques suposadament antagòniques «conviu sense tensió» (GADEA 2005, p. 14). Seria la meua intenció en aquest article contribuir a aquest exercici revisionista mitjançant la comparació del nostre autor amb un altre poeta naïf, segurament el més famós de les lletres angleses. Em refereixo, és clar, a E. E. Cummings: l'*enfant terrible* de Nova Anglaterra i suplici de l'*Establishment* nord-americà i de les seves institucions més sagrades.

Nathalia Brodskaja ha esmentat la curiosa sintonia entre practicants d'aquest corrent: «Naive artists [...] tend to use the same sort of themes and subjects; they tend to have the same sort of outlook on life in general, which translates into the same sort of painting styles» (BRODSKAIA 1999, p. 12). Malgrat això, fóra semblantment apropiat començar amb una visió sintètica de la tendència naïf en el context de l'avantguarda a fi de contextualitzar el nostre estudi adequadament. Seguint els consells d'aquesta crítica, però –i d'acord amb la flexibilitat essencial en l'assimilació de qualsevol fenomen artístic–, caldria reiterar el perill de les limitacions de la recepció programàtica i el corresponent reduccionisme respecte de la natura polifacètica de l'experiència:

the naïve artists might never have come into the light of public scrutiny at all if it had not been for the fascination that other young European artists of the avant-garde movement [...] In this way, we should not consider viewing works by, say, Henri Rousseau, Niko Pirosmeni, Ian Generalic, André Bauchant or Louis Vivin

without reference at the same time to the ideas and styles of such recognised masters as Pablo Picasso, Henri Matisse, Joan Miró, Max Ernst and Mikhail Larionov [...] The work of the naïve artists poses so many questions of this kind that experts will undoubtedly still be trying to unravel the answers for a good time yet [...] For this reason alone it would simply not be feasible to come to an appreciation of naïve art that was tightly-defined, complete and static.

(BRODSKAIA 1999, p. 8-11)

Sense voler comprometre aquesta varietat creativa i la plenitud de la seva latència, tanmateix, es podrien aïllar dos o tres elements temàtics que subratllen la coincidència creativa dels nostres dos poetes. Des del bell començament de la seva carrera i fins a la fi, per exemple, aquesta parella va ser fidel a l'idioma naïf sense renunciar mai a les seves característiques fonamentals. La destrucció de la norma gramatical –paraules en llibertat, jocs tipogràfics, rebuig de l'ordre sintàctic, etc.– eren emblemàtics d'una dissidència que havia de topar frontalment amb l'*establishment* i els seus valors. I aquest afrontament es deixava veure de manera més manifesta en la celebració eròtica, constant al seu vers, potser l'element més visiblement subversiu de la seva visió antagonica.

A més, en el seu acostament al corrent, Brodskaia assenyala una sèrie de qualitats associades amb l'adjectiu *naïf*: «naturalness, innocence, unaffectedness, inexperience, trustfulness, artlessness and ingenuousness» (BRODSKAIA 1999, p. 11), que trobem constants al llarg de la carrera dels dos escriptors. Els poemes «In Just-Spring» (CUMMINGS 1920, p. 580) i «maggie and milly and molly and may» (CUMMINGS 1958, p. 10) en serien paradigmàtiques; tal com ho són «El record d'una “fuga” de Bach» (SALVAT-PAPASSEIT 2006, p. 58-59) i «L'ofici que més m'agrada» (ibídem, p. 283), del primer i l'últim poemaris de Salvat respectivament.

Aquesta innocència, tanmateix, solia anar acompanyada d'una barbàrie destructora que no deixava de posar en evidència la comoditat civilitzada de la societat occidental. Amb els seus impulsos arcaics, és clar, els nens eren, per a Freud, uns incivilitzats: «polymorphously perverse [...] a vestige of our primitive forebears» (MAKARI 2008, p. 117-118). I Brodskaia es refereix al «neo-primitivism» del naïf, que procedeix a il·lustrar amb la referència a les màscares africanes de *Les senyorettes del carrer d'Avinyó* de Picasso i l'atavisme arquetípic de Joan Miró (BRODSKAIA 1999, p. 43-50). Renato Poggioli ha relacionat aquesta ingenuïtat salvatge d'una forma més actual als instints insurgents que caracteritzaven les revoltes socials de la primera meitat del segle passat:

Certainly one cannot imagine a greater antagonism than that existing between the child's world and the grownup's world. It is also known that language is one of the ways children express their opposition to the adult world. The avant-garde faithfully follows that example, displaying its own antagonism toward the public, toward the convictions or conventions characterizing the public, by a polemical

jargon full of picturesque violence, sparing neither person nor thing, made up more of gestures and insults than of articulate discourse.

(POGGIOLI 1968, p. 36-37)

Per tant, l'antagonisme creatiu no es limitava exclusivament a la dicció i a l'estil. En el cas del barceloní, per exemple, salta a la vista una censura social incisiva que, a més de celebrar el goig físic de l'experiència eròtica –contrariant així la decència burgesa–, confrontava, a la seva manera, temes d'un extremat oprobri social: la violació incestuosa, la marginació proletària i la violència de gènere. La denúncia de Cummings, així mateix, va ser igual de contundent i, present en la totalitat de la seva obra, es dirigia també contra la comoditat de la moral regnant.<sup>1</sup>

Malgrat la força d'aquesta denúncia, però, aquests dos poetes van patir el que David Chinitz ha anomenat una «academic disaffection» (CHINITZ 1996, p. 78) –o «injustícia», segons la versió fusteriana– per part d'una crítica que semblava reticent a admetre la dimensió social de la seva expressió. En el cas de Salvat, per exemple, la seva veu ingènua, juganera i maliciosa –i l'empatia sentida per l'escriptor malaltís– tendia a fer obviar la seriositat del contingut. Fins al punt que un comentarista de la categoria de Gabriel Ferrater el considerava un poeta netament «menor»:

De Salvat-Papasseit, naturalment, es tendeix a exagerar-ne la importància, perquè, realment, sí, era una persona molt simpàtica; però, la veritat, s'ha de dir que Salvat-Papasseit és tan petit que, per veure'l, s'ha de tenir realment molt bona vista. Si no fos que la literatura catalana és poquíssim poblada i que concedim una atenció desmesurada a tot allò que hi ha, Salvat-Papasseit fóra imperceptible.

(FERRATER 1987, p. 17-18)

De forma similar, l'entranyabilitat de l'obra de Cummings –i l'«afecte públic» que això inspirava– solia provocar, segons Chinitz (1996, p. 78), una recepció igual de desviada entre els comentaristes: una mena de complaença tolerant en la mesura que la innocència aparent de l'idioma donava lloc a una devaluació de la contundència del compromís.

Per això, a pesar d'una apreciació generalment positiva i ocasionalment efusiva, en lloc de considerar-lo com a autor seriós bona part de la crítica a l'ús va despatxar Cummings com a ingenu, irreverent i entremaliat, i, confonent l'idiolecte amb el contingut, li imputava «a childish way of looking at life» (FRIEDMAN 1964, p. 116). Mal-

1. John Logan (1970) forneix un resum socioestètic de l'obra de Cummings. Per a una anàlisi del contingut ideològic de la poesia salvatiana, vegeu KEOWN 2008, que comenta la denúncia social a «Vora Mercab»; (SALVAT-PAPASSEIT 2006, p. 138) la violació incestuosa, «Una nit de nadal»; (ibídem, p. 459) i la marginació proletària, «Nocturn per a Acordió» (ibídem, p. 273).

auradament, sembla ser el cas que la ingenuïtat del medi enfosquia la seriositat de la meditació lírica: «Norman Friedman has shown how that childlike vision can grow and deepen; nevertheless that vision remains essentially comic, iconoclastic, and awestruck at the wonder of life» (WEBSTER 1995, p. 77). Aquesta desatenció interpretativa, tanmateix, s'arribà a apreciar de la forma més nebulosa en la classificació de l'americà també com un «major minor poet» (KENNEDY 1992, p. 37): és a dir, la mateixa mena d'etiqueta insípidament benigna que Ferrater penjava a Salvat-Papasseit.

No cal dir que el desprestigi implícit en aquesta categorització de «gran poeta menor» és patent. I, davant la qualitat de l'obra, sembla subratllar el prejudici familiar de desacreditar l'expressió literària del naïf. Al clos de les lletres, és clar, se solen privilegiar l'abstrusitat cerebral i el conceptisme per damunt de la diafanitat, tot i l'enganyosa complexitat d'aquesta. Curiosament, la mateixa infravaloració no sembla pas ocórrer en el context de les Belles Arts, on no s'arribaria mai a posar en dubte la qualitat estètica ni la integritat creativa de Chagall, Miró, Lowry, Matisse i un llarg etcètera. Per tant, en aquesta configuració literària semblaria del tot adient seguir la proposta de Fuster i recalcar de bell nou tant la probitat de l'esperit dissident com la categoria particular d'aquests dos magnífics escriptors.

Fet i fet, el tractament del tema de la prostitució podria servir de punt de partença. A la convenció amorosa, els tòpics de virtut, castedat, passió, erotisme, etc., acostumen a repetir-se fins a l'extenuació. En la convenció eròtica, tanmateix, resulta preocupant reflexionar que l'acostament a l'ofici de la prostituta moderna tendeix a ser-hi absent o a entrar-hi tangencialment. Evidentment, el seu lloc literari correspondria més aviat als baixos fons de la novel·la naturalista, la pintura bohèmia o el dramatisme vulgar del teatre. L'assaig aïllat d'algun poeta podria trobar-se —com la deliberació bioliterària, significativament en prosa, d'aquell gran observador urbà que fou Charles Baudelaire—, però la consistència de l'escrutini líric escasseja.<sup>2</sup> I és per això que la meditació que hi dediquen els nostres poetes resulta del tot sorprenent.

No cal dir que, de la Bíblia ençà, el tema de la meretriu —quimera, sirena, cortesana, caiguda, temptadora, vampiressa— ha ocupat un lloc destacat en la fal·locràcia de la tradició artística. A l'època industrial, tanmateix, la crítica marxista ha volgut recalcar el canvi qualitatiu en la condició de la professió, basada en la noció de la reïficació. Per a Walter Benjamin, aquesta «precursor of commodity capitalism» ha quedat transformada en la «crua» representació del sistema (BENJAMIN 1999, p. 348). I és precisament aquesta conversió en mercaderia que Cummings i Salvat s'apressen a denunciar.

So long as there is semblance in history, it will find in nature its ultimate refuge.  
The commodity, which is the last burning-glass of historical semblance (*Schein*),

2. Vegeu, per exemple, *Le peintre de la vie moderne*, especialment la secció «Les femmes et les filles» (BAUDELAIRE 1885, p. 104-110).

celebrates its triumph in the fact that nature itself takes on a commodity character. It is this commodity appearance (*Warenschein*) of nature that is embodied in the whore. «Money feeds sensuality»; it is said, and this formula in itself affords only the barest outline of a state of affairs that reaches well beyond prostitution. *Under the dominion of the commodity fetish, the sex appeal of the woman is more or less tinged with the appeal of the commodity.* It is no accident that the relations of the pimp to his girlfriend, whom he sells as an «article» on the market, have so inflamed the sexual fantasies of the bourgeoisie. The modern advertisement shows, from another angle, to what extent the attractions of the woman and those of the commodity can be merged. The sexuality that in former times –on a social level– was stimulated through imagining the future of the productive forces is mobilized now through imagining the power of capital.

(BENJAMIN 1999, p. 345 la cursiva és nostra)

I és precisament en aquest camp que es deixa notar la seriositat de la càrrega ideològica d'aquesta parella de dissidents, tema que posa en evidència la putativa ingenuïtat del seu compromís i expressió.

Generalment, els comentaristes ben disposats a Cummings s'han referit a la matèria amb intel·ligència tot i una certa vaguetat. Richard Kennedy (1992, p. 43-44) ha arribat a destacar la lletjor i la misèria conjuntament, amb alguna petjada freudiana, respecte de la morbositat de la combinació de fascinació i repugnància evident. Tanmateix, l'especulació ideològica sobre la condició ontològica de l'individu en el sistema capitalista i la problemàtica de cara a l'evocació lírica d'aquesta –fonamentals en la censura de tots dos– a penes ha rebut esment.

En els seus escrits filosòfics sobre la violència que imposava el capitalisme a la condició humana, Marx denunciava l'amenaça central de la reïficació en què tota experiència i tota relació es veuen circumscrites pels paràmetres econòmics del contracte.<sup>3</sup> Segons l'anàlisi de l'autor d'*El Capital*, en el sistema capitalista la gent queda transformada en autòmats que venen la seva mà d'obra com a esclaus assalariats. En altres paraules, l'ésser humà és comprat i venut com a mercaderia, tal com és tan espectacularment evident avui en els traspassos i fitxatges esportius. I, en aquest context, fins i tot la més íntima de les relacions queda perjudicada. L'amor, per exemple –i tal com el veiem exemplificat per les intimitats i intrigues sentimentals de Hollywood i els seus acords prenupcials–, és governat inevitablement pel contracte del matrimoni. En aquesta configuració, segons Engels els fills no són exclusivament família o parents

3. La deliberació sobre les relacions humanes dins «l'abstracció» que imposa la societat capitalista amb la seva dependència exclusiva de la utilitat és un tema clau a *Die deutsche Ideologie* (MARX 1976). La rellevància de l'especulació és il·lustrada amb agudeses per l'existencialisme sartrià. Vegeu els exemples del cambrer i del botiguer que, amb el seu «ball» de complicitat, es veuen forçats a subordinar la seva humanitat als dictàmens de l'ofici (SARTRE 1969, p. 59).

estimats, sinó que es converteixen en hereus per a la transferència intergeneracional de béns.<sup>4</sup> I, en els seus escrits sobre la filosofia social, Marx ens avisa que rere tota relació –per íntima que sigui– aguaita una altra relació secundària: la dels diners i del contracte.

Holbach represents every activity of individuals in their reciprocal intercourse, e.g., speech, love, etc., as a relation of utility and exploitation. The real relations which are here presupposed, are therefore speech, love, etc., i.e. specific manifestations of specific individual qualities. These relations are thus not allowed to have their own significance but are depicted as the expression and representation of a third relation which underlines them, utility or exploitation. The material expression of this exploitation is money, which represents the value of all objects, men and social relationships.

(MARX 1984, p. 169-170)

El llibertari Salvat-Papasseit, és clar, demostra la seva familiaritat amb aquests preceptes a la seva prosa política. D'una forma coincident, Cummings, universitari i petit burgès renegat, l'acompanya en la declaració de la mateixa consciència a la seva poesia. I, com és lògic, aquesta censura social es revela amb més contundència en el tema de la prostitució que reuneix tan agudament els dos pols de l'equació: és a dir, intimitat sexual i explotació econòmica. El tema és tractat amb pertinència al llarg del poemari del 1923, *Tulips and Chimneys*, però és especialment patent en el poema «kitty», on la noció de la reificació domina l'assaig.

«kitty». sixteen,5'1” , white, prostitute.

ducking always the touch of must and shall,  
whose slippery body is death's littlest pal,

skilled in quick softness. unspontaneous. cute.

the signal perfume of whose unrepute  
focusses in the sweet slow animal  
bottomless eyes importantly banal,

4. «Thus in the Greek constitution of the heroic age [...] we also see the beginnings of its disintegration: father-right, with transmission of the property to the children, by which accumulation of wealth within the family was favored and the family itself became a power as against the gens [...]. Only one thing was wanting: an institution which not only secured the newly acquired riches of individuals against the communistic traditions of the gentile order [...] but an institution which set the seal of general social recognition on each new method of acquiring property and thus amassing wealth at continually increasing speed [...]. And this institution came. The state was invented.» (ENGELS 1893, p. 88).





la manca d'espiritualitat que Marx trobava tan execrable en el món materialista del capitalisme. A més, Benjamin ha comentat que el somriure (amb la indecència de la seva connotació vertical) entra plenament en el llenguatge del *commodity capitalism* i el seu tracte comercial:

The closer work comes to prostitution, the more tempting it is to conceive of prostitution as work-something that has been customary in the argot of whores for a long time now. This rapprochement has advanced by giant steps in the wake of unemployment; the «Keep smiling» maintains, on the job market, the practice of the prostitute who, on the love market, flashes a smile at the customer.

(BENJAMIN 1999, p. 360)

La consistència de la deliberació amb aquests preceptes és encara més patent en un altre poema de la mateixa col·lecció.

twentyseven bums give a prostitute the once  
-over. fiftythree (and one would see if it could)

eyes say the breasts look very good:  
firmly squirmy with a slight jounce,

thirteen pants have a hunch

admit in three dimensional distress  
these hips were made for Horizontal Business  
(set on big legs nice to pinch

assiduously which just graze  
each other). As the lady lazily struts  
(her  
thickish flesh superior to the genuine daze  
of unmarketable excitation,

whose careless movements carefully scatter

pink propaganda of annihilation

(CUMMINGS 1996, p. 120)

Una volta més, es veu aquí que el procés deshumanitzant queda il·lustrat en l'obsessiva enumeració matemàtica dels dos primers quartets i el tercer que recorda la mostra i

el discurs venedor d'algun mercat i la *Warenschein* explicada per Benjamin. A més, la noció associada de la desintegració anatòmica –reveladora de la perversió del fetixisme adquiridor– torna a recalcar la reïficació de forma grotesca. El sistema corporal no funciona com una unitat sinó com una sèrie de divisions. A una cara li manca un ull. Les facultats de la visió i la parla són invertides («eyes say»). Els pits són aïllats; i són els pantalons els que tenen l'erecció i les cames que es freguen. I tot això es produeix en el context de l'«horizontal business». No cal dir que l'ambigüitat terminològica (*business*: amb els significats de 'negoci' i, alhora, 'sessió amb prostituta') ubica la deliberació precisament en el context del capitalisme de mercaderies.

En aquest àmbit d'especulació ontològica, l'afront a la integritat corporal reitera gràficament la violència de la repressió dirigida en contra de la substància humana. L'amputació insistent, la desarticulació o el desmuntatge disminueixen l'enteresa somàtica i, per extensió, l'autonomia de l'individu. I no deixa de ser significatiu en aquesta configuració que la reducció afecti no sols la prostituta, sinó tots els implicats en l'exercici. I Walter Benjamin indica de bell nou la nova condició de la «dona pública» a l'època moderna de la fabricació en massa: «In the form taken by prostitution in the big cities, the woman appears not only as commodity but, in a precise sense, as mass-produced article» (BENJAMIN 1999, p. 360).

Caldria tenir present, així mateix, un altre element evident en l'expressió de Cummings que és molt rellevant al nostre propòsit. Aquests dos poemes, és clar, són sonets: i, per tant, assajos d'art major. Segons la pràctica, són el medi de la deliberació elevada: és a dir, l'amorosa de Shakespeare i la reflexió religiosa de Donne –els dos favorits de l'americà– que solen rebre un tractament consirós i sobri. Per això, la seva associació amb una matèria tan basta resulta doblement impactant. En primer lloc, aquesta incongruència provoca el qüestionament inevitable d'una convenció que prèviament obviava comprometre's amb una matèria tan èticament conflictiva en el context de l'especulació amorosa. I aquesta revisió és fonamentalment positiva en la seva oferta d'un nou assessorament i una posada al dia d'una convenció que ignorava aquesta dimensió tan èticament rellevant.

Apropiadament, aquesta reexaminació lírica troba eco en l'hostilitat salvatiana davant la moral establerta. I si Cummings acostumava a escandalitzar el món refinat de Harvard amb la seva passional celebració del desig eròtic, *El poema de la rosa als llavis* (1923) de Salvat devia produir una reacció idèntica amb la seva promoció d'una promiscuïtat libidinal que anava en contra de la tan estimada decència de l'*establishment* noucentista: matrimoni, monogàmia, castedat, família, decència, religió, etc. Però, a pesar de l'escàndol que podria suposar aquesta impudícia, la narració i el discurs eròtic són més aviat convencionals. La celebració dels atributs carnals de l'estimada comunica l'encís exòtic plenament; però el plantejament de l'amant com a subjecte desitjós i aquesta com a objecte de desig no fa sinó reiterar la canonicitat de l'experiència, és a dir, l'apropiació masculista de la sexualitat femenina. I, «i like my

body», un dels sonets més coneguts i apreciats de l'americà, ens en forneix un exemple apropiat.

i like my body when it is with your  
body. It is so quite new a thing.  
Muscles better and nerves more.  
i like your body. i like what it does,  
i like its hows. i like to feel the spine  
of your body and its bones, and the trembling  
-firm-smooth ness and which i will  
again and again and again  
kiss, i like kissing this and that of you,  
i like, slowly stroking the, shocking fuzz  
of your electric fur, and what-is-it comes  
over parting flesh... And eyes big love-crumbs,  
  
and possibly i like the thrill  
  
of under me you so quite new

(CUMMINGS 1996, p. 111)

No cal dir que la frescor dinàmica de l'excitació queda comunicada amb molt encert per l'anàfora i l'encavalcament insistent. L'ús verbal de substantius («Muscles better and nerves more») i el joc sintàctic –especialment exitós a l'últim vers– no sols comuniquen la latència de les possibles posicions corporals, sinó que també constitueixen una manera força innovadora de representar l'experimentació sexual. El risc de la provocació lexical («shocking fuzz»/«electric fur») recorda el repte del vocabulari eroticohertziana del barceloní. I la imaginació, la il·lusió i la ingenuïtat expressives, típiques del tarannà naïf i realçades per les modulacions abruptes del ritme i la rima, fan del sonet una obra mestra de la poesia eròtica.

Amb tot, a pesar de la celebració del delit físic i l'afront, maliciós i contestatari, que això suposaria per a la societat contemporània que, tan protestant i puritana com les ànimes on vivien les dones de Cambridge, el poema no ofereix cap revisió del tema des de la perspectiva ideològica. Trobem l'habitual deshumanització en la conversió de l'estimada en objecte del desig. I la funció d'ella es limita a la provisió de plaer per al narrador: un egocentrisme que s'evidencia en la repetició insistent de la primera persona del verb i la posició subalterna que aquesta ocupa «under me».

Per tant, no ens hauria de sorprendre que l'aventura amorosa i l'elaboració de la figura del *mestre d'amor* descrites a «La carn fa carn» de *La rosa* ens ofereixin una visió força pareguda.

Terra d'Aràbia, terra corser  
d'alta crinera, bridall desfet.  
El sol l'encalça, l'amor molt més:  
amiga, amiga, no reposem  
—un floc ma vida en el teu cabell

La lluna és bella  
si feia el ple:  
a ta vorera  
no ho fóra gens

Copa vessada, veire roent  
com la pregària de Mohammed  
la meva amada, si el goig la pren  
sota les tendes dels meus pruners  
—I el seu somriure, tremir d'estel

Voltes de marbre  
dels seus dos pits  
mesquita blanca  
del meu delit.

(SALVAT-PAPASSEIT 2006, p. 248)

L'exotisme de la referència a Aràbia, la intensitat suau del ritme i l'eufonia vocal re-alcen, igual com en el Cummings més conegut, aquell goig en l'activitat sexual que resultà tan ofensiu per a la decència burgesa, un efecte que queda subratllat no sols pels llocs comuns passionals del cavall, la calor i la lluna, sinó també per l'aspecte sacríleg que subratlla la intensitat il·lícita de l'experiència. Per tant, tot i l'impuls entremaliat de la mentalitat naïf, el posicionament no deixa de ser ortodox i no hi consta cap censura ètica envers la tradició. Fet i fet, l'objectivació de l'estimada queda prou clara en l'edificació de la imatge del seu pit com «voltes de marbre» d'una «mesquita blanca». Ferran Gadea subratlla la convencionalitat d'aquesta perspectiva amb referència als papers corresponents de la parella a la poesia salvatiana en general: «La noia (verge/promesa/donzella/flor) i el protagonista masculí (corsari/lladre/mariner/mestre d'amor)» (GADEA 2005, p. 55).

Això no obstant, Salvat també es mostra sensible a les implicacions ètiques d'aquesta pràctica en el seu replantejament del tema, sobretot en termes de prostitució, que recorda la mateixa autocrítica de l'homòleg americà. Com a resident de la Barceloneta, i vigilant portuari, la seva familiaritat amb l'execrable pràctica havia de ser immediata. I la trobem denunciada en «Plànol», de *L'irradiador del port i les gavines*,

en la condició de les pobres «rameres» a la galera (SALVAT-PAPASSEIT 2006, p. 55). A *Mots propis*, així mateix, la reflexió del LXVII que «moltes vegades, l'honor és l'únic que resta a les desgraciades prostitutes» (SALVAT-PAPASSEIT 2006, p. 351) recorda d'una forma irònica aquella tensió evocada per Cummings entre els valors espirituals i la violència de l'explotació econòmica.

Un poema, «Venedor d'amor», de *La gesta dels estels*, però, ens privilegia una revisió de la convenció efectuada des de la mateixa perspectiva obliqua del seu coetani i amb una clara intenció crítica davant l'ortodòxia vista a *La rosa*.

*A la meva muller*

Venedor d'amor  
Porta joies fines:  
La noia que vols  
La noia que tries.

De tanta claror  
Que el mercat destria  
Per cada cançó  
Dónes un vida.

Quina vida dóns  
Quina altra en voldries:  
Jo me l'he triada  
Moreneta i prima.

Moreneta i prima  
Que sembla un palmó:  
Si un altre la mira  
Li treu morenor.

Jo l'he demanada  
Que fos sols per mi.  
L'he comprada esclava,  
La vull fer lluir.

Venedor d'amor  
Porta joies fines,  
La noia que vols,  
La noia que tries.

(SALVAT-PAPASSEIT 2006, p. 129)

Malgrat el to líric del discurs, amb el familiar distanciament exòtic i la sensualitat de «La carn fa carn», la intenció més crítica d'enfrontar-se amb el tema de l'objectivació humana és patent. La invitació de la primera i última estrofa ens remet necessàriament al prostíbul i a la conflictiva qüestió de la compravenda d'éssers humans en el mercat del sexe. El *braggadocio* de la persona del proxeneta respecte de l'apropiació corporal és indicatiu del masculisme i de la força de la seva hegemonia en el cànon eròtic.

L'element més xocant del poema, això no obstant, és precisament aquella mateixa tensió evocada formalment per Cummings entre la realitat social del fenomen i la seva representació estètica. S'observa clarament, per una banda, el lirisme intens del poema –ritme, aventura, riquesa fònica, encavalcaments i exotisme que ressalten la ingenuïtat de l'aventura– que efectua un contrast intrínsec amb l'actualitat execrable de l'experiència descrita. Fet i fet, l'encís gairebé fetitxista del producte ens remet inevitablement a aquelles qualitats del capitalisme de mercaderia denunciat per Benjamin: «the whore is, fundamentally, the incarnation of a nature suffused with commodity appearance [...]. Love for the prostitute is the apotheosis of empathy with the commodity» (BENJAMIN 1999, p. 360 i 376).

No cal dir que, tant la sensualitat de l'experiència com la seva promiscuïtat, recorden l'atracció de *commodity aesthetics* identificada per Haug (*Warenästhetik*) en la seva exploració de l'encís sexual del capitalisme:

Without discrimination, commodity aesthetics smiles invitingly on everyone, the soul of the commodity being as ingratiating as it is promiscuous. To stimulate desire in every possible way as commodity aesthetics does indiscriminately, 'by prostituting [the] body to the lust of another', as the commodity does, can only make sense from the stand point of exchange-value. Whoever buys such commodities, which in effect advertise the body, prostitutes their appearance, packages their sexual attributes into something that can be bought, and offers them to anyone who merely looks at them.

(HAUG 1986, p. 87)

A més, la descripció del marxant d'esclaus –amb tot l'exotisme vital d'alguna escena de *Les mil i una nits*, lectura imprescindible per a l'esperit juvenívul– per al·ludir a la figura de l'alcauot de barri crea un antagonisme entre la realitat de la Barcelona portuària i la seva transfiguració artística. Fet i fet, amb aquest poema Salvat ens forneix una pertorbadora representació de l'encís seductor del proxeneta que queda convertida en una metàfora sinistra de la possessió sexual burgesa amb notables coincidències amb les estratègies promocionals del capitalisme.

I la significança de la dedicatòria del poema –a la seva muller– no s'hauria de perdre de vista. Aquesta referència ens forneix una visió de la intrusió del contracte en la suposada intimitat casolana eixamplant l'esclavitud del prostíbul a la «respectable»

condició femenina en general. La denúncia és explícita al Manifest del Partit Comunista: «The bourgeois sees his wife a mere instrument of production. He hears that the instruments of production are to be exploited in common, and, naturally, can come to no other conclusion that the lot of being common to all will likewise fall to the women» (MARX I ENGELS 2005, p. 66). I Walter Benjamin no fa sinó ressaltar aquesta identitat entre prostitució i treball de la forma més contundent, talment ens la descriu Graeme Gilloch:

Work and prostitution are intimately and inextricably connected for Benjamin. He writes: «the closer that work comes to prostitution, the more inviting it becomes –as in the case of the argot of the prostitute– to represent prostitution as labour. In modern capitalist society, work and prostitution become interchangeable categories. Benjamin notes that «Prostitution can legitimately claim to be “work”, in the moment in which work itself becomes prostitution.» He cites Marx thus: «the factory workers in France call the prostitution of their wives and daughters the “nth” [xte] working hour, which is literally true.»

(GILLOCH 1997, p. 18)

I paga la pena remarcar, així mateix, la coincidència d'aquesta postura amb l'«horizontal business» de Cummings. De la mateixa forma que l'americà censura implícitament l'erudició evasiva del sonet davant la volguda ignorància d'aquest vici social, el català denuncia una idèntica tergiversació poètica que és capaç de transformar el més abominable dels temes en una floritura de la fantasia poètica. El resultat de l'exercici és que aquests dos poetes qüestionen una convenció que s'aprofita de la sofisticació creativa per a la comunicació del missatge tendenciosos. Més interessant: la censura salvatiana denuncia, així mateix, el procés de la intrusió reificadora del sistema capitalista en el si de la societat moderna i la seva inevitable propagació posterior.

Fet i fet, la consciència salvatiana de la càrrega eroticocapitalista de la representació de l'estimada –i la centralitat d'aquesta a la mentalitat fal·locèntrica– arriba a ser una preocupació reiterada tant en la prosa com en el vers. I la problematització del lloc comú amorós per mitjà d'una revisió burlesca serà característica, talment hem vist, d'una part de l'obra creativa. Fet i fet, l'impuls irònic d'aquest exercici revisionista queda palès en un poema emblemàtic, «Encara el tram», veritable filigrana en termes bloomians de l'exposició i la correcció intertextuals: és a dir, la lluita del poeta amb la tradició.

*A D. Carles*

Noia del tram, tens l'esguard en el llibre,  
i el full s'irisa  
en veure's cobejat.

I el cobrador s'intriga si giraràs el full:  
sols per veure't els ulls!  
Que les cames se't veuen  
i la mitja és ben fina;  
i tot el tram ets tu.  
Però els ulls no se't veuen.  
I la teva mà és clara  
que fa rosa el teu cos de tafetà vermell,  
i el teu mocadoret ha tornat de bugada.  
Però els ulls no els sabem!  
I si jo ara baixés? —Mai no et sabria els ulls...  
Té, ara, ja he baixat!

(SALVAT-PAPASSEIT 2006, p. 74)

Anna Perera Roura (2015, p. 36) ha indicat l'abundant atenció crítica que ha despertat la comparació d'aquesta especulació en vers amb les meditacions sobre el mateix tema de Josep Carner, interacció dialògica que quadrarà amb la dimensió volgudament literària que comentarem degudament. Però sembla evident que la rellevància intertextual de l'especulació s'estén, més enllà de les fronteres literàries catalanes, a la lírica europea en general. De fet, Santiago Daydí-Tolson ha facilitat un resum complet del tòpic del contacte ocular i la seva centralitat al festeig literari:

The poet yearns to fix his eyes on those of the loved one. For the mystic, as for Dante, the poet's eyesight is observed by the blinding light of God, which is, in turn, the source of all light and beauty, the objects of desire [...] A romantic poet changes the mystical value of the divine eyes [...] into a suggestively magical force that uncannily represents the lure of beauty as the material manifestation of true knowledge [...]. The symbolic representation of the eye as the organ of the highest form of perception is supported by a popular conception of the eyes as mirrors or windows of the inner self. In the case of divine eyes it means omniscience; when referred to the eyes of the loved one it signifies an absolute possession by virtue of both lover and beloved, looking into each others' eyes. As such, the eyes are mentioned time and again in relation to love, and in many cases represent much more than love for another. They are the manifestation of a mystery, the physical representation of a desire to see.

(DAYDÍ-TOLSON 2005, p. 31-32)

Evidentment, la connexió que el comentarista subratlla ací entre la visió de l'estimada i la revelació espiritual concomitant que dóna lloc a un impuls apropiador seria fonamental per a una apreciació del poema X del *Primer llibre d'Estances* (1919). I seria



impensable que el de la Barceloneta no conegués els versos famosos del seu distingit coetani: «Ulls meus, ulls que viviu goluts damunt mon rostre; / per vosaltres la imatge d'Ella». Amb tot, en el cas que ens ocupa la il·luminació salvatiana sembla seguir un camí més ideològicament crític pel que fa a la convenció.

No és pas infreqüent en la literatura, per exemple, que el viatge descrigui el procés cap a una nova conscienciació. I, tot i la condició anecdòtica d'aquesta odissea en transport públic, la referència de caire més al·lusiú també s'hi aprecia. El protagonisme exclusiu de l'acte de lectura, per exemple, conjuntament amb el doble significat de «girar el full» (continuar llegint i/o canviar de pensament), palesen la dimensió meta-literària d'aquesta reformulació de perspectives. És més: el to juganer, que recorda amb la seva *naïveté* interrogant el joc del gat i el ratolí, i la incongruència mètrica del vers major d'alexandrins i decasil·labs, amb la gràcia de la rima interna i l'especulació pseudoformal (es tracta d'un sonet estil Cummings?), hi confirmen la intenció burlesca. Per tant, no costa gens concloure que ens trobem davant una revaloració ètica de la projecció de l'estimada com a objecte de desig.

Tal com hem vist, la relació entre la visió i l'amor és una constant en la tradició lírica. Així i tot, partint d'una sèrie de nocions relacionades –*commodity capitalism, commodity appearance, commodity fetishism, commodity aesthetics*– el nostre article ha subratllat correlativament el protagonisme de la visualitat de la meretriu i la seva pertinença a la compravenda: és a dir, la mecànica adquisidora de la mentalitat capitalista. I no és d'estranyar, en aquest context tan i tan obsessionat amb l'excitació òptica que el cinema –la forma d'art més emblemàtica del segle XX– pugui servir per aclarir la intenció fal·locrítica i deshumanitzadora denunciada en aquest poema per Salvat.

Informada per la mateixa preocupació ontològica de base existencialista, la meditació més clàssica de Laura Mulvey (1999) ens revelava que, en el cinema, tal com hem vist en la lírica, l'estimada resta subjecta a la mirada controladora de l'home i el seu desig. Fet i fet, la natura de la seva condició és la de «ser contemplada».

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy on to the female form which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leit-motif of erotic spectacle: from pin-ups to striptease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire.

(MULVEY 1999, p. 837)

Apropiadament, recordem que la indulgència contempladora és clau tant en el mercat sexual de «Venedor d'amor» com per als «ulls goluts» de Riba. I, a continuació, passem

del goig ocular a la seva manipulació intel·lectual posterior. És extraordinari que, en la conclusió del seu pastitx, Salvat s'obstini a rebutjar la participació en la projecció col·lectiva d'aquesta fantasia masculina. Fet i fet, el nostre poeta comença precisament per aïllar l'hegemonia reïficadora del *male gaze* mitjançant una denúncia de l'instint ocular «cobejós» que «engloba el desig comú de la resta d'homes del vagó» (PERERA ROURA 2015, p. 35). I aquesta censura de l'objectivació de la desitjada –que, deshumanitzada, es queda convertida en «tot el tram»– s'efectua per mitjà d'una enumeració adquiridora: un altre exemple del fetitxisme de la *Warenschein* benjaminiana. Significativament –i recordant l'estratègia desintegradora de Cummings–, aquest desglossament desarticula l'enteresa de la noia reduint-la a una sèrie d'encants sensuals amb tota la humanitat d'una llista de la compra (llibre, full, mitja, tafetà, mocadoret). I aquesta reducció de l'autonomia femenina es veu reiterada, així mateix, pel seccionament corporal (ulls, cames, mà, cos) que comunica –a part de la perversió del seu sadisme implícit– una disminució corresponent d'unitat i de potència.

No cal dir que aquesta desarticulació somàtica del cos femení, tan i tan freqüent en la poesia eròtica, comunica una violència dirigida cap a la dona que, talment es pot comprovar en aquest cas, torna a recalcar la superioritat masculina de forma indirecta i inversa. De fet, aquesta estratègia sistemàtica d'afebliment fa recordar la pràctica de la pintura victoriana que acostumava a accentuar la pal·lidesa de les figures femenines, ressaltant-ne la condició malaltissa, per tal de reiterar de la mateixa manera l'home i la seva robustesa. Anys enrere, Noël M. Valis parlava d'aquesta convenció: «Images of disease, real and fancied, are closely and repeatedly linked to the notion of womanhood as the unwell and weaker sex. Illness kept woman in her place» (VALIS 1989, p. 359). I Amy Bell ha resumit la tendència referint-se a un assaig clàssic del *modernismo* espanyol. Ens referim, és clar, a la descripció de Concha, l'estimada del Marqués de Bradomín a *Sonata de Otoño*.

As Elaine Showalter has argued, *fin de siècle* decadence was a current that, in literature as in art, silenced women and valued them «only when they [were] desexualized through maternity or thoroughly aestheticized, stylized, and turned into icons or fetishes». [...] Reacting to the uneasiness that women's liberation –sexual, political, or otherwise– provoked in men, male artists soon devised a way to quell dreaded female rebellion, or at least they found a way to do so in their art: to portray women as dead or sleeping in their paintings. As Dijkstra affirms, «Even those women whose “animal energies” made them threatening, active forces while alive could be brought back into the realm of passive erotic appeal by painters who chose to depict them safely dead».

(BELL 2006, p. 33 i 38)

D'aquesta manera, la sorpresa i la frustració anticlimàtiques que acompanyen el re·fús final de participar en el joc masculí confirmen que el poeta rebutja la pràctica convencional. Conscient de les implicacions re·ificadores d'aquesta escopofília col·lectiva –una veritable conspiració ambiental en contra de la noia, indefensa entre la complicitat d'un cobrador libidinós i un «nosaltres» majoritàriament impersonal–, el narrador «baixa del tramvia». D'acord amb la coneguda expressió idiomàtica, l'acció és literal i, alhora, premeditada. L'últim vers comunica l'abandonament d'una experiència prèviament compartida; i l'explicació que Anna Perera Roura ofereix de la resolució és prou reveladora:

El gest del jo poètic és brusc, «arrogant o desesperat [...] gairebé còmic de tan abrupte» (Martínez, 1994, p. 45); i d'aquesta manera es distancia de la resta del passatge, apoderant-se de la història i del discurs (Gavaldà, 1987: 28), i alhora es diferencia de la comunitat de passatgers amb qui ha experimentat conjuntament el desig envers els ulls de la noia.

(PERERA ROURA 2015, p. 35-36)

Tanmateix, queda ben patent que la censura d'aquests *companys de viatge* ultrapassa el cercle reduït dels passatgers per a estendre's alhora als col·laboradors en el joc de festeig literari. O, refinant mínimament les paraules citades de Josep Gavaldà, el poeta s'apodera no sols «de la història i del discurs», sinó també de la història *del* discurs. I la complexió d'aquesta disconformitat, ensems social i creativa, té una peculiar ressonància amb el *Diktat* de Laura Mulvey de cara a la desarticulació de l'edifici hegemònic de la representació femenina. Amb la particularitat comunitària de la seva escenificació, l'anomalia de la baixada salvatiana arriba a constituir un repte dialèctic a «l'acumulació monolítica de la tradició», retornant el discurs –i «l'hoste invitat» del lector– a un entorn concret, efectuant amb la seva frustració anticlimàtica un distanciament compromès:

The first blow against the monolithic accumulation of traditional film conventions (already undertaken by radical filmmakers) is to free the look of the camera *into its materiality in time and space and the look of the audience into dialectics, passionate detachment*. There is no doubt that this destroys the satisfaction, pleasure and privilege of the «invisible guest», and highlights how film has depended on voyeuristic active/passive mechanisms. Women, whose image has continually been stolen and used for this end, cannot view the decline of the traditional film form with anything more than sentimental regret.

(MULVEY 1999, p. 844, la cursiva és nostra)

Fet i fet, seguint aquesta línia dissident s'arriba a comprendre millor el significat més ample del títol. L'«Encara», per exemple, ens remet no solament al trajecte urbà i a la seva repetició, sinó també –i recordant sempre el diàleg entre les conegudes glosses sobre el tema (PERERA ROURA 2015, p. 36)– a la convenció poètica i la seva fal·locràcia que Salvat s'apressa a exposar. És més: en aquest àmbit arxiliterari, l'adducció del terme «tram» és del tot latent i invita a una addicional interpretació en la seva accepció de divisió, secció o etapa.

En la definició de l'amor del seu *Diccionari per a ociosos*, Joan Fuster argumenta, amb la seva deliciosa lítote, que, a l'Occident, la nostra vida afectuosa ha estat condicionada per una inclinació poeticolibidinal que ha perdurat invicte durant tot un mil·lenni.

Aquest «amor» és una creació dels trobadors provençals, completada i polida pels poetes italians del *dolce stil nuovo*. Des d'aleshores fins avui, de més a més, l'«amor» s'ha escampat i ha arrelat també gràcies a la literatura. No recordo ara qui –un francès, de segur– afirmava que molta gent no s'enamoraria si no hagués sentit parlar de l'amor. Així s'esdevé, de fet, en una mesura major del que ens pensem. L'home occidental, l'«europeu», i la dona, durant segles, han estat fent l'amor, s'han enamorat, al dictat dels poetes: sense adonar-se'n, naturalment, i sense haver-los llegit.

(FUSTER 1978, p. 4)

La postulació, caldria admetre-ho, no és fàtua. I un cop d'ull a la dicció i la retòrica de les cançons de *Los cuarenta principales* d'ençà dels Beatles seria suficient per a destacar-ne la identitat amb l'estil dels trobadors del segle XII i el seu escalf. Per tant, en aquesta configuració, la noia salvatiana –igual com les seves antecessores Beatrice i Laura– continua atrapada per una mentalitat que la manté subjecta *encara*. En termes mulveans –i coincidint amb l'explicació que ens forneix el valencià–, l'hegemonia masculina persisteix amb una pràctica que s'estén des de la conceptualització artística fins a l'esfera pública de la nostra vida diària. Com a conseqüència, l'home dels nostres dies segueix viatjant al mateix tram, o vivint la mateixa etapa, d'un trajecte amorós apropiador que fa més de mil anys que és vigent però que ara es veu severament agreujat pel sistema capitalista i la ubiqüitat esgarriosa de la seva *commodity culture*.

Davant aquest panorama, Cummings i Salvat-Papasseit mostren una certa duplicitat. Per una banda, la seva conformitat amb alguns plantejaments convencionals queda en evidència: per exemple, el masclisme possessiu de la celebració eròtica. Amb tot –i talment s'ha pogut veure–, el duo és també capaç d'aïllar l'impuls sexista en moments assenyalats, denúncia que indica una mentalitat disconforme i progressista. La crítica literària del segle passat optà per una explicació rígida d'aquesta incongruència dividint

la creació salvatiana senzillament en dues etapes antagòniques, és a dir, un primer moment subversiu i un segon marcadament convencional (CASTELLET I MOLAS 1963, p. 53-75). L'anàlisi, és clar, no convencia ni en termes creatius ni en cronològics, ja que el poemari pòstum, *Óssa menor* (1925), ostenta la mateixa dualitat eticoestètica que el primerenc *L'irradiador del port i les gavines* (1919). Sortosament, la nova flexibilitat no problematitza aquesta discrepància. I la visió que Ferran Gadea proposa de les «poètiques simultànies» de Salvat i la descripció de la seva «trajectòria que oscil·la entre el conreu de l'avantguarda i la recuperació de la forma» (GADEA 2005, p. 33-34) tolera aquesta mena de contradicció.

De fet, el crit de guerra del mateix poeta «no sóc un programa, sinó una realitat» (SALVAT-PAPASSEIT 2006, p. 330) requeriria un apropament més dúctil. La simultaneïtat d'aquestes posicions antitètiques recorden, per exemple, l'especulació dialògica de Bakhtin (1992). Referint-se al «monòleg» de la convenció –l'acumulació monumental segons Mulvey–, el comentarista destacava la immediatesa de la seva acerbitat i el rigor de la seva mil·lenària presència. I aquesta consirosa edificació recreativa quedaria il·lustrada per l'acurada construcció de la deliberació amorosa de les *Estances*. Jordi Malé n'ha resumit amb encert la correspondència entre el seu posicionament ètic i l'elaboració estètica d'aquestes mostres «d'àrida reflexió intel·lectual» (MALÉ 2006, p. 101).

Leopardi pren el concepte de desig primordialment en el sentit d'anhel de possessió, i fonamenta l'*spavento* que produeix la presència de l'objecte desitjat en la consciència de no poder mai arribar a realitzar tal anhel. Doncs justament Riba fa que la ment cregui que, passat el gran «espavent» que provoca l'aparició d'Ella, sí que en podrà arribar a una plena possessió –i per fer-ho més explícit, en publicar el *Primer llibre d'Estances* va canviar «presència pia» per «possessió pia d'Ella» (v. 3). Es tractaria d'una possessió «mental» («en substància teva i pensament») que –seguint el tòpic literari trobable almenys des dels trobadors– situaria l'objecte del desig fora del temps i faria que el goig esdevingués etern [...]. I tot això ho fa amb els ulls posats no tant en l'objecte del desig com en si mateix.

(MALÉ 2006, p. 78 i 101)

A diferència d'aquesta constància doctrinària, la polifonia incòmoda dels nostres poetes revela una dissidència que es palesa, en primer lloc, en l'apreciació de la mulveana materialitat en el temps i l'espai contrastant amb la indeterminació acrònica de la desitjada ribiana. Seguidament, la inconsistència proteana del seu posicionament eticoestètic recorda l'experiència heteroglòssica de Bakhtin on cohabitaven problemàticament una varietat de llenguatges (llegiu-hi incongruències estètiques en el cas dels nostres poetes) que representen: «the co-existence of socio-ideological contradictions between the present and the past, between differing epochs of the past, between different socio-ideological groups in the present, between tendencies, schools, circles and so forth, all

given a bodily form» (BAKHTIN 1992, p. 291). O, en altres paraules, l'impuls crític del vòrtex sociocultural es pot definir per la seva duplicitat davant la tradició i l'intent de crear «a second world and a second life outside official dom» (BAKHTIN 1984, p. 6) mentre la veu ortodoxa es limita a la celebració conformista.

Fet i fet, una vegada més el món de les Belles Arts ens podria servir d'exemple respecte de la flexibilitat essencial per a la plena resolució d'aquesta classe de dificultat. Joaquim Torres Garcia (1874-1949) fou una figura polifacètica en la història de l'art dels inicis del xx. A part de ser un crític de gran qualitat i un artista de renom internacional, va col·laborar estretament amb el poeta de la Barceloneta. La seva magnífica contribució gràfica als *Poemes en ondes hertzianes* (1919), per exemple, complementà i es va fer eco del dinamisme i la ruptura netament avantguardistes del primer poemari salvatià. És més, aquesta interacció lingüísticopictòrica no solament recalca la contundència expressiva, sinó que arribava també a exemplificar una altra faceta de la creativitat avantguardista identificada amb tanta perspicàcia per Renato Poggioli (1968, p.133-140). Em refereixo, és clar, al sincretisme creatiu del moviment subversiu que cercava, a la seva manera enigmàtica, de fusionar els diversos gèneres, omplint així el buit entre els diferents modes artístics.

A pesar d'aquesta clara afiliació estètica al moviment revolucionari, tanmateix, el catalanouruguaià fou també un dels màxims contribuïdors a l'escola noucentista. De fet, Prat de la Riba li va comissionar els frescos per al Saló de Sant Jordi de la capella del Palau de la Generalitat, dels quals en va poder acabar quatre, que respiraven un arcadisme més orsianament ortodox. Aquest mestissatge –que suposaria una paradoxa insuperable per a la classificació exclusivista de la crítica literària del segle passat– no constitueix, però, el més mínim problema per als estudiosos de les Belles Arts. Tant és així, que Luis Pérez-Oramas pogué titllar Torres Garcia de «an antimodern modernist», definició que, amb la seva latitud, podria servir d'exemple per a un bon procediment classificador en el camp de la literatura.

Perhaps Torres's modernity was based on a concern with primary sources –sources of culture, certainly (hence his affiliation with Catalan Arcadianism)–, but also of creative intuition passed through his philosophical, classical, and scholastic education. But «classical» is too narrow a term: the coexistence of these sources, simultaneously spiritual and material, in Torres is what makes him a protean modern artist, a modern figure who was practicing the lessons of Baudelaire.

(PÉREZ-ORAMAS 2016, sense paginació)

Queda clar que la mal·leabilitat inclusiva d'aquesta mentalitat receptora coincideix amb el punt central d'aquest assaig, és a dir, la celebració de la vigència d'una apreciació menys restrictiva en el camp de la recepció de la poesia moderna. Segons la meva opinió, aquest rebuig del dogmatisme, en combinació amb la latitud de les dis-

ciplines de la literatura comparada i les Belles Arts, permeten l'apreciació de l'impacte del corrent naif en les lletres catalanes d'una forma força més positiva i, així mateix, de la seva coincidència amb l'experiència global. No cal dir que seria del tot profitós estendre aquesta revisió heurística a tota una sèrie d'escriptors que mereixin, això sí, un acostament més expansiu a la seva producció.

### **Bibliografia**

C. ARENAS, 2006: «Pròleg», dins J. SALVAT-PAPASSEIT, *Obra completa*, Barcelona: Gal·làxia Gutenberg, p. 5-32.

M. BAKHTIN, 1984: *Rabelais and his World*, Bloomington: Indiana University Press.

M. BAKHTIN, 1992: *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press.

C. BAUDELAIRE, 1885: *Le peintre de la vie moderne, Œuvres complètes, III*, París: Calman Levy, p. 51-114.

A. BELL, 2006. «Deconstructing the “Sleep-Death Equation” and the Misogynistic Marquis: Carmen de Burgos’s “Ellas y ellos ó ellos y ellas”», *South Atlantic Review*, vol. 71, núm. 2, p. 31- 47.

W. BENJAMIN, 1999: *The Arcades Project*, Cambridge (MA): Harvard University Press.

E. BOU, 2005: «Estudi introductori», dins J. SALVAT-PAPASSEIT, *Antologia de poemes*, Barcelona: Columna, p. 9-52.

N. BRODSKAIA, 1999: *Naïve Art*, Nova York: Parkstone International.

J. M. CASTELLET; J. MOLAS, 1963: *Poesia catalana del segle XX*, Barcelona: Edicions 62.

D. CHINITZ, 1996: «Cummings’ Challenge to Academic Standards», *Spring*, núm.5, p. 78-81, <<http://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/Chinitz5.htm>>. [Consultat el 15-01-2019.]

S. DAYDÍ-TOLSON, 2005: «Light in the Eyes: Visionary Poetry in Vicente Aleixandre», dins C. WEST-SETTLE; S. SHERNO (ed.), *Contemporary Spanish Poetry: The Word and the World*. Cranbury NJ: Associated University Presses, p. 25-38.

E.E. CUMMINGS, «Five Poems», *The Dial*, vol., 68 núm. 5, maig 1920, p. 577-582.

E.E. CUMMINGS, 1991: *Complete Poems 1904-1962*, Nova York: Liveright.

E.E. CUMMINGS, 1996: *Tulips and Chimneys*, Londres: Liveright.

F. ENGELS, 1893: *The Origin of the Family, Private Property and the State*, Nova York: International Publishers, 1893. Digitized by the Internet Archive in 2012 at <[https://archive.org/stream/originoffamilypr00fred/originoffamilypr00fred\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/originoffamilypr00fred/originoffamilypr00fred_djvu.txt)> [Consultat el 15-01-2019.]

G. FERRATER, 1987: *Foix i el seu temps*, Barcelona: Quaderns Crema.

N. FRIEDMAN, 1960: *E. E. Cummings: The Art of His Poetry*, Londres: Oxford University Press.

N. FRIEDMAN, 1964: *E. E. Cummings: The Growth of a Writer*, Carbondale: Southern Illinois University Press.

N. FRIEDMAN, 1964: «E. E. Cummings and His Critics», *Criticism*, vol. 6, núm. 2, primavera, p. 114-133.

N. FRIEDMAN, 1972: *E. E. Cummings*, New Jersey: Prentice-Hall.

J. FUSTER, 1962: «Introducció», dins J. SALVAT-PAPASSEIT, *Poesies*, Barcelona: Ariel, p. 37-84.

J. FUSTER, 1978: *Diccionari per a ociosos*, Barcelona: Edicions 62.

F. GADEA, 2005: «Introducció», dins J. SALVAT-PAPASSEIT, *L'irradiador del port i les gavines*, Barcelona: Proa, p. 7-66.

J. V. GAVALDÀ ROCA, 1987: *L'irradiador del port i les gavines de Joan Salvat-Papasseit*, Barcelona: Empúries.

G. GILLOCK, 1997: *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Oxford: Polity.

W. FRITZ HAUG, 1986: *Critique of Commodity Aesthetics: Appearance, Sexuality and Advertising in Capitalist Society*, Oxford: Polity.

R. KENNEDY, 1992: «E. E. Cummings: A Major Minor Poet», *Spring*, New Series, núm. 1, p. 37-45, <<http://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/Kennedy1.htm>>. [Consultat el 15-01-2019.]

R. KENNEDY, 1976: «Introduction» to E.E. Cummings, *tulips and chimneys*, Nova York: Liveright, p. IX-XV, <<http://www.gvsu.edu/english/cummings/Kennedy1.htm>>. [Consultat el 15-01-2019.]

D. KEOWN, 1996: «La poesia de Joan Salvat-Papasseit», dins *Sobre la poesia catalana contemporània*, València: 3i4, p. 157-208.

D. KEOWN, 2008: «Joan Salvat-Papasseit: A Revolutionary Domesticated?», *Catalan Review*, núm. 22, p. 253-264.

J. MALÉ, 2006: «El Jove poeta que no sabia què és amor. Safo, Leopardi i Baudelaire a les primeres *Estances* de Carles Riba», *Llengua i Literatura*, núm. 17, p. 55-102.

J. MARTÍNEZ SALA, 1994: «Lectura d'«Encara el tram», de Joan Salvat-Papasseit», *Butlletí dels Mestres*, núm. 237-238, p. 44-46.

K. MARX, 1984: *Selected Writings*, Londres: Penguin.

K. MARX; F. ENGELS, 1976: *The German Ideology*, Moscou: Progress Publishers.

K. MARX; F. ENGELS, 2005: *The Communist Manifesto*, Chicago: Haymarket Books.

J. LOGAN, 1970: «The Organ-Grinder and the Cockatoo: An Introduction to E. E. Cummings», dins J. MAZZARO (ed.), *Modern American Poetry: Essays in Criticism*, Philadelphia: McKay, p. 249-71.

G. MAKARI, 2008: *Revolution in Mind: The Creation of Psychoanalysis*, Melbourne: Melbourne University Press.

L. MULVEY, 1999: «Visual Pleasure and Narrative Cinema», dins L. BRAUDY; M. COHEN (ed.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Nova York: Oxford University Press, p. 833-844.



PERERA ROURA, 2015: «L'erotisme en la poesia catalana del segle xx: Joan Salvat-Papasseit, Josep Palau i Fabre i Gabriel Ferrater», tesi llegida a la Universitat de Girona, <<http://hdl.handle.net/10803/362085>>. [Consultat el 15-01-2019.]

L. PÉREZ-ORAMAS, 2016: «The Anonymous Rule: Joaquín Torres-García, the Schematic Impulse, and Arcadian Modernity», *Post: notes on modern and contemporary art around the globe*, Nova York: MOMA, sense paginació, <[https://post.at.moma.org/content\\_items/819-part-1-the%20anonymous-rule-joaquin-torres-garcia-the-schematic-impulse-and-arcadian-modernity](https://post.at.moma.org/content_items/819-part-1-the%20anonymous-rule-joaquin-torres-garcia-the-schematic-impulse-and-arcadian-modernity)>. [Consultat el 15-01-2019.]

R. POGGIOLI, 1968: *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge MA: Harvard University Press.

J. SALVAT-PAPASSEIT, 2006: *Obra completa*, Barcelona: Galàxia Gutenberg.

J.-P. SARTRE, 1969: *Being and Nothingness*, Londres: Methuen.

N.M. VALIS, 1989: «The Novel as Feminine Entrapment: Valle-Inclán's *Sonata de otoño*», *MLN*, vol. 104, núm. 2, Hispanic Issue (març 1989), p. 351-369.

M. WEBSTER, 1995: «Cummings, Kennedy and the Major Minor Issue», *Spring*, New Series 4, p. 76-82, <<http://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/Webster4.htm>> [Consultat el 15-01-2019.]