



La poesia nord-catalana entre 1883 i mitjan segle XX : El tractament del paisatge i de la natura

Estel Maria Aguilar Miró

► To cite this version:

Estel Maria Aguilar Miró. La poesia nord-catalana entre 1883 i mitjan segle XX : El tractament del paisatge i de la natura. Literature. Université de Perpignan; Universitat de Valencia (Espagne), 2022. Catalan. NNT : 2022PERP0003 . tel-03727145

HAL Id: tel-03727145

<https://theses.hal.science/tel-03727145>

Submitted on 19 Jul 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par

UNIVERSITE DE PERPIGNAN VIA DOMITIA

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**Préparée au sein de l'école doctorale 544
Et de l'unité de recherche CRESEM**

**Spécialité : Estudis catalans i transfronterers
Programa de doctorat 3135: Llengües, Literatures i
Cultures, i les seues aplicacions**

Présentée par Estel Maria Aguilar Miró

TITRE DE LA THÈSE

**La poesia nord-catalana entre 1883 i mitjan segle xx.
El tractament del paisatge i de la natura**

Soutenue le **07/04/2022** devant le jury composé de

Mme. Martine BERTHELOT, Professeure des Universités, codirectrice de la thèse, Université de Perpignan Via Domitia ;

M. Ferran CARBÓ, Professeur des Universités, codirecteur de la thèse, Universitat de València ;

Mme. Mònica GÜELL, Professeure des Universités, Sorbonne Université ;

Mme. Mercè PUJOL, Professeure des Universités, Université de Perpignan Via Domitia ;

M. Rafael ROCA, Professeur des Universités, Universitat de València ;

M. Magí SUNYER, Professeur des Universités, Universitat Rovira i Virgili.

Tesi doctoral - Gener de 2022

La poesia nord-catalana entre 1883 i mitjan segle XX

El tractament del paisatge i de la natura

ESTEL MARIA AGUILAR MIRÓ

Dirigida per Martine Berthelot Puig-Moreno i Ferran Carbó Aguilar

l'encís que ella teixia, la pena el vol desfer

Programa de doctorat 3135: Llengües, Literatures i Cultures, i les seues aplicacions
Préparée au sein de l'école doctorale 544 et de l'unité de recherche CRESEM.
Spécialité : Estudis catalans i transfronterers



VNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

UNIVERSITÉ
PERPIGNAN
VIA
DOMITIA



RESUM: La poesia nord-catalana constitueix un corpus malauradament encara desconegut avui dia per la crítica literària. Aquesta tesi doctoral pretén establir un panorama de la poesia principalment publicada en llibres, amb els nuclis culturals que han permès l'existència d'aquest gènere literari, des de 1883 fins a mitjan segle xx a la Catalunya del Nord. Al mateix temps, té com a objectiu analitzar el tractament del paisatge i de la natura com a tret definitori essencial d'aquesta poesia, ço és, de l'espai natural des d'una perspectiva general, atenent a les característiques d'aquestes entitats socials, i en la concreció de cada autor/-a i de cada obra.

PARAULES CLAU: literatura, poesia, Catalunya del Nord, segle xix, segle xx, paisatge, natura, espai natural.

RÉSUMÉ : La poésie nord-catalane représente un corpus encore méconnu, à tort, aux yeux de la critique littéraire. Cette thèse doctorale tend à établir un panorama de cette poésie – principalement publiée sous forme de recueils – ainsi que des associations culturelles ayant rendues possible cette expression dès 1883 jusqu'à la moitié du XXème siècle, et d'analyser le traitement du paysage et de la nature en tant que traits essentiels de cette poésie. En somme, d'appréhender l'espace naturel dans une perspective générale, en lien avec les caractéristiques de ces entités sociales et dans l'expression propre de chacun.e.s de ces auteur.e.s et oeuvres.

MOTS CLÉ : littérature, poésie, Catalogne du Nord, XIXe siècle, XXe siècle, paysage, nature, espace naturel.

ABSTRACT: Northern Catalonia poetry is a corpus that is unfortunately still unknown to literary critics today. This doctoral thesis aims to establish an overview of poetry, mainly published in books, with the cultural nuclei that have allowed it from 1883 to the middle of the twentieth century in Northern Catalonia. At the same time, purpose to analyze the treatment of landscape and nature as an essential defining feature of this poetry, that is, of natural space from a general perspective, considering the characteristics of these social entities, and in the concretion of each author and each work.

KEYWORDS: literature, poetry, Northern Catalonia, nineteenth century, twentieth century, landscape, nature, natural space.

**La poesia nord-catalana entre 1883 i mitjan segle xx.
El tractament del paisatge i de la natura**

Estel Maria Aguilar Miró

A Rosita, Clemente, Tere, Juan.
A Rosa, Jordi, Anna, Helena.

PRELUDI I AGRAÏMENTS

En el viatge cap a l'interior de si mateixa que suposa una tesi doctoral a partir d'un objecte d'anàlisi contemplat, la disciplina i l'esforç virgilians esdevenen condicions inapel·lables (*Labor omnia vincit improbus*). La fi es camufla contínuament de boires i sendes abruptes d'estrès, de desordre temporal, de desmesurada inseguretat o d'excés de seguretat, i de desbordament per haver de conciliar la vida quotidiana i laboral amb l'expedició intel·lectual cap a l'interior de la cova profunda. Malgrat tot, en la lassitud del camí, quan alguns rajos de sol deslliuren el cel de grisori i s'augura el cim, irromp brutalment la bellesa, i ens apercebem de la compatibilitat del dolor i del plaer que ha suposat el pelegrinatge. En dirigir l'esguard vers les alçades, quasi a final de la meta, ens adonem que cinc anys de sofrença han estat cinc anys de gaudi, i aquest dualisme natural de la vida pren tota la seua magnitud contradictòria dies abans de dipositar la tesi.

En el camí s'han alçat molts tossals, i han aparegut poemes inesperats en la frondositat del bosc d'un corpus divers, vast i misteriós. Hem volgut assolir un ritme constant per lliurar l'atenció justa a cada arbre, i de virtut en virtut, poder arribar al cim. Encara que segurament aquest cim és el que té la menor importància. Ara, cal fer el dol d'aquesta cova en què una es podria quedar eternament recerada, és necessari abandonar i sortir a la intempèrie, amb el risc que això comporta. Despullar la poesia i les idees al món, amb l'esperança que aquestes siguin útils per algú.

Si més no, aquest treball sobre poesia nord-catalana respon a una necessitat de reivindicació, de picar pedra per treure a la llum versos, estrofes, poemes i autors, a mesura que el rellotge de pols deixa caure els seus grans d'oblit. Té la voluntat de retre justícia, de revelar un patrimoni literari subjugat a la submissió cultural, literària i lingüística pels mitjans de repressió de la paraula de l'estat nació. Una invisibilització que és conseqüència, com assenyala Jean-Pierre Siméon a propòsit de les llengües i literatures minoritzades, de «l'uniformisation désastreuse des consciences que tout pouvoir politique peu ou prou organise pour se maintenir» (Siméon, 2019: 9). Per tant, la nostra intenció moral i emocional ha estat contribuir a la recerca de la llibertat a través del paisatge, de la poesia i de la llengua

catalanes, car tota llengua no conforme a la llengua dominant és una «terra de llibertat» que aspira a la universalitat (Siméon, 2019: 9):

La forte empreinte mystérieusement laissé dans la langue de la mémoire du lieu, de ses faits et coutumes qui sont une particulière manière d’habiter le monde, la vie et la mort, l’empreinte nécessaire du paysage [...], cette mélodie sans ressemblance qui est peut-être la part tangible d’une âme collective [...]. Toute langue humaine s’exhausse dans le poème qui porte paradoxalement à leur plus haute intensité sa particularité formelle et l’expression des universaux humains.

El nostre propòsit no hauria estat possible sense la coneixença i el tracte amb moltes persones. Gràcies de bestreta a totes elles. Gràcies als meus directors de tesi, Martine Berthelot i Ferran Carbó, per la comprensió, les correccions, els consells i l’acompanyament durant aquests darrers anys. A l’Institut Franco-Català Transfronterer de la Universitat de Perpinyà que, des que vaig arribar curiosa per fer la meua estada Erasmus des d’una altra perifèria dels Països Catalans, el País Valencià, ha sigut el meu centre d’aprenentatge, de recerca i d’ensenyament. Gràcies a les professores Martine Berthelot, Míriam Almarcha, i als professors Alà Baylac i Joan Peytaví, per les oportunitats. A les meues estudiants de Màster MEEF de la Universitat de Perpinyà, per l’entusiasme i les ganes d’aprendre bidireccionalment. A Miquela Valls, per la seua generositat, per les converses i per la saviesa. A Marie Grau i Teresa Dalmau, pels espais literaris posats a disposició. A Etienne Rouziès i Gao Odier de la Biblioteca Universitària de la Universitat de Perpinyà, per l’ajuda. A Jacques Cauquil, Raimon Solsona, Pierrette Raynaud, Alain Bilotte, Lucette Bilotte, Josep Marqués, Imma Carrión, Imma Bartrina, Anna Pérez, per compartir el paisatge poètic de Jordi Pere Cerdà en *El dia neix per a tothom* i en *Quatre dones i el sol* durant tres anys d’experiència teatral a Nils. Al meu professor de valencià de l’institut de secundària, Carles Barquero Genovés, per ser un mestre de mestres. Als meus pares Rosa i Jordi, per tot l’amor, i per incentivar-me la curiositat des de xicoteta. A les meues germanes Anna i Helena, per compartir la vida i tantes coses. A les persones que han passat per la meua geografia vital i han sigut tan importants. A les amistats, per la comprensió i les abraçades.

A la Catalunya del Nord, pel goig i pel caliu durant vuit anys que hi he viscut i que ara dic adéu. Als aprenentatges, als comiats i a les benvingudes.

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ	11
ESTAT DE LA QÜESTIÓ	17
ALGUNES REFERÈNCIES TEÒRIQUES SOBRE L'ESPAI NATURAL EN LA LITERATURA	21
 1. LA RENAIXENÇA ROSSELLONESA (1883)	31
1.1. Antecedents.....	31
1.1.1. Al llarg del segle XIX	31
1.1.2. Mitjan segle XIX. La Renaixença rossellonesa i el seu retard.....	33
1.1.3. Pere Courtais	41
1.1.3.1. <i>Flors de Canigo</i>	42
1.2. Al voltant de La Renaixença rossellonesa (1883).....	46
1.2.1. El paper de Justí Pepratz, Jacint Verdaguer i Josep Bonafont	48
1.2.2. La festa literària de Banyuls de la Marenda (1883)	54
1.2.3. L'antologia <i>Garbèra catalana</i> (1884) de Josep Bonafont	58
1.2.4. La Renaixença «popular». El cas d'Albert Saisset (Oun Tal)	59
1.3. El tractament del paisatge i de la natura en la poesia renaixencista	62
1.3.1. A cavall entre la poesia popular i la poesia culta	62
1.3.2. Paisatge, natura, llengua i Déu. La influència de Verdaguer	64
1.4. Pere Talrich	69
1.4.1. <i>Recorts del Rossello</i>	71
1.5. Jaume Boher	82
1.5.1. <i>La Inmaculada</i>	82
1.6. Justí Pepratz.....	86
1.6.1. <i>Pa de casa</i>	87
1.7. Jaume Boixeda	92
1.7.1. <i>Noms de casa</i>	93
1.8. Lo Pastorellet de la Vall d'Arles (Josep Bonafont)	96
1.8.1. <i>Ays. Elegías catalanas</i>	97
 2. EL PAISATGE REGIONALISTA DEL PERÍODE DE LA SOCIÉTÉ D'ÉTUDES CATALANES	129
2.1. Al voltant de la Société d'Études Catalanes (SEC)	129
2.1.1. Antecedents.....	129
2.1.2. El naixement i la fi de la SEC.....	133
2.1.3. Dinàmiques portades a terme per la SEC	139
2.1.3.1. Les festes de la Santo Estello de 1910	140
2.1.3.2. Les festes catalanes de Ceret de 1911.....	142
2.1.3.3. Els Jocs Florals del Rosselló de 1913	142
2.1.3.4. Altres activitats menades per la Société d'Études Catalanes	143
2.1.4. La <i>Revue Catalane : organe de la Société d'Études Catalanes</i> (1907-1921)	144
2.1.5. La qüestió de la llengua	146
2.1.5.1. La querella lingüística entre Josep Sebastià Pons i Pau Berga.....	146
2.1.5.2. <i>Montanyes Regalades</i> i Juli Delpont: una escissió amb les normes fabrianes i el Principat	149
2.2. El tractament del paisatge i de la natura en el regionalisme	153
2.2.1. El regionalisme de Jean Amade en la poesia nord-catalana i algunes innovacions estètiques.....	156
2.2.2. Alguns poetes rossellonesos: Juli Delpont, Joan Badoa, Josep Sanyas , Juli Cornovol, Esteve Caseponce, Josep Gibrat i Martí Jampy.	168

2.2.3. El paisatge i la natura en la poesia de guerra	192
2.2.4. L'ideari poètic regionalista en les dinàmiques conduïdes per la SEC.....	206
2.2.4.1. El discurs regionalista de les festes de la Santo Estello (1910)	207
2.2.4.2. L'ideari poètic dels Jocs Florals de la Revue Catalane (1910).....	209
2.2.4.3. Poesia i paisatge en les festes catalanes de Ceret (1911)	220
2.2.4.4. Poesia i paisatge en les obres premiades dels Jocs Florals del Rosselló (1913)	222
2.3. Jean Amade	224
2.3.1. Vida i obra	224
2.3.2. <i>L'oliveda</i>	227
2.4. Pau Berga.....	242
2.4.1. Vida i obra	242
2.4.2. <i>La Mare-terra</i>	244
2.5. Carles Grandó	254
2.5.1. Vida i obra	254
2.5.2. <i>El clam roig</i>	258
2.5.3. <i>Fa sol i plou</i>	261
2.5.4. <i>Jocs de miralls</i>	274
2.6. Josep Sebastià Pons.....	283
3. DEL NAIXEMENT DE LA COLLA DEL ROSSELLÓ (1921) A MITJAN SEGLE XX	295
3.1. Al voltant de la Colla del Rosselló i de <i>Nostra Terra</i>	297
3.1.1. El naixement i la fi de la Colla del Rosselló (1921-1941)	298
3.1.2. Les dinàmiques i activitats de la Colla del Rosselló	303
3.1.3. La restauració dels Jocs Florals.....	305
3.1.3.1. La festa i els discursos dels Jocs Florals del Rosselló del 29 de juny de 1924	310
3.1.4. Plataformes de difusió.....	313
3.1.5. La problemàtica lingüística i l'ensenyament al voltant de la Colla del Rosselló	315
3.1.6. Entorn l'associació i la revista <i>Nostra Terra</i>	319
3.2. Panorama poètic: del regionalisme a un aproximament postsimbolista.....	325
3.2.1. La continuació de la poètica regionalista d'Amade en els discursos i informes dels Jocs Florals.....	330
3.2.2. Josep Sebastià Pons. L'aproximament a la poètica postsimbolista.....	333
3.3. Gumersind Gomila.....	354
3.3.1. Vida i obra	354
3.3.2. Poètica	360
3.3.3. <i>La sorra calenta</i>	369
3.3.4. <i>Llucifer</i>	380
3.3.5. <i>El vent fútil</i>	407
3.3.6. <i>Els ocells morts</i>	417
3.4. Simona Gay	424
3.4.1. Vida i obra	424
3.4.2. Poètica	429
3.4.3. <i>Aigües Vives</i>	431
3.4.4. <i>Lluita amb l'àngel</i>	446
3.4.5. <i>La gerra al sol</i>	457
3.5. Edmond Brazès	468
3.5.1. Vida i obra	468
3.5.2. <i>L'ocell de les cireres</i>	472

CONCLUSIONS	488
BIBLIOGRAFIA DEL CORPUS POÈTIC.....	500
BIBLIOGRAFIA CRÍTICA I D'ALTRES GÈNERES LITERARIS	508

INTRODUCCIÓ

Aquesta tesi és una tesi panoràmica, i com a tal, un primer risc s'imposa: el de caure en un treball descriptiu basat en l'enciclopedisme, mancat d'un eix analític fonamentat. Per evitar-ho, ens hem proposat un objectiu doble: *a)* establir un panorama de la poesia publicada en llibres amb els nuclis culturals que ho han permès; i *b)* analitzar el tractament del paisatge i de la natura, és a dir, de l'espai natural, des d'una perspectiva general atenent a les característiques d'aquestes entitats socials i en la concreció particular de cada autor.

Aquest objectiu doble s'ha integrat en un cronotop¹ limitat: des de 1883 fins a mitjan segle xx a la Catalunya del Nord. Així, hem volgut disminuir els defectes del perill evocat, puix el nostre objectiu no ha estat simplement elaborar un corpus de poetes, sinó examinar de quina manera el paisatge rossellonès i els elements naturals que el componen són condició *sine qua non* per a l'existència de la poesia d'aquest període en aquesta porció d'espai.

La finalitat formulada té com a conseqüència directa la presentació de dos tipus d'estudi del fet literari: d'una banda, una historiografia literària poètica diacrònica en un context comunicatiu determinat; i, d'altra banda, la crítica literària poètica sincrònica, és a dir, l'estudi de les obres que s'esdevenen seguint un tractament poètic concret. El primer és el camp d'estudi de la historiografia literària que abasteix les condicions històriques, socials, culturals i pragmàtiques que permeten explicar el funcionament, l'organització i la funció del fenomen literari, és a dir, el *quan* i el *com*; i els participants en el procés de comunicació literària, el *qui*. El segon són els texts que aconsegueixen una funció literària, el *què* (Maldonado Alemán, 2006: 10).

En acarar aquesta disciplina literària, s'instauren de facto dues qüestions: la qüestió de *principi*: què considerem poesia, què és allò que des d'una perspectiva diacrònica constituirà l'objecte d'estudi; i la qüestió de *mètode*: com seleccionar, classificar valorar i interpretar les dades històrico-literàries que serveixen per elaborar un context literari i social, que valore el canvi de formes i continguts literaris en un determinat període i que evite la història de successos concebuda com un simple inventari (Maldonado Alemán, 2006: 11).

¹ El concepte que hem adaptat ací prové de la terminologia de Mijail Bajtin en *Teoría y estética de la novela* (1989), terme amb el qual l'autor posa a disposició una anàlisi de les relacions temporals i espacials en els textos literaris, sobretot novel·lístics, assumides en un tot indissoluble.

Seguint els paràmetres fins ací evocats, i per tal d'instaurar un panorama poètic nord-català i/o que aquest forme part del literari català, és necessària la periodització i organització de les dades seleccionades per èpoques o períodes. Per aquesta classificació i caracterització dels diferents períodes literaris es necessita una delimitació categòrica. Així, s'ha instaurat una categoria de gènere, la poesia; una categoria geogràfica, la Catalunya del Nord; una categoria secular i anual, des de finals del XIX (1883) a mitjan segle XX; i una categoria esteticopoètica, el tractament de la natura i del paisatge. Dintre d'aquesta delimitació, s'ha determinat la periodització amb la denominació de centres socials i culturals que permeten les sinèrgies de producció poètica: la poesia de la Renaixença rossellonesa de 1883; la poesia a l'entorn de la Société d'Études Catalanes (1906-1921); la poesia al voltant de la Colla del Rosselló (1921-1941) i de Nostra Terra (1936-1939). D'aquesta manera, situem el fenomen poètic en un context comunicatiu determinat que fonamenta la formulació de la següent hipòtesi: per què en aquest període determinat hi ha aquest tractament poètic del paisatge i de la natura?

Des d'aquestes perspectives, ens situem en una proposta basada en la teoria dels sistemes. A la segona meitat dels anys setanta del segle XX, historiadors de la literatura l'han aplicada per tractar la literatura des del context comunicatiu en el que es produeix. La teoria dels sistemes tracta de contemplar de manera integral i no aïllada qualsevol disciplina. Ludwig von Bertalanffy és el primer en aplicar d'una manera transdisciplinària el concepte de sistema i el defineix com un conjunt d'elements en interacció dinàmica mútua i amb el seu entorn (Bertalanffy, 1972: 18) (*apud* Maldonado Alemán, 2006: 17). Niklas Luhmann va més enllà i distingeix tres tipus de sistemes: vius, psíquics i socials; assegura que només en els sistemes socials es dona el fenomen de la comunicació que constitueix el seu eix central (Luhmann, 1992: 163-166). La literatura es pot considerar un sistema social on s'efectua una comunicació literària, és a dir, un conjunt d'accions comunicatives socials, realitzades intencionalment sota pressuposicions: necessitats, motivacions, convencions socials i literàries, valors; i sota circumstàncies: físiques, socials, polítiques, econòmiques i culturals (Schmidt, 1980: 29) (*apud* Maldonado Alemán, 2006: 24). Per tant, el que distingeix la literatura és el conjunt d'obres i autors que la integren com a entitats autònomes i invariables, però sobretot, les accions comunicatives que en ella es realitzen, tenint en compte que es tracta d'un complex format per *actant-text-context* (Maldonado Alemán, 2006: 24). Aquestes accions comunicatives són

de natura sociocultural i donen lloc a fenòmens literaris específics. Qualsevol història literària ha d'explicar les relacions dinàmiques dintre del mateix sistema (factors, activitats literàries que l'integren, relacions intersistèmiques que permeten analitzar l'evolució dels temes, estils, convencions estètiques, evolució d'un autor o de la seua obra) com també altres sistemes literaris, socials i fenòmens culturals (Maldonado Alemán, 2006: 26). Només si s'analitza la literatura a si mateixa entorn d'altres sistemes socials podrà captar-se la seua integritat i això permetrà aclarir el quan i el perquè del canvi d'una època a una altra amb una visió evolucionista, atenent a canvis quantitatius però sobretot qualitatius (Maldonado Alemán, 2006: 36). Per tant, la història literària i l'anàlisi poètica que presentem en aquesta tesi es compon d'un procés evolutiu múltiple, amb etapes de variació, selecció i estabilització dels nuclis socioculturals abans evocats, que, com tota història literària, «permite(n) diferenciar con claridad los periodos de continuidad sincrónica con aquellos de transformación diacrónica» (Maldonado Alemán, 2006: 37).

Igualment, hem establert una sèrie de directrius sincròniques que ens han permès abordar els textos en el tractament concret de les obres de cada autor. Així, hem tingut en compte els marcs del poemari d'una banda (la vida i el paper cultural de l'autor, el context del llibre, l'edició, el paratext i l'estructura); i, d'altra banda, l'aspecte formal, el contingut temàtic, els diferents nivells lingüístics d'anàlisi (lexicosemàntic, morfosintàctic i fònic) i la pragmàtica dels poemes seleccionats². La tria dels poemes i l'anàlisi no han estat exhaustius en cadascuna de les obres, mes hem donat prioritat al nivell lexicosemàntic, que ens ha permès indagar en la concreció del tractament de l'espai natural.

Aquests criteris utilitzats en la present tesi s'endinsen en l'anomenada tradició de l'estilística en el més ampli sentit de la paraula, basada en el nivell lingüístic on reposa tota interpretació (García Posada, 1982: 26), «porque si primero no entendemos lo que un poema dice y cómo lo dice no podremos seguir ahondando en él» (Luján Atienza, 1999: 13). Uns pressupòsits que responen a l'objectiu de tota anàlisi literària: descobrir la «forma significadora» d'un poema (García Posada, 1982: 29), o interpretar la seua forma literària de la manera més minuciosa possible com a mitjà per elucidar una determinada visió del món,

² Aquests criteris es fonamenten grosso modo en l'anàlisi plantejada per Ángel Luis Luján Atienza a *Cómo se comenta un poema* (Luján Atienza, 1999), model de metodologia privilegiat en els estudis de filologia de nombroses universitats, com la Universitat de València o la Universitat Oberta de Catalunya.

tal i com assenyala Gregorio Torres Nebrera (Ariza Viguera, Garrido Medina & Torres Nebrera, 1981: 151). En suma, es tracta d'atestar la manera concreta en què el poema significa a través dels elements formals amb els quals està construït.

La metodologia que acabem d'evocar, necessària a l'hora d'abordar l'objecte d'anàlisi, ha tingut ostensiblement en compte les particularitats del gènere poètic. Ara bé, què incloem i excloem dintre d'aquest paradigma? La definició dels diferents gèneres literaris s'ha vist sotmesa al llarg de la història de la crítica literària a un problema d'inaprehensió: on comença un gènere i on acaba l'altre? Segons Jean-Marie Schaeffer, segurament això és degut al fet que «depuis Aristote déjà, la question de savoir ce qu'est un genre littéraire [...] est censée être identique à la question de savoir ce qu'est la littérature» (Schaeffer, 1989: 8). El mateix terme de poesia és intrincat i ha variat al llarg dels segles. Des d'Aristòtil en la seua *Poètica* del segle IV aC fins el segle XVIII, per «poesia» s'entén tot tipus de ficció verbal, sobretot en vers, i el que avui dia capissem per poesia és bàsicament la lírica, un dels tres gèneres que s'estableixen a partir del romanticisme (a més de l'èpica o narrativa, i del drama) (Luján Atienza, 1999: 10). Els límits no són exhaustius, de manera que la literatura popular, amb les faules i les llegendes en vers, o la cançó, es poden considerar com a subgèneres de la lírica, i és evident que en la novel·la ens podem confrontar a molts passatges de prosa poètica. En tot cas, salvant excepcions segons ens ho exigisca el període que tractem, per una qüestió d'acotament de corpus, en aquesta tesi analitzarem bàsicament la poesia (lírica) escrita de creació pròpia en llibres publicats.

Els paràmetres que ens han permès limitar la poesia en tant que lírica són diversos: la idea romàntica hegeliana de ser el vehicle literari de la «subjectivitat»; el «llenguatge afectiu» per excel·lència que la caracteritza (Cohen, 1979: 157); la motivació del signe lingüístic, és a dir, la forta correlació entre fons i forma que oposa la poesia al signe convencional del llenguatge quotidià; la utilització de la llengua no com a instrument sinó com a matèria prima; ser una font de coneixement (Bousoño, 1970: 19-20); i ser la lírica «l'application d'une organisation métrico-rythmique sur l'organisation linguistique» (Molino & Tamine, 1982: 8) (*apud* Luján Atienza, 1999: 11-13).

Ara bé, la definició del gènere poètic en cap cas constitueix la nostra fita principal sinó que es deriva del nostre objectiu inicial: analitzar aquest gènere literari no en la seua exhaustivitat sinó a partir de la manera en què es recorre al paisatge i la natura per fer-lo

existir en un cronotop determinat: la Catalunya del Nord, el departament dels Pirineus Orientals de l'estat francès, territori de llengua catalana situat al nord de la frontera dels estats francès i espanyol, limítrof amb el Migdia³ francès, també anomenat Catalunya Nord, Rosselló o País Català segons l'època i les circumstàncies polítiques i/o administratives. La delimitació d'aquest territori es crea amb l'acord de Felip IV de Castella, III d'Aragó, i Lluís XIV, amb el Tractat dels Pirineus de 1659, moment en què els comtats del nord de Catalunya s'annexen a l'estat francès i deixen de formar part de Catalunya. El Tractat dels Pirineus comporta la constitució de la província francesa del Rosselló, que agrega el Rosselló mateix, el Vallespir, el Conflent, el Capcir i una part de la Cerdanya, fins a la Revolució Francesa, on aquest territori s'amplia i passa a dir-se Département des Pyrénées Orientales fins a l'actualitat. Per això sovint la Catalunya del Nord agafa l'etiqueta genèrica del Rosselló i el mateix succeeix amb la literatura, on trobem al llarg del segle XIX i XX estudis sobre literatura o poesia «rossellonesa». Per tant, la literatura d'aquest espai fins al Tractat dels Pirineus s'adhereix al corpus de la literatura del Principat; i la literatura nord-catalana, del nord de la frontera administrativa imposada, no pot existir sinó a partir de la segona meitat del segle XVII.

En el nostre cas, hem establert arbitràriament com a punt de partença una poesia situada des de la Renaixença rossellonesa (1883) fins mitjan segle XX, període marcat històricament, socialment i culturalment per la primera Guerra Mundial (1914-1918), la Guerra Civil espanyola (1936-1939) i la segona Guerra Mundial (1939-1945), amb moviments migratoris bidireccionals. Una poesia influenciada pels corrents estètics d'una pluralitat de pols urbans: Barcelona, Montpeller, Tolosa, Madrid i París, que nodreixen la poètica i la poesia de nuclis socials perpinyanencs els quals basteixen processos de dignificació i recuperació lingüística i cultural catalanes en una França oposada a les llengües i cultures altres que la francesa hegemònica. Com hem assenyalat anteriorment, els tres capítols responen igualment a un criteri cronològic atenent a aquests nuclis socials: al voltant de la Renaixença rossellonesa (1883) fins els anys noranta del segle XIX (§ 1); a l'entorn de la Société d'Études Catalanes (1906-1921) (§ 2); i de la Colla del Rosselló (1921-1941) i de Nostra Terra (1936-1939) fins mitjan segle XX (§ 3). En els tres cicles, comprovarem de quina manera el paisatge i

³ Antiga regió administrativa del sud de França amb capital a Tolosa.

la natura són marcadors identitaris col·lectius o individuals, base intrínseca del rerefons poètic dels autors nord-catalans.

Aquesta cronologia ens autoritza a abordar l'evolució del tractament del paisatge i de la natura en més o menys cinc dècades properes a nosaltres però sense arribar als nostres dies. Som conscients que es tracta d'un tall cronològic relativament brusc, però ni el temps ni el volum d'aquesta tesi han permès anar més enllà temporalment. Això no obstant, confiem que obrirà les portes a futurs estudis que permetran examinar la resta de segle fins el moment actual.

Hi ha alguns darrers aspectes que ens agradaria palesar. En primer lloc, volem insistir en altres limitacions que ens hem imposat a l'hora d'abordar el corpus poètic nord-català. Per una qüestió també de magnitud i de volum, hem deixat de banda (o hem tractat només superficialment) la literatura popular que es produeix a finals del segle XIX i en la primera meitat del segle XX. Igualment, no hem aprofundit en totes les manifestacions poètiques que s'escauen en les revistes nord-catalanes i en els volums que aglutinen els poemes premiats dels Jocs Florals, és a dir, tota la poesia fora de llibres publicats. Aquesta qüestió considerem que és de força importància perquè suposa un corpus molt interessant on es constaten dones poetes que, per les condicions patriarcals i circumstàncies vitals en tant que individus arrelats a l'esfera íntima i no a la pública de la societat en aquesta època, no publiquen llibres. Això no vol dir que la seua veu no existisca ni que Simona Gay siga la única dona poeta nord-catalana del segle XX. Creiem que és important reivindicar aquest conjunt de veus invisibilitzades sotmeses a la frontera de gènere, a més de la frontera lingüística i territorial, per això confiem que futurs estudis donaran peu a la seua recerca i al seu tractament. En aquest sentit, és interessant la presència de dones poetes nord-catalanes en l'antologia *Les cinc branques*⁴ (1975). Coordinada i compilada per Roser Matheu amb Maria Assumpció Torras, publicada per Esteve Albert, i impulsada per Octavi Saltor, aglutina més de dues-centes veus de dones de tot l'àmbit de la llengua catalana des del segle XVI al XX gràcies a la cerca aferrissada en arxius i biblioteques pels seus editors. Ens permet (re)descobrir veus

⁴ Agraïm a Maria Lacueva haver-nos propiciat el descobriment d'aquesta antologia.

rosselloneses com la d'Àngela Sicart Balent, la dramaturga Llúcia Bartre, Rosa Gely, M. Rosa Castang-Roget, Joana Maureso-Moragues, Marcel·la Rocaries i Brigitte Ezema.

En segon lloc volíem advertir que en les citacions d'aquest treball s'ha sigut fidel a la reproducció exacta dels documents publicats, i s'ha mantingut, per tant, l'ortografia original, excepte en aquells documents on ens ha estat impossible consultar l'exemplar original.

Igualment creiem convenient remarcar com sovint els poetes o els actors culturals de la Catalunya del Nord consten, atenent a la llengua de redacció en cada cas, amb el seu nom en algunes ocasions en català i en altres ocasions en francès. En aquest treball hem optat per unificar i presentar-los amb el seu nom en català, excepte quan poden causar confusió, com en el cas de Jean (Joan) Amade, que es podria identificar amb el barceloní Joan Amades i Gelats.

Hem considerat pertinent separar la bibliografia del corpus poètic amb la resta de bibliografia (altres gèneres literaris o crítica literària) per facilitar al lector la comoditat i l'accés a aquelles obres i autors que li puguin interessar.

Per últim, i abans d'endinsar-nos en el desenvolupament dels tres capítols, proposem un breu estat de la qüestió sobre el tema de la nostra tesi, i algunes referències teòriques sobre l'espai natural que ens permetran partir d'una base per tal d'aprofundir en el corpus poètic i en la nostra hermenèutica.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Actualment, no hi ha cap treball exhaustiu que encare la poesia nord-catalana des d'una visió de conjunt amb els nuclis socials o culturals dels quals depèn. En les obres generals de referència de la Història de la Literatura Catalana, solen aparèixer pocs poetes rossellonesos, més enllà de Josep Sebastià Pons o Jordi Pere Cerdà, i el tractament de l'espai natural sol fer-se en treballs de diversa índole a partir d'un autor concret. La major part d'estudis dedicats a la poesia nord-catalana són pròlegs d'antologies, articles de recerca, o s'imbriquen dintre d'estudis sobre literatura nord-catalana des d'un punt de vista general, i els sistemes socioculturals solen analitzar-se amb altres objectius, com veurem a continuació.

Respecte al context històric, polític, sociocultural i lingüístic de la Catalunya del Nord, un dels treballs principals és *L'identité au Roussillon. Penser un pays catalan à l'âge des nations* (2011) de Nicolas Berjoan. A través d'aquesta obra, l'autor cartografia un mapa dels nuclis socials i dels respectius discursos que operen en la formació de la identitat rossellonesa en l'època contemporània des de la revolució nacional i industrial de finals del segle XVIII. Un conjunt d'evolucions polítiques, culturals i socials que han transformat el territori nord-català i que han determinat l'origen i els horitzons del poble rossellonès en un marc poc favorable a les cultures i llengües minoritzades. En aquest sentit, diversos articles ajuden a completar l'aspecte global d'aquesta qüestió, com «Panorama del catalanisme a la Catalunya del Nord fins a la Primera Guerra Mundial» d'Òscar Jané i d'Eric Forcada (Jané & Forcada, 2009), o «Le catalanisme en France entre régionalisme français et nationalisme catalan ou *Nostra Terra* entre *canigonetes* et *Catalunya Gran* (1935-1942)» de Pere Grau (Grau, 1982), entre molts d'altres.

Quant a context específicament literari, Christian Camps, en els dos volums corresponents a la seua tesi doctoral dedicada a Jean Amade i Josep Sebastià Pons, titulada *Deux écrivains catalans: Jean Amade, 1878—1949, Joseph-Sébastien Pons, 1886—1962* (1986), consagra bona part de l'obra als contextos socials i culturals, i a les obres literàries d'entre la Renaixença rossellonesa (1883) fins mitjan segle XX que se'n deriven. «Un segle de literatura nord-catalana» dins *Qui som els catalans del nord?* (1992) de Miquela Valls, l'especialista en literatura de la Catalunya del Nord, és un dels treballs fonamentals que permet assolir una panoràmica de la producció literària del segle XX, juntament amb «Literatura al Rosselló» d'Enric Guiter al llarg de diversos números de la *Revista catalana*. (1970-1971), qui, al seu torn, parteix des del Tractat dels Pirineus fins arribar als anys setanta del segle XX. Igualment, destaquen els treballs de l'escriptor prolífic i professor de llengua i literatura nord-catalanes Pere Verdaguer i Juanola (1929-2017), com també els capítols dedicats al Rosselló a *Histoire de la littérature catalane* (1981) o «La literatura contemporània a la Catalunya del Nord» (Verdaguer, 1995), entre d'altres. Un dels treballs panoràmics més recents és l'article «Cap als nou segles de lletres nord-catalanes: Un balanç global des del XXI» d'August Bover i Font (Bover i Font, 2016), el qual fa un recorregut literari des del segle XII fins l'actualitat, i es troba dins del volum dedicat a diferents qüestions i autors de la literatura

nord-catalana *Aspects de la literatura de Catalunya del Nord. Aspects de la littérature de Catalogne du Nord* (2016), editat per Christian Lagarde, Martine Berthelot i Maria Grau.

Quant a panoràmica i selecció de mostres literàries, *Mil anys de llengua i literatura catalanes al Rosselló* (2002) és una antologia seleccionada per Enric Prat i Pep Vila que presenta un panorama ordenat cronològicament de textos del territori rossellonès des del segle XI fins al final del segle XX, sovint inèdits i de tota índole, ja siguin de literatura culta o popular, o altres documents d'interès literari, lingüístic, històric o sociolingüístic. En aquesta línia, Pere Verdaguer a *Lectures escollides rosselloneses* (1966) de la col·lecció Tramuntana de l'editorial Barcino, selecciona textos de literatura culta i popular, fins i tot partitures de cançons, i adreça l'obra a ensenyants i a escolars.

Pel que fa el gènere poètic en concret, resulta essencial el pròleg del mateix Pere Verdaguer en la seua antologia *Poesia rossellonesa del segle XX* (1968), on explica alguns factors econòmics i socials que han determinat la producció cultural i literària, i antologa els autors que hereten o tornen a posar sobre la taula els valors estètics renaixencistes i regionalistes al voltant de la Renaixença rossellonesa (1883) i de la Société d'Études Catalanes (1907-1921); els «poetes de guerra» de la primera Guerra Mundial; i la resta de poetes fins l'any de publicació de l'antologia. Al final de l'obra Verdaguer proporciona notes biobibliogràfiques dels autors tractats, i una interessant taula cronològica on posa en paral·lel fets històrics amb fets culturals i literaris rossellonesos del segle XX. René Llech-Walter, activista nord-català i president del Grup Rossellonès d'Estudis Catalans (GREC), publica a inicis dels anys seixanta *Regards sur la littérature Catalane* (s.d), on dedica unes quantes pàgines a contextualitzar molt breument la literatura catalana des de l'edat mitjana per centrar-se després en la poesia rossellonesa de l'època moderna i contemporània, amb una selecció de poemes inclosa.

La revista *Sources. Revue de la Maison de la Poésie* proposa als anys noranta una col·lecció dirigida per Eric Brognet amb una sèrie de volums dedicats a la «Poésie des régions d'Europe», ja siga la poesia de cultures minoritzades com la sarda, o altres com l'espanyola, la grega o l'alemanya. El número 11 de 1993, escrit per Brigitte Laurens (Laurens, 1993), és dedicat a la poesia de la Catalunya del Nord, tant d'expressió francesa com catalana (amb la corresponent traducció al francès *en regard* en el segon cas). Aquest treball està dividit amb un primer apartat crític molt bàsic i una segona part amb selecció de poemes d'autors,

classificats al seu torn per «Les figures de proue» (Josep Sebastià Pons i Jordi Pere Cerdà); autors al voltant del que anomena «la seconde renaissance», és a dir, entorn la Société d'Études Catalanes; i per últim, poetes que situa fora del marc regionalista i més contemporanis, com Francesc Català, Jaume Queralt, Patrick Gifreu, Joan Tocabens, per esmentar els d'expressió catalana.

Una antologia actual i interessant és l'editada i coordinada per Marie-Jeanne Verny i Norbert Paganelli el 2019, puix presenta un còmput de poetes de llengües minoritzades de l'estat francès: *Par tous les chemins. Florilège poétiques des langues de France: alsacien, basque, breton, catalan, corse, occitan*. El modest prefaci escrit per l'autora d'aquesta tesi amb una panoràmica de la poesia del segle xx (Aguilar Miró, 2019) i una selecció de poemes feta per Colette Planas d'autors contemporanis responen a la part de dedicada a la Catalunya del Nord.

Quant a referències metabibliogràfiques, dos estudis cabdals, els quals hem fet servir en aquesta tesi, són: la completa *Bibliografia de Catalunya Nord (1502-1999). Llibres en català impresos a Catalunya Nord. Llibres d'autors nord-catalans publicats en altres llocs* (2001), de Dolors Serra i Kiel (Serra i Kiel, 2001), editada per Terra Nostra, i l'article de la mateixa autora escrit conjuntament amb Marie Grau «Trente ans d'études sur la littérature nord-catalane. Une bibliographie 1980-2008» (Grau & Serra Kiel, 2011). Aquest segon allista referències bibliogràfiques de treballs que concerneixen la literatura moderna i contemporània de la Catalunya del Nord publicats després de 1980, de manera que, tal i com indiquen les autores en la introducció, podria ser la continuació del capítol VIII-b de *l'Essai de bibliographie roussillonnaise. 3 : 1960-1980* de René Noell publicat per Terra Nostra el 1983.

Alguns estudiosos han ofert una aproximació crítica sobre el tractament de l'espai natural destinada a un autor en concret, i han il·lustrat d'aquesta manera com l'espai natural resulta intrínsec en l'expressió poètica nord-catalana. A tall d'exemple, l'article de Miquela Valls «Els grans temes de l'obra de Josep Sebastià Pons» a *L'univers de Josep Sebastià Pons* (1987) explora els llocs, els elements del cosmos, de la fauna i de la flora en l'obra del gran poeta illenc. Entre d'altres moltes mostres, en el compendi que comentàvem adés, *Aspects de la literatura de Catalunya del Nord* (2016), tres treballs dediquen una anàlisi a la relació de l'espai en la poesia de tres autors rossellonesos, un dels quals s'encabeix en la cronologia establerta en aquesta tesi: «*La sorra era calenta*: una visió illenca del paisatge rossellonès a

la poesia d'en Gumersind Gomila» (Bourret Guasteví, 2016). Els altres dos estan destinats al poeta rossellonès contemporani Jep Gouzy: «Espace et territoire dans l'œuvre de Jep Gouzy» de Mònica Güell (Güell, 2016: 121-132); i al poeta de Sallagosa: «La inscripció del territori. El paisatge nord-català a la poesia de Jordi Pere Cerdà» de Jordi Julià (Julià, 2016: 133-144). Com a treballs més recents de la crítica literària destinada a l'estudi de l'espacialitat destaca *L'obra literària de Jordi Pere Cerdà: una mirada geocrítica* (2021), de Josep Marqués Meseguer, juntament amb un article dedicat al poeta rossellonès actual Joan-Francesc Castex-Ey, «Les géographies naturelles de l'écrivain nord-catalan Joan-Francesc Castex-Ey», coescrit per l'autora d'aquesta tesi i pel mateix Marqués Meseguer al número 398 de la revista *Les langues néo-latines. Littérature catalane du xxi^e siècle : nouvelles voix, continuités et ruptures*, coordinat per Mònica Güell. Igualment, en el proper número de la revista *Mirmanda* que es publicarà el 2022, hi haurà un article dedicat al motiu floral i a la natura en l'obra poètica de l'autora illenca Simona Gay (Aguilar Miró, en premsa).

Som conscients que aquest estat de la qüestió no és exhaustiu, puix ens hem limitat a assenyalar aquells estudis que es refereixen en major o menor mesura a una visió de conjunt, i al tractament de l'espai natural efectuat en alguns autors, ja que no existeix una panoràmica sobre el tema. Convidem a l'interessat a referir-se a la bibliografia d'aquesta tesi per consultar altres obres i articles dedicats a períodes o a autors rossellonesos concrets, i confiem que el treball que presentem pugui resoldre el buit adés esmentat.

ALGUNES REFERÈNCIES TEÒRIQUES SOBRE L'ESPAI NATURAL EN LA LITERATURA

En les obres de poesia nord-catalana de finals del segle XIX i primera meitat del segle XX, i en els nuclis socials i culturals que permeten la seua existència, constitueix un valor intrínsec el paisatge i la natura, ço és, l'aprehensió poètica de l'espai natural (en termes col·lectius, abstractes o relacionats amb l'interior del *jo* poètic) i els elements que el caracteritzen. Per analitzar aquest tractament, establirem a continuació una sèrie de referents teòrics que sustentaran el nostre propòsit.

Podem dir que des de la retòrica clàssica, la natura és un component definitori de la literatura occidental, ja siga com a natura «intel·ligible», ja siga com a espai «sensible» (Meseguer, 1993: 108). De fet, com explica Luisa Capecchi, en la cultura grega s'obri la

distinció entre natura i paraula, distinció oberta fins l'actualitat (Capecchi, 1985: 356), per això bona part de les idees estètiques i pràctiques literàries formen part també de la història de la presència de l'espai en la literatura (Meseguer, 1993: 108). El concepte de «mimesi» és el terme unificador que demostra la continuïtat de la literatura europea en la seua relació amb la realitat i planteja dos pols: l'univers i el *jo* (Meseguer, 1993: 109). Aquesta relació univers-*jo* es presenta des del Romanticisme alemany de forma fusionada (clàssica i romàntica, platònica i aristotèlica) com en Johann Wolfgang von Goethe; privilegiant la natura, com en Friedrich Hölderlin; o favorable a la valoració del *jo*, com en Novalis, obrint la caixa de pandora a una multiplicitat d'enfocaments (Meseguer, 1993: 109):

El catàleg de terrenys en què es planteja, des del segle XVIII, la *querelle* de l'espai és inesgotable: el problema del mite, la relació jo-natura, la visió del paisatge, la ideologització de la terra, la qüestió del nacionalisme, el determinisme... En tots ells plana, a més, la qüestió de la relació entre llenguatge i realitat, i les "formes simbòliques" de mediació entre subjecte i realitat.

Per tant, la percepció de l'espai és intrínseca a l'individu i és un producte social (Lefebvre, 1981). No és només estètica o semiòtica, sinó que està determinada per la cultura, pels condicionaments nacionals i pels factors psicològics (Meseguer, 1993: 110). En ser així, la història literària apareix justament quan es fixen els termes de «nació» i d'«època», a partir de Schlegel i de Madame de Staël, en configurar un doble eix vertical (l'espacial) i horitzontal (el temporal), tal i com assenyalen Robert Escarpit (Escarpit, 1966: 195) i Manfred Gsteiger (Gsteiger, 1983: 57). Però és en l'actualitat i des de la segona meitat del segle XX, a partir del que s'ha anomenat com a «gir espacial» (Tally, 2013: 38) on, gràcies a una reestructuració epistemològica amb un canvi de plantejament en diverses disciplines (Salvador, 2018: 151), l'espai va adquirint encara més importància en la crítica dels estudis culturals. És precisament en un moment de desencant per les dues guerres mundials, quan la societat moderna observa que el pas del temps, enlloc d'haver-nos conduït a un procés d'emancipació humana, ha comportat la devastació (Marqués Meseguer, 2021: 11). Així, en l'època contemporània augmenta l'interès per l'anàlisi del tractament de l'espai en la literatura amb la irrupció d'una sèrie de teories (geocrítica, geopoètica, ecocrítica, ecopoètica, ecofeminisme...), estudis de l'espacialitat que, tal i com assenyalava Malpas (Malpas, 2015: 199), «han abraçat el pensament topogràfic i assumeixen el lloc com a centre de comprensió d'allò que és humà»

(*apud* Mira-Navarro, 2021: 16). Tenen els seus fonaments filosòfics en el pensament d'autors com Bachelard, Foucault, Bajtin o Benjamin, i es basen en «la nova consideració de la posició que ocupen els coneixements en els seus contextos, en el seu “espai”» (Salvador, 2018: 152). Aquests nous enfocaments ajuden a comprendre les formes de l'espai en les mostres literàries i la relació dels subjectes creadors amb el món. El concepte de «lloc» front al d'«espai» guanya importància per ser més definit i menys abstracte (Salvador, 2018: 152), i, tal com assenyala Paloma Puente Lozano, per ser un espai concret generador d'identitat personal i col·lectiva que assoleix significat social (Puente Lozano, 2007: 56) (*apud* Salvador, 2018: 153).

L'estudi de l'espai ens permet indagar en la relació que ha tingut el paisatge en la poesia al llarg dels temps com a fenomen multidimensional en instaurar-se en un conjunt d'encreuaments: cultura-natura, història-geografia, individu-societat, realitats-imaginàries (Collot, 2005: 10). Tim Cresswell diferencia el terme de «lloc» del de «paisatge», i associa aquest darrer a un concepte inventat en la història de les idees estètiques com un espai delimitat per l'esguard i amb la sola possibilitat de ser contemplat des de fora, mentre que el lloc es viu des de dins (Cresswell, 2004: 11) (*apud* Salvador, 2018: 153). Així, nascut de la mateixa sufixació, el paisatge no seria el país sinó una imatge d'ell, el mode de percebre'l o de representar-lo, la dimensió social i simbòlica d'un territori, de manera que implicaria inexorablement un subjecte (individual o col·lectiu).

Com assenyala Fábio Duarte, la tríada espai-lloc-territori permet estudiar l'espacialitat, sent el darrer terme una porció d'espai d'entitats i fluxos, objectes i accions, impregnats de valors que reflecteixen la cultura d'una persona o d'un grup (Duarte, 2017: 44). Des d'aquesta perspectiva, el territori està proveït d'un sistema de valors que ocupen aquesta porció de l'espai, sistema de valors basat al seu torn en determinats filtres culturals portats a terme per entitats socials organitzades que marquen la porció de l'espai d'una determinada manera (Duarte, 2017: 46). En el nostre cas, es tractarà de dilucidar quins d'aquests filtres culturals participen a la creació d'una determinada imatge de l'espai en els discursos i en la producció poètica dels nuclis culturals de la Renaixença rossellonesa (1883), de la Société d'Études Catalanes (1907-1921), de la Colla del Rosselló (1921-1941), dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or (1926-...) i de Nostra Terra (1936-1939), i quines aportacions estètiques concretes porten a terme els autors i llurs produccions poètiques.

La producció poètica del subjecte col·lectiu i individual en el si d'aquestes entitats posarà de manifest un vincle afectiu amb el territori, una topofília, seguint el terme encunyat per Tuan (2007), que convertirà aquest territori en paisatge a través del filtre intel·lectual i emocional, i alhora en un dipòsit de memòria, origen de la seua civilització. Es tracta d'una connexió amb la terra i amb la història, basada en la relació filial amb l'espai natural i amb el temps. Com assenyala Irene Mira-Navarro a propòsit de l'aproximació espacial en la poesia estellesiana, «el paisatge és indestruïble de la idea de patrimoni i de memòria [...] ja que, tant en la vessant geogràfica com en la simbòlica, és un bé constitutiu dels pobles» (Mira-Navarro, 2019: 70).

Des de d'aquestes perspectives, el paisatge seria una construcció cultural i social fixada en un entorn natural generador de mecanismes d'identificació del subjecte que hi habita, i el territori seria el substrat material del paisatge, al seu torn derivat de «terra» (Salvador, 2018: 153). En la Renaixença rossellonesa i en el regionalisme al voltant de la Societat d'Études Catalanes i de la Colla del Rosselló, la poesia serà l'instrument per fundar paisatges, ço és, per convertir el territori en patrimoni intel·lectual i producte cultural que cal atresorar, puix la terra és alhora l'espai on l'individu, el pagès, habita i treballa per a la prosperitat i per al manteniment social del món rural. Aquesta terra està directament lligada al concepte de pàtria (Mira-Navarro, 2019: 74):

el procés de disseny del marc territorial i mental de la pàtria és un artefacte social i cultural, en el fons, ideològic. És a dir, el filtre amb el qual es mira el conjunt paisatgístic és determinant per a la posterior fixació en la memòria col·lectiva i en la identitat del conjunt social.

És per això que la imatge del paisatge està delimitada pels grups culturals que l'han impulsada. Com assenyala Mireia Folch-Serra, en les representacions del paisatge es manifesten la identitat i la cultura d'una manera no perenne, de manera que aquestes estan configurades per un temps i un espai determinats, un cronotop en contínua evolució (Folch-Serra, 2007: 142) que permet analitzar en el nostre cas la poesia diacrònicament, atenent al tractament del paisatge i de la natura en cada període, i sincrònicament segons l'aproximació personal de cada autor.

El paisatge seria el guardià de la història individual i col·lectiva en protegir-la de l'oblit (Mira-Navarro, 2019: 70). Aquesta percepció de l'espai que cal preservar de la seua destrucció s'aproparia de la teoria actual de l'ecocrítica, la qual, des d'una voluntat política i social, es lamenta de la pèrdua del vincle natural del l'individu (Bula Caraballo, 2009: 68). Si bé és cert que els autors que tractem no es posicionen explícitament a favor de l'ecologia en els seus poemes, podem establir una sèrie de característiques que els aproximarien a aquesta recent teoria. De fet, la funció de l'ecocrítica és comprendre la totalitat de l'existència del món i de l'univers a través de l'art des d'un punt de vista rizòmic, per seguir la denominació de Deleuze o Guattari (1980), en evocar i produir múltiples sentits que l'aboquen a aquesta constatació horitzontal de l'existència (Bula Caraballo, 2009: 66). Així, la literatura esdevé el mitjà denunciar l'antropocentrisme, de reaccionar davant la superioritat i la jerarquia que l'ésser humà exerceix en l'espai natural. La creació cultural, com la literatura, pot regenerar el vincle que unia l'individu amb la natura gràcies al pes emocional que transmet i que pot convocar a l'acció per revertir la situació (Bula Caraballo, 2009: 66). L'ecocrítica pretén un retrobament amb la natura a través de la producció i estudi de textos, creacions humanes que funcionen a través del llenguatge i de l'espai (Bula Caraballo, 2009: 68). Un tipus de literatura que comprenga les múltiples i multiformes relacions entre individu i natura serà aquella que mostre com tots els éssers humans i els éssers vius formen part al mateix nivell en el nostre planeta com a sistema d'ordre superior (Bula Caraballo, 2009: 64), dit d'una altra manera, aquella que reflectisca la idea de que el món natural és el llibre en el què un Déu transcendent escriu la seua presència (Bate, 1998: 66).

En aquest sentit, tal i com relaciona la professora i teòrica de la literatura Serenella Iovino en els seus estudis⁵, la teoria ecocrítica agafaria els seus fonaments del panteisme spinozià i goethià, creença filosòfica de base religiosa segons la qual el cosmos, la natura i Déu (l'univers) són el mateix. L'ecocrítica és una de les disciplines que busca relacionar la literatura, la poesia i tot el que no entra en el món de les paraules, com paisatges, animals, plantes i tota la imaginació connectada amb el món no humà (Galeano & Iovino, 2020: 102). Així, l'existència i l'univers, el conjunt d'entitats, es representaria per mitjà del concepte de

⁵ Entre els quals: *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation* (2016), *Material Ecocriticism* (2014), *Ecologia letteraria: Una strategia di sopravvivenza* (2015), *Filosofie dell'ambiente. Natura, Etica, Società* (2008).

Déu com a suma de les parts o com a imatge de la totalitat d'aquestes en el món. Per tant, l'ecocrítica aporta noves claus o claus actuals per a repensar allò que ja ha estat pensat durant segles o mil·lennis, on tot gira entorn la intersecció del món humà amb el no humà. Aquesta completa integració pot ser llegida en clau posthumana on l'individu s'inclouria en la dependència relacional dels diversos no-humans, amb els quals cohabitaria (Braidotti, 2020: 63).

En la poesia catalana, un dels poetes que influirà Josep Sebastià Pons (que al seu torn serà espill per molts poetes nord-catalans) en aquest sentit és Joan Maragall. Tal i com confirma Fèlix Cucurull a *Dos pobles ibèrics. Portugal i Catalunya* (1967), en la poesia maragallana hi ha dues constants: els sentiments amorosos i l'atracció per la terra i per la naturalesa, que el fan sentir, per damunt de tot, part integrant del món, i que el fan inclinar cap al panteisme (Elias, 1967: 7). El «Cant Espiritual» així ho confirma (Maragall, 2010: 291):

Ja ho sé que sou, Senyor; pro on sou, qui ho sap?
Tot lo que veig se vos assembla en mi...
Deixeu-me creure, doncs, que sou aquí.

En la poètica de Maragall a *Elogi de la paraula* (1903) es traspuia clarament la idea d'unitat i d'eternitat vitals del teòleg i filòsof francès Pierre Teilhard de Chardin a *Le Milieu divin* (1926) [1956], com també en els darrers versos cèlebres del poema abans evocat, on la vida més enllà de la mort mundana resultaria l'esperança d'eternitat per al poeta en un tot connectat temporalment en l'univers, o, dit d'una altra manera, en Déu (Maragall, 2010: 291):

I quan vinga aquella hora de temença
en què s'acluquin aquests ulls humans,
obriu-me'n, Senyó', uns altres de més grans
per contemplar la vostra faç immensa.
Sia'm la mort una major naixença!

Aquest transfons maragallià espiritual i panteista que adoptarà Josep Sebastià Pons serà la base de molts poetes de la primera meitat del segle xx des de diferents adopcions, i passant per Jordi Pere Cerdà a la segona meitat de segle, arribarà a poetes actuals nord-

catalans com Joan-Francesc Castex Ey⁶, el transfons poètic del qual es podria concebre com «une maille communicative [...] qui s'exprime aussi bien dans son côté réel-physique que dans son côté moins tangible ou fictif de l'imagination, des perceptions et des émotions, dans la conscience de se sentir identifié dans ce tout» (Marqués Meseguer & Aguilar Miró, 2021: 41).

El paisatge com a natura espiritualitzada beu de l'estètica romàntica, on Déu constitueix el nus essencial del lligam amb l'espai natural. En aquest cas, com assenyala Joan Fuster a *El descrèdit de la realitat* (1955), comportaria el desplaçament d'allò humà (Fuster, 1975: 48-49):

De primeries, [el paisatge] no és més que un fons per a les figures: té, dins del quadre, un lloc i una funció subordinats. Després es pot constatar com s'imposa a la figura humana, fins a desplaçar-la. És aquí, en la constatació d'aquesta prioritat, on intervé l'estímul romàntic.

L'ascensió de Petrarca dels 1912 metres del mont Ventor a la Provença suposaria l'inici del descobriment estètic del paisatge, quan escala la muntanya sense cap pretensió i «queda anorreat per la grandiositat de la visió» (Defez, 2019: 97). El descobriment modern del paisatge s'ha interpretat amb una doble perspectiva. En primer lloc, la visió de la natura no com a espai geogràfic sinó com a quelcom estèticament valuós, com una obra d'art. Tenint en compte que el paisatge no és un artefacte creat per una persona, és entès com a Natura divinitzada. Així, el paisatge seria un refugi que protegeix l'individu de la vida alienada de la civilització (Defez, 2019: 98). Una segona dimensió de l'experiència moderna del paisatge seria que aquest permetria a l'individu el redescobriment d'ell mateix com a ésser moral natural amb possibilitat d'una vida autèntica. En aquest sentit, la muntanya és en Petrarca l'al·legoria de la Natura salvatge i inaccessible (Defez, 2019: 98):

allò altre, allò no humà, allò que sempre hi resta més enllà: l'infinit [...]. I entesa d'aquesta manera la Natura ja no serà simplement una cosa bella, sinó allò sublim [...]. Sublim és el sentiment que tenim davant la magnitud absoluta, és a dir, allò que és gran en si mateix sense necessitat de ser comparat [...] un plaer negatiu provocat per la constatació de la nostra finitud [...] però que mitjançant la raó es transforma en sentiment positiu: la raó ens allibera de l'anorreament inicial, i

⁶ Vegeu «Les géographies naturelles de l'écrivain nord-catalan Joan-Francesc Castex-Ey» (Marqués Meseguer & Aguilar Miró, 2021).

fa que ens sentim superiors en la mesura que ens descobrim com a éssers morals, és a dir, com a llibertat.

En el romanticisme, l'estètica del paisatge evolucionaria des de Petrarca cap a la seua divinització fins convertir la natura en subjecte i anul·lar l'individu, en concebre la natura com quelcom indestructible i perenne. Com deia Fuster, el *jo* poètic es desplaça i es fon en el paisatge, en Déu. Al seu torn, també comportaria «la idea agustiniana de la contemplació de la Natura com a creació de Déu, que ens fa conscients de ser també nosaltres obra seva i centre de la creació» (Defez, 2019: 100).

Així, seguint una concepció chateaubriana, el cristianisme, alliberant la terra i el cel dels petits déus grecolatins, converteix la natura accessible, perceptible en tota la seua majestuositat, en tota la seua nuditat i divinitat (Collot, 2005: 29), de manera que «le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature» (Chateaubriand, 1966: 222). Com assenyalava Fuster, el paisatge romàntic és un paisatge amb figures absents: una solitud, un desert, que permet a l'individu sensible entrar directament amb la natura i amb el seu creador. Més enllà dels límits de l'espectacle visible, que privilegiava el classicisme, el paisatge revela i recela un fons abismal, que és a la vegada exterior i interior, natural i sobrenatural (Collot, 2005: 29), concepció que farà factura en la poesia nord-catalana, sobretot en la Renaixença rossellonesa a través de la contemplació retòrica.

Jacint Verdaguer, a partir d'aquesta base espiritual, aconsegueix mitificar i universalitzar el paisatge català amb *Canigó*, i ser un exemple a seguir pels poetes rossellonesos. En aquesta obra fundacional, diverses formes nodreixen els estrats del mite central: la idea de naixement i renaixement constants, basada en l'engendrament, la gestació i l'infantament, no només de Catalunya, els Pirineus o Canigó, sinó de tota la matèria còsmica, humana o lingüística (Zimmermann, 2006: 23). Així, en explorar allò visible (roques, arbres, rius...) arriba a la visió de l'invisible, és a dir, de Déu. El Canigó és el monument creat per Déu que ningú aconsegueix destruir, és garantia de les dificultats i desgràcies de les persones (Zimmermann, 2006: 24), per tant, respon a una visió essencialment cristiana; i és l'escriptor cristià al si del moviment renaixencista, alimentat de la poesia dels antics, el reconstructor que té l'objectiu de bastir l'obra per simbolitzar l'etern renaixement, la gènesi perpètua (Zimmermann, 2006: 25). Els procediments retòrics a través dels elements del paisatge, en

concret per mitjà de les flors, de l'aigua, del sol i del cosmos sencer, permeten evocar aquesta mutació permeable i eterna renovació vital.

Així, el paisatge serà l'objecte de contemplació i de vivència del subjecte a través de la poesia, des d'un punt de vista exterioritzador o interioritzador de la veu poètica. En efecte, «el poeta, per mitjà d'aquesta vaporització del seu ego, estaria situant una veritat autobiogràfica al si de l'espai infinit o, si es vol, al si d'una veritat universal que permet al lector reconèixer-s'hi» (Marqués Meseguer, 2021: 45). I en interioritzar la natura que conforma el paisatge i imbricant-se en ella a través dels díctics de primera persona, reapareixeria líricament a la superfície per expressar els sentiments més profunds del *jo*, tot metamorfosant-se amb la resta d'existències no humanes en el món.

La poesia és un dels gèneres o disciplines més aptes per expressar els components subjectius de l'experiència paisatgística. Mijail Bajtin, en *Esthétique de la création verbale* (1984), sosté que la percepció del paisatge i de la natura proposada per la poesia es distingeix radicalment de la visió novel·lística pel fet que en la primera el món és percebut com un horitzó de consciència poètica, una ressonància interior de l'espectacle exterior, mentre que el narrador d'una novel·la sol adoptar un punt de vista exterior en accentuar els elements visibles del paisatge que situa els personatges d'una manera més objectiva en el seu context. En efecte, la musicalitat del poema i les figures retòriques permeten mostrar l'invisible de la ressonància afectiva del paisatge, i ja per se aquest s'ancora rarament a les convencions de l'*èkfrasi* o de la mimesi objectiva (Collot, 2005: 16).

Per acabar aquest apartat, podem dir que des d'una perspectiva geoliterària, tota obra «necessita apamar l'espai», adherint-se i sobrepasant els terrenys que projecta, de manera que l'escriptor-cartògraf transita en totes direccions entre l'espai *real* o físic observable i l'espai *imaginari* figurat, «tot passant per un *tercer-espai*, el *simbòlic*, que és on la literatura emergeix a través del llenguatge» (Marqués Meseguer, 2021: 28). A més de l'autor, el lector també esdevé geògraf capaç de crear nous mons a partir de la seua interpretació dels mapes literaris (Marqués Meseguer, 2021: 29), de manera que, tal i com assenyala Tally, llegir literatura condueix a un exercici de geografia literària capaç d'incidir en transformacions socials (*apud* Marqués Meseguer, 2021: 31). Quan el lector o el crític selecciona textos, és capaç de projectar mapes perquè aquests siguen apreciats des de noves perspectives: «Qüestions com ara quines normes subjauen en la creació d'una obra o obres, o quines forces

permeten que una certa expressió aflore en un determinat període, es palesen ben pertinents en l'anàlisi literària-geogràfica [...] a partir dels nous mapes» que faran emergir un mapa-xarxa amb vectors d'anàlisi que aportaran nous sentits a les obres literàries (Marqués Meseguer, 2021: 31). Per tant, els nous mapes que traçarem en aquesta tesi des de crítica literària permetran «valorar la riquesa de projeccions que acull la indefinició de l'espai» (Marqués Meseguer, 2021: 31) i aportar una visió als estudis culturals sobre el tractament del paisatge i de la natura des d'una perspectiva panoràmica i alhora sincrètica.

Així, a través de l'anàlisi del corpus poètic nord-català d'entre 1883 i mitjan segle xx, respondrem a les següents hipòtesis: en quina mesura la percepció de l'espai natural està condicionada pel context sociocultural? Per quins mitjans el paisatge i la natura responen a la veu de la col·lectivitat, a un lloc d'una comunitat en la que l'individu se sent reflectit com a part d'un tot? D'altra banda, com l'espai natural esdevé la veu de la individualitat, un àmbit de llibertat ofert a la sensibilitat del *jo* per crear nous espais simbòlics? Assistim entre finals del xix i meitat del xx únicament a una contemplació regionalista i/o retòrica del paisatge? O per contra, més enllà de l'emancipació de Josep Sebastià Pons, s'instauren altres veus o innovacions estètiques que superen la contemplació i s'imbriquen en l'espai natural per expressar els sentiments més lírics i interns? Aquest tractament del paisatge i de la natura és hermètic en cada període i en cada autor? O, al contrari, les fronteres de la percepció col·lectiva i individual de l'espai natural entre els autors i els períodes són difuses? En aquesta tesi proposarem respostes a totes aquestes qüestions.

1. LA RENAIXENÇA ROSSELLONESA (1883)

Considerem els precedents de la poesia culta en català a la Catalunya del Nord al segle xx el conjunt d'esforços i dinàmiques portats a terme pel catalanisme cultural d'un grup conservador catòlic de finals del xix, proclamats actors de l'anomenada Renaixença rossellonesa. En aquest primer capítol, exposarem l'atmosfera sociolingüística, cultural i literària que permet aquestes actuacions i que facilita l'existència de la poesia catalana al Rosselló (§ 1.1, 1.2); analitzarem els trets generals de la poesia d'aquest període a partir del tractament del paisatge i de la natura que es palesa en els autors (§ 1.3); i els il·lustrarem amb les obres més rellevants de Pere Talrich (§ 1.4), Jaume Boher (§ 1.5), Justí Pepratx (§ 1.6), Jaume Boixeda (§ 1.7) i Josep Bonafont (Lo Pastorellet de la Vall d'Arles) (§ 1.8).

1.1. ANTECEDENTS

Per comprendre l'origen de la Renaixença rossellonesa de la dècada dels vuitanta, farem prèviament un recorregut històric sobre la situació i percepció de la llengua catalana al llarg del segle xix.

1.1.1. Al llarg del segle xix

No és difícil imaginar com la percepció social sobre la llengua catalana pot repercutir en la producció literària culta. El segle xix català del nord i del sud de les Alberes es troba emmarcat en un segle xix europeu que ha heretat del període revolucionari la idea nacional, sostinguda per una nova sobirania que dibuixa i insta a un espai polític unificat, a una comunitat nacional amb una cultura i llengua úniques (Berjoan, 2009: 121), per respondre a una millor centralització de poder. En la societat de l'Antic Règim el monolingüisme que es volia inculcar a les classes baixes ja es veia normal i necessari, però el liberalisme ascendent va més enllà i fomenta la idea que de llengua només n'hi ha una. L'estat-nació francès i l'espanyol porten a terme mecanismes socials i modes intel·lectuals que determinen el desprestigi de les altres llengües no oficials en els escrits públics i científics, i en la literatura culta. Això no obstant, aquestes llengües no oficials continuen presents en la quotidianitat i

en la literatura popular a través de les cançons, les llegendes, el teatre, les vides de sants, entre d'altres gèneres, però els parlants, sense poder accedir a l'excel·lència dels idiomes «nacionals», participen en la *patuesització*⁷ instaurada en l'imaginari col·lectiu pels estats-nació francès i espanyol. Consideren les altres llengües no oficials com a *no-llengües*, relegades a parlars vulgars i inferiors, llengües de segona categoria o dialectes. El castellà al sud de les Alberes i el francès al nord, són les úniques llengües que es poden ensenyar, aprendre i escriure; les úniques possibles.

El romanticisme, nascut a finals del segle XVIII a Alemanya com a reacció al racionalisme il·lustrat, desenvolupat a la primera meitat del segle XIX a Europa, i entusiasta pel passat medieval i pels seus vestigis, equilibra la visió negativa de les altres llengües i cultures no oficials. Els erudits intel·lectuals de les perifèries l'aprofiten per realçar la riquesa i per sentir-se especialistes legítims del patrimoni local dintre de la cultura nacional de l'estat-nació. A través del romanticisme, intenten rectificar la imatge de les llengües no oficials, reflexionar lingüísticament sobre aquestes llengües romàniques i recordar l'esplendor medieval que les caracteritza.

Així, a inicis del segle XIX, erudits intel·lectuals s'interessen per difondre i reivindicar normes lingüístiques i patrimoni literari, com els occitans Jean de Sismondi amb *De la littérature dans le Midi de l'Europe* (1813); François Raynouard amb *Choix des poesies originales des troubadours* (1816-1821) i les seues teories sobre l'occità com a mare de totes les llengües romàniques; o Henry de Rochegude amb *Le Parnasse occitanien ou Choix de poésies originales des troubadours* (1819); o com els erudits catalans del sud de les Alberes Joan Pau Ballot amb *Gramatica i apologia de la llengua catalana* (1813); o Pau Piferrer amb *Recuerdos y Bellezas de España* (1839) (Berjoan, 2009: 124).

Els intel·lectuals rossellonesos dels dos primers terços del segle XIX aprofiten el clima intel·lectual de l'època per lloar la llengua catalana i canviar la percepció dels seus interlocutors (Berjoan, 2009: 123). Per atorgar-li prestigi, mostren que és una llengua equiparable a la llengua nacional, amb una ortografia i sintaxi específiques, una llengua que és capaç de crear literatura, com bé palesa el seu esplendor medieval, i que es pot constituir

⁷ Aquesta denominació es donava inicialment, i sobretot, en l'occità i en les llengües d'oïl, i no tant pel bretó, català, basc o alsacià.

com a objecte d'estudi en totes les seues vessants. Així, apareixen estudis com les *Recherches historiques sur la langue catalane* (1824), de François Jaubert de Passa; els articles del sacerdot Claret sobre la llengua catalana en la revista catòlica *Revue du Roussillon* (1842); l'*Essai sur l'histoire de la littérature catalane* (1858) de l'il·lustre filòleg rossellonès François Camboliu (Berjoan, 2009: 125-128); i la *Grammaire catalane-française*, de Pierre Puiggarí, qui, en fer una apologia a la llengua, mostra el desig d'aturar la corrupció que degrada la llengua catalana, sobretot al Rosselló, i el perill que corre el públic de ja no poder llegir ni comprendre l'idioma en els arxius de la història local (Puiggarí, 1852: 1).

Aquests erudits rossellonesos, a més d'evidenciar que la llengua catalana és un idioma autònom de l'occità i de divulgar regles per provar que no es tracta d'un dialecte, volen mostrar que la seua literatura constitueix una riquesa singular en el panorama cultural nacional francès (Berjoan, 2009: 128), que ells són els posseïdors d'un patrimoni únic, i que la llengua i la literatura catalana constitueixen un patrimoni específic dintre del patrimoni nacional més gran. Són els arguments clàssics del discurs regionalista que es porten a terme en ambdós costats de les Alberes. Els rossellonesos continuen fins a la meitat del segle xx articulant una pertinença satisfeta a la nació francesa i una voluntat de reconèixer l'interès d'una cultura pròpia (Berjoan, 2009: 135). El desig de recuperació del prestigi de la llengua catalana no té conseqüències literàries cultes en els dos primers terços del segle xix, més enllà d'un Joseph Tastu que el 1833 escriu una cançó catalana a l'estil del cançonier Béranger sobre un tema típic rossellonès, els contrabandistes; i un Pere Courtais que recull cançons populars rosselloneses per al seu corresponsal Manuel Milà i Fontanals.

1.1.2. Mitjan segle xix. La Renaixença rossellonesa i el seu retard

A partir dels anys cinquanta del segle xix, la llengua adquireix un nou valor representatiu en les elits intel·lectuals europees. La concepció d'una de les figures fundacionals del romanticisme europeu, Heinrich Heine (1797-1856), sobre la llengua, la qual representa la vida i l'ànima del poble, és assimilada pels barcelonins i pels provençals. El regionalisme literari que es dona a escala europea amb Georges Sand o Frederic Mistral comporta una idealització del país sentimental i tradicionalista que és l'objectiu representatiu de la Renaixença, un codi idíl·lic que es traspua en els Jocs Florals. El dia a dia al camp és evocat com un espai espiritual de plenitud, resultant de (Domingo & Cassany, 2018: 161):

la profunda comunió amb el país, que res no expressa millor sinó la llengua, la materna, tan fonament arrelada al territori i íntimament adherida al microcosmos que constitueix aquest univers (els objectes humils i quotidians [...] el dialecte, el localisme, el folklore) que ella mateixa fa de pàtria –com havien indicat les trobes d’Aribau.

La producció poètica nord-catalana del segle XIX com a conseqüència d’aquest imaginari intel·lectual es duu a terme a la dècada dels vuitanta de final de segle amb l’anomenada Renaixença rossellonesa.

Crítics de la literatura nord-catalana contemporanis, com Miquela Valls (Valls, 1992a: 130), Pere Verdaguer (Pere Verdaguer⁸, 1995: 126), Enric Guiter (Guiter, 1971a: 19) o August Bover i Font (Bover i Font, 2016: 25), seguint l’etiqueta que donaven alguns nostàlgics de l’època anterior (Berthelot, 2018: 518), assenyalen que a la Catalunya del Nord hi ha dues renaixences rosselloneses, la de finals del segle XIX i la de principis del segle XX al voltant de la Société d’Études Catalanes (1906-1921) (§ 2). L’escena cultural que es produeix al voltant de la Colla del Rosselló (1921-1941) (§ 3) és la continuació, en to menor, de la Renaixença de la Société d’Études Catalanes d’abans de la guerra. Fins i tot Enric Guiter etiqueta la generació al voltant de l’associació Nostra Terra (1936-1939) (§ 3) com la tercera generació de la Renaixença rossellonesa (Guiter, 1972b: 11). Considerem que hi ha un abús del terme, puix es tracta simplement de diverses generacions d’intel·lectuals i sistemes culturals que es desenvolupen gradualment en el segle XX per fomentar la cultura catalana i la poesia en català. A més, si parlem de dues (o tres) renaixences, també hauríem de parlar de respectives «decadències», i en la crítica catalana ha quedat ben demostrada la caducitat d’aquest terme⁹.

⁸ Incloem el nom de l’autor en la citació per no confondre les referències bibliogràfiques del poeta i crític nord-català contemporani Pere Verdaguer amb les de Jacint Verdaguer, com l’inclourem igualment en les citacions del poeta vigatà.

⁹ L’etiqueta «renaixença» implicava de facto la idea de «decadència» com a episodi de l’evolució literària, situada en l’època moderna: el Renaixement, el Barroc i la Il·lustració. Es considerava que era una època decadent perquè es davallava respecte la tradició medieval i pel procés de substitució lingüística, tot i que des dels ulls actuals és ben clar que aquesta etiqueta no funciona, en comprovar-se la presència literària oral i també culta d’aquestes èpoques. El terme «decadència» és encunyat per primera vegada per Rubió i Ors en un discurs llegit davant l’Acadèmia de les Bones Lletres on també reconeix en el poema de Carles Aribau «Oda a la pàtria» el crít fundador (idea que es repetirà a ultrança) i en els Jocs Florals l’expressió concreta i inevitable del procés d’aquesta Renaixença (Marfany, 2018: 19). Això no obstant, a la Catalunya del Nord mai s’ha aplicat el terme de «decadència», ja que fa temps que s’ha demostrat la relativa importància de la producció rossellonesa durant els segles XVII i XVIII. (Correu electrònic de Miquela Valls, 15/04/2021).

El concepte de «renaixença» naix al primer terç del segle XIX a Barcelona i és construït sobre una revolució simbòlica portada a terme bàsicament per tres personalitats: Manuel Milà i Fontanals, Pau Piferrer i Joaquim Rubió i Ors. És erigida sobre una revolució simbòlica perquè el vuit-cents és el temps fundacional de la contemporaneïtat catalana barcelonina i de la «literatura com a capital simbòlic imprescindible per a qualsevol societat moderna» (Domingo & Cassany, 2018: 13). Joaquim Rubió i Ors, en el pròleg a *Lo Gaiter de Llobregat* (1841) reivindica la recuperació d'una llengua a punt d'extingir-se, llengua desconeguda àdhuc pels seus parlants, i el record d'un passat gloriós oblidat de la memòria col·lectiva (*apud* Marfany, 2018: 17). L'etiqueta es consolida a partir de Gaietà Vidal i de Valenciano quan el 1865 en el *Calendari Català* es parla de l'indiscutible «renaixement de les lletres catalanes» i dos anys després en la mateixa plataforma Manuel Milà i Fontanals consagra «aqueixa renaixença lliteraria» sortida «de la boira de l'oblidança a on dormia la nostra llengua» (Molas et al., 1984: 233-243). Es tracta de l'ús literari de la llengua, percepció que coincidirà amb la Renaixença a la Catalunya del Nord de finals de segle, tot i que al Principat aquesta visió va gradualment més lluny que al Rosselló i que a la resta de territoris de parla catalana, ja que «és també Catalunya, el seu coneixement, la seva consciència i l'orgull de si mateixa» (Marfany, 2018: 18) com es veu en la segona edició de *Lo Gaiter del Llobregat* (1858) de Rubió i Ors, on tracta l'esperit patri dormit des de feia temps; o en Victor Balaguer en el seu recull *Esperances i records* (1866), quan parla de «restauració de nacionalitat» i de «despertament històric, polític i literari de Catalunya» (Molas et al., 1984: 272-277).

Malgrat tot, el nacionalisme que apareix a Catalunya per primera vegada és el nacionalisme espanyol, un nacionalisme que la burgesia i els intel·lectuals es dediquen a propagar quan en la ideologia liberal de les guerres napoleòniques naix la nació d'Espanya (Marfany, 2018: 24). Aquest nacionalisme espanyol de la burgesia catalana es nodreix del mercat espanyol de béns de consum culturals, del qual en fa un paper destacat, i Catalunya «no ha estat mai tan espanyola, ni amb tanta convicció, com en la primera meitat i escriu del vuit-cents» (Marfany, 2018: 25). Marfany afirma que a tots els escriptors de l'època se'ls poden adjudicar demostracions de nacionalisme espanyol, fins i tot a Milà i Fontanals, quan en el discurs inaugural dels primers Jocs Florals de Barcelona assegura que l'amor de la «província», del passat de Catalunya, és la via inevitable per accedir de ple a l'amor de la nació espanyola. Si a Catalunya el patriotisme és doble, un espanyol i un català basat en l'«amor al

país» i en el record d'un passat amb llibertats exterminades, de nacionalisme en aquell moment només hi ha l'espanyol (Marfany, 2018: 26).

A la Catalunya del Nord, el patriotisme és igualment dual i encara més jeràrquic. El català al nord és només un amor al país i el nacionalisme és francès, i aquesta concepció, a diferència del Principat, arriba fins a meitat del segle xx. D'una banda, domina el patriotisme francès generat des del segle xix en les guerres contra Alemanya; i d'altra, el sentiment de pertinença il·lustrat en els intel·lectuals de les perifèries per la seua adhesió a la «France des Lumières» i a la llengua de Racine i Molière. Tot i això, mantenen l'amor a la «petita pàtria» i la intenció de protegir la llengua i la cultura catalanes (Berthelot, 2018: 542).

Gradualment, la catalanitat principatina i la conseqüent producció literària divergeix de la resta de territoris de parla catalana. A Barcelona, l'existència d'una burgesia catalana amb interessos econòmics va dotant el seu discurs de càrrega política; aquesta és la gran diferència amb la resta de territoris catalanoparlants. La recuperació econòmica al Rosselló no és de base industrial sinó agrícola, basada principalment en el conreu de la vinya, amb una dependència quasi total de París que es veu reforçada quan arriba el ferrocarril a Perpinyà el 1858 (Bover i Font, 1989: 213).

La burgesia barcelonina té l'objectiu d'aconseguir una economia capitalista de base industrial, finalitat que es veu perjudicada pel govern central espanyol que basa el seu poder en la possessió de terres. D'aquesta lluita naix una cohesió i una unitat de propòsit, i creix poc a poc un sentit d'identitat diferencial que té el suport de la història i de la llengua (Marfany, 2018: 27). Es tracta d'una «intel·lectualitat nascuda del mateix procés de formació de la societat industrial» que recull «aquestes pulsions» i les torna elaborades «en una ideologia ad hoc. Això i no altra cosa és [...] la Renaixença» (Marfany, 2018: 27). Com dèiem, la Renaixença rossellonesa (1883) es queda en el primer estadi de la Renaixença barcelonina i en cap cas evoluciona en aquest mateix sentit.

Els Jocs Florals de Barcelona van adquirint una voluntat social i nacional. Acaben sent un dels monuments, juntament amb l'eixample urbà, que en sintetitzar les lliçons romàntiques del passat emmirallen la nova vida a la que aspira Catalunya. Es tracta d'una iniciativa realitzada amb la interacció efectiva de polítics i intel·lectuals que tenen la certesa de ser de ple, i de competir, en la nova civilització del liberalisme burgès i capitalisme industrial, amb un nou ordre urbà i un estat liberal en construcció. Els actors responsables de

la restauració dels Jocs, Antoni de Bofarull, Victor Balaguer i Rubió i Ors, són conscients de les transformacions materials de la ciutat de Barcelona i aspiren a ser protagonistes dels seus afers. La literatura catalana la situen en un univers simbòlic prestigiats i doten l'escriptor català d'un rol definit: elaborar monuments per a la nació literària dels catalans. El 1868 hi ha la revolució «La Gloriosa» al sud de les Alberes, revolta equivalent a les revoltes democràtiques populars contra el règim autoritari que ja s'havien donat a Europa, sobretot a partir de la revolució del 48 a França, on s'estableix la Segona República i es destitueix el monarca. En aquesta revolució del 68 a l'Estat espanyol, on es constitueix el Sexenni Democràtic, es constata un impuls d'idees noves que transformen l'esfera literària, científica, política i social catalanes. La burgesia catalana urbana, industrial i moderna insta el pensament propi i la lliure circulació d'idees, unes idees que impacten en el catalanisme. La societat La Jove Catalunya (1868-1875) reflecteix aquest nou catalanisme que es materialitza amb institucions i plataformes d'acció, com la constitució del Centre Català (1880) i de la Lliga de Catalunya (1887), amb la idea de lleialtat lingüística com a força de catalanisme, fent evolucionar els preceptes d'Heine que anunciàvem adés. Aquesta agitació ideològica «a l'entorn del 68 confronta la norma jocfloralesca i el desplegament del populisme herderià característics de l'escriptor catalanista amb els requeriments d'una literatura “que sigui de debò”», moderna i del segle (Marfany, 2018: 173). Això confronta l'idil·lisme ingenu dels Jocs Florals amb la prosa, considerada com «lo sèrio», per això a l'última dècada del vuit-cents es desplegarà a Catalunya sud un interès en la literatura realista que no es donarà en cap cas a la Catalunya del Nord.

Amb la revolució del 68, es consolida la «construcció simbòlica renaixencista de la identitat catalana —d'un sistema simbòlic que sacralitza i relliga l'espai i temps (el paisatge i la història) amb la llengua (l'expressió de l'esperit col·lectiu) i la seva alta condició, la literatura» (Marfany, 2018: 177) amb la consolidació d'un sistema literari autònom. Yxart patrimonialitza la literatura catalana i els seus «monuments» (Verdaguer, Guimerà, Oller) a través de la seua projecció exterior.

Partint del centre físic de Barcelona, on hi ha les pràctiques que li atorguen sentit i valor al concepte de Renaixença, es promou aquesta estratègia d'expansió geogràfica, proposada per Roca i Roca el 1868 a *Lo Gay Saber*, per tal de consolidar nuclis d'activisme catalanista i multiplicar la producció de nous poetes arreu dels territoris de parla catalana. Per

aquesta fita ajuden els congressos catalanistes de 1880 i de 1883. Aquesta estratègia d'expansió geogràfica toca la Catalunya del Nord a partir dels anys vuitanta a través de la figura de Justí Pepratx, ambaixador de Verdaguer, com veurem més endavant. Les aspiracions socials i nacionals i la voluntat política catalanista no es donen al Rosselló ni a meitat del vuit-cents ni en les manifestacions literàries de la Renaixença rossellonesa de finals de segle.

Respecte la Renaixença provençal, el romanticisme europeu la fa iniciar cap els anys cinquanta amb el recull de poesia de diversos poetes provençals reunits per Joseph Roumanille (1818-1891) en *Li Prouvençalo* (1852); amb el congrés d'Arles (1854) i la conseqüent fundació del Felibritge; i amb la publicació de resson internacional de *Mireio* (1859), de Frederic Mistral. Als anys seixanta se cenyeixen els lligams entre els renaixencistes¹⁰ provençals i catalans del sud de les Alberes: el 1861 Dàmas Calvet esdevé ambaixador de Mistral als Jocs Florals de Barcelona després d'haver fet una estada en Provença; Víctor Balaguer efectua el seu exili provençal el 1866 (Guiter, 1964: 101); la Copa Santa és tramesa el 1867; mentre que Frederic Mistral, juntament amb Roumieux, Bonaparte-Wyse i Pau Meyerfa, fan el seu viatge triomfal a Barcelona el 1868 (Guiter, 1964: 102).

A mitjans del segle XIX, el Rosselló és espectador passiu de la Renaixença catalana de Barcelona i del moviment felibre provençal (Guiter, 1964: 101). La Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales¹¹ (SASLPO) resta inerta davant les manifestacions barcelonines i provençals: «le climat n'est pas très propice parmi les membres de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire. Aucun écho ne rapporte les manifestations barcelonaises et provençales» (Camps, 1986a: 25). De fet, no es tracta simplement d'inèrcies que no són propícies, sinó d'una hostilitat davant un possible moviment al Rosselló semblant al de Barcelona, com comprovarem a continuació.

¹⁰ Utilitzem «renaixencista/-es» i no «renaixentista/-es» a fi de distingir l'adjectiu derivat de «Renaixement», que seria «renaixentista», i l'adjectiu derivat de «Renaixença», que seria «renaixencista». Ens adherim a aquest ús que també s'efectua en el volum IV de la recent *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (I). El Vuit-cents* (2018), sota la direcció d'Enric Cassany i Josep Maria Domingo.

¹¹ Creada el 1833 amb el nom Société Philomathique de Perpignan, és anomenada el 1839 Société des Pyrénées-Orientales, Sciences, Belles Lettres, Arts Industriels et Agricoles, i a partir de 1842 fins avui dia apel·lada Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales (SASLPO). És una de les principals institucions de cultura rosselloneses dedicades a la recerca de pluralitat de temes relacionats amb el territori. Des de 1835 publica un *Bulletin* en francès dedicat a la vida erudita i intel·lectual del Rosselló (Jané & Forcada, 2009: 97-98).

Bernart Alart (1824-1880), membre i més tard president de la SASLPO, manté correspondència amb Manuel Milà i Fontanals, primer president dels Jocs Florals de Barcelona el 1859. En la sessió general assembleària de la SASLPO del 3 d'abril de 1868, tal i com transcriu el secretari general Louis Fabre, Bernat Alart intervé per recordar als membres que una societat de poetes i literats sota el nom de Consistori dels Jocs Florals s'ha creat a Barcelona per fer reviure la literatura catalana oblidada, i la relaciona al conjunt de dinàmiques portades a terme en altres territoris de llengües romàniques (Fabre, 1868: 292-293):

La commission barcelonaise ne fait que continuer les tentatives qui se sont déjà produites à Toulouse, Agen, Aix, Avignon et d'autres villes du Midi de la France, pour la renaissance de la poésie languedocienne ou provençale, et le concours de poésie catalane de l'année dernière a donné des résultats qui sont le plus heureux présage pour les progrès et les honneurs encore réservés à la langue parlée autrefois dans toutes les dépendances du royaume d'Aragon [...] ils veulent donner le plus grand éclat à la fête littéraire de cette année, fixée au 3 mai prochain, et dans ce but, ils ont invité à ce concours poétique, non seulement les poètes catalans de Barcelone, Valence et Majorque, mais encore ceux de Castille, de la Provence et du Languedoc, et les hommes de tous les pays qui, par leurs travaux, ou par les souvenirs historiques ou littéraires, se rattachent à l'ancienne langue romane.

Victor Balaguer s'adreça a Alart perquè aquest represente el Rosselló en els Jocs Florals de Barcelona del 3 de maig del 1868. Alart sotmet a la Société el projecte de resposta d'agraïment per a Balaguer, que adreça en qualitat de director de la secció de lletres de la Société (Alart, 1868: 294):

Com a Director de la Seccio Literaria de la present Corporacio, tinc càrrech y satisfaccio de dirvos ab quant emocio tots los amichs de la llengua catalana, qui son molts en esta terra, accepten la vostra amical invitacio. Encare que sie separat dels altres membres del celebre regne d'Arago, y que sia junt y lligat per sempre y ab tota afeccio á la França, sa nacio natural, lo Rosselló no pot descuydar les belleses de sos temps naturals, puix parlem la llengua catalana que parlaven nostres avis y vostres, ni porie, encare menys, trepitjar la gloria de ses grans franqueses y prosperitats. Será donchs ab lo mes alt plaher que lloharem la noble empresa y digne institucio dels Jochs Florals de Barcelona, y, felicitantvos dels successos que ab vostres afanys son já obtenguts, asseguram lo Consistori que la nostra Corporacio fara tot lo possible per correspondre ab efficacia a vostra honrada y agrayda invitacio.

Aquesta resposta reafirma la visió que tenen els intel·lectuals rossellonesos de final del vuit-cents sobre català, visió que correspon a la primera època de la Renaixença

barcelonina. Enfocats a realçar el passat comú amb la resta de territoris de parla catalana, «les bel·leses de sos temps naturals» i «la glòria de ses grans franqueses y prosperitats», la major part dels rossellonesos d'aquell temps tenen clar que el Rosselló «sia junt y lligat per sempre y ab tota afecció a la França, sa nació natural» i no discuteixen els lligams amb la llengua i cultura primera, la francesa.

El butlletí de la SASLPO no dedica cap pàgina al fet que Alart vaja als Jocs Florals de Barcelona en representació del Rosselló, i Bernat Alart deixa de formar part de la Junta Directiva de la Société (Guiter, 1964: 105). Un dels responsables de que no aparega cap pàgina escrita en català ni dedicada al català és Léon Fabre de Llaró, secretari de la secció de lletres i de les arts lliberals. La seua hostilitat es palesa en l'informe d'un concurs de poesia de 1868 i en la seua decisió de deixar fora de concurs els poemes en català (Fabre De Llaró, 1868: 39):

Une des vingt poésies qui nous ont été adressées [...] avait revêtu l'habit catalan. L'œuvre était attrayante et bien faite. Mais elle a dû être mise hors concours. La langue catalane, toute langue maternelle qu'elle peut nous être, n'était pas prévue au programme avec raison. Trop souvent ses tournures, son accent, sa vivace énergie empiètent sur l'élégance, la clarté, la politesse exquise et délicate de notre langue française. Nous n'éprouvons aucun besoin de faire revivre l'idiome de nos aïeux et d'augmenter son influence. Respectons-le dans son passé, dans les antiques souvenirs de nos pères qu'il nous a légués. Mais ne regardons cet instrument que comme curiosité, un monument historique à aimer, à conserver, à bénir pour tout ce qu'il a produit de bon et de beau. Ne tentons aucune restauration, qui pourrait nuire à l'ordonnance architecturale de l'édifice moderne, sans être véritablement utile à l'ancien. Soyons utile. Tel est le cri, la préoccupation de notre temps !

Per tant, als anys seixanta, la societat que aglutina els intel·lectuals rossellonesos del moment, a través la figura de De Llaró, considera que la llengua catalana perjudica l'elegància, la claredat, l'educació i la delicadesa de la llengua francesa; que cal respectar la llengua catalana sepultada en el seu passat, com un monument històric que no forma part de l'actualitat ni de la modernitat; i que no s'ha de restaurar, ja que no té cap utilitat. Caldrà esperar els ben entrats anys setanta del vuit-cents perquè s'esdevingue un canvi de clima al si de la SASLPO (§ 1.2).

Com a llengua d'erudició, el català és totalment ignorat, i només es constata la moda de les catalanades, composicions populars o monòlegs burlescos que, segons Jean Amade en la introducció a l'*Anthologie catalane*, només serveixen per «exciter le gros rire ou flatter les bas instincts de la foule» (Amade, 1908: x). Així, el capellà François Rous (1828–1897) publica

Catalanades d'Estagel y d'autres endrets (1870) i *Catalanes y Catalanades* (1873), una poesia popular, amb una llengua plena de gal·licismes, i una «excessive familiarité dans des sujets qui exigent toujours quelque réserve» (Amade, 1908: xxx). La poesia de Rous precedirà l'obra d'Oun Tal, pseudònim d'Albert Saisset (1842-1894), exponent de les catalanades a l'època de la Renaixença rossellonesa «popular» de finals del vuit-cents (§ 1.2.4).

Com a precedent de la Renaixença rossellonesa, el sacerdot Antoine Joffre (1801 – 1864), escriu *Las Bruxas de Carançá*. Inspirada del poeta del segle XVII Francesc Vicent Garcia, dit el Rector de Vallfogona, serà publicada pòstumament per Josep Bonafont el 1882. Es tracta d'un conjunt de llegendes fantàstiques utilitzades com a metàfora politicosocial, amb sàtira política i remarques personals, tot i que l'estil amb alexandrins el distancia del to popular de Rous i de Saisset. Al marge d'aquests autors, un Pere Courtais anticipa les catalanades a *Dolsuras. La pedregada y La dotzena d'en Pau XIII. Poemas còmics* (1874) i publica el recull pseudopopular *Flors de Canigo* (1868).

1.1.3. Pere Courtais

Pere Courtais (Sant Marçal, Vallespir 1816 – Argelers, Rosselló 1888), mestre d'escola, és considerat el precursor de la Renaixença rossellonesa de final de segle. Alguns anys abans de morir, en un discurs pronunciat a les festes literàries de Banyuls de la Marenda de 1883, reproduït més tard a la *Revue Catalane*, Courtais expressa quin va ser l'incentiu per llençar-se a escriure en català, en una època en què la Renaixença provençal i la Renaixença catalana del sud influencien poc els rossellonesos, com hem vist. La reacció de Courtais és meritòria, ja que en qualitat de mestre d'escola francesa es penedeix d'haver atacat el català (Courtais, 1912: 180):

no tenia gracia ni pietat per tot lo que, de prop o de lluny, tocava à la llengua catalana [...] Ingrat! Habia olvidat qu'una bona dolsa mare me parlava catalá per exprimir totes les dolsors [...] del meu bressol. [...] Ingratitut major ! Havia olvidat [...] qu'es en català que vaig apendre de benehir Deu.

Gràcies a una crítica amistosa que li va fer l'occità Carles de Tortolon, fundador el 1869 de la Société pour l'Étude des Langues Romanes, sobre un poema de Milà i Fontanals, va decidir fer poemes catalans: «Eri poeta y la veu era tant plena de suavitat ! Vaig quedar vençut

y vaig fer versos catalans» (Courtais, 1912: 180). Courtais representa l'únic nord-català que es deixa repercutir abans pel moviment felibre amb l'èxit de *Mireio* (1859) de Mistral, i per Manuel Milà i Fontanals, amb el que manté correspondència. Aquest l'empenta a buscar cançons populars per tota la Catalunya del Nord (Creixell, 1992: 72) amb les que publicarà el que es considera el recull més antic atestat de literatura oral rossellonesa (Berthelot 2018: 514), l'obra *Corrantas rosselloneses* (1875).

A finals dels anys seixanta publica *Flors de Canigo* (1868), una obra pseudopopular amb nombroses faules, i més tard *Dolsuras. La pedregada y La dotzena d'en Pau XIII. Poemas còmics* (1874). En el pròleg de la segona obra, es denota un fort patriotisme tricolor, puix dedica el recull als orfes d'Alsàcia i de Lorena. El to còmic de l'obra està justificat sempre que el lector siga «bon francès» i pense a la revenja (Courtais, 1874: 3):

Malgré les désastres que la patrie a subis, il peut être permis de rire, tout en songeant au saint jour de la Revanche, comme doit le faire un bon Français. C'est donc en riant que je viens demander l'obole de tous les Français, en général, et des Roussillonnais en particulier, pour les orphelins d'Alsace et de Lorraine.

L'obra està formada per tres composicions de caràcter popular que anticipen les obres còmiques de Francesc Rous o d'Albert Saisset, tot i que Courtais no escriu amb fonètica francesa: «Dolsura primera. La pedregada» (Courtais, 1874: 5), un segon poema dialogat «Dolsura segona. La dotzena d'en Pau XIII» (Courtais, 1874: 11) i una faula «Lo burro y la flauta» (Courtais, 1874: 14). El paisatge i la natura tenen poca o nul·la cabuda en aquesta obra, per això ens centrarem en el tractament que es traspua a *Flors de Canigo*.

1.1.3.1. *Flors de Canigo*

Flors de Canigo (1868) és el recull de poemes amb què guanya el premi dels Jocs Florals de Besiers de 1868. El llibre s'edita a la Imprimerie de Pierre Bardou Job¹² i es troba a disposició dels llibreters Julia Frères i Saint-Martory. De caràcter pseudopopular, l'obra està

¹² Propietari de castells, director de la marca de paper de cigarretes JOB creada per son pare Jean Bardou, i home polític (Marty, 2011: 699).

estructurada amb: un pròleg, «L'Avant-propos» (Courtais, 1868: 5); un primer llarg poema titulat «L'Homéro Rossellonès» (Courtais, 1868: 7); sis faules versificades¹³ (Courtais, 1868: 15-27); una paràbola sobre la llengua catalana sota el títol «Lo diamant» (Courtais, 1868: 29); i sis faules curtes de no més de deu versos (Courtais, 1868: 31-34).

En «L'Avant-propos» (Courtais, 1868: 5-6) l'autor declara que els poemes primer foren escrits en català rossellonès, el que és per al mestre d'escola «en français catalanisé» i, després d'haver-lo sotmès a la lectura de «deux homes très compétents» (un dels quals segurament Milà i Fontanals) aquests li aconsellen «d'écrire en bon catalan». Més endavant se n'adona que «entouré de livres écrits en catalan très-ancien, [...] je ne tardai pas à m'apercevoir que d'un excès j'étais tombé dans un autre», per això agafa de model el català de Catalunya del sud de les Alberes, amb el que l'autor aconsegueix posar-se «en harmonie avec la forme moderne de la langue, et, de là, de nouvelles études» (Courtais, 1868: 6). Confessa el treball considerable que li ha suposat aquesta tasca i justifica així la tardança en la seua publicació. Per això Christian Camps afirma que en aquesta obra primerenca l'autor escriu en un rossellonès amb l'objectiu de «le purifier de ses gallicismes» (Camps, 1986a: 23). Per Amade, Courtais és un dels primers en haver intentat adaptar el llenguatge modern a la poesia, tot i que segons ell «On n'y découvre aucune trace de talent» (Amade, 1908: xxix).

El títol fa referència al vocabulari de «collita» de productes del paisatge (flors, espigues, ramelletes, gerbes...) i respon a una tendència que s'efectua en alguns títols de les obres de la Renaixença rossellonesa, sobretot aquelles que recullen mostres de literatura popular. Els erudits rossellonesos podrien haver estat influenciats pels veïns provençals, pels cànons i pel vocabulari utilitzat en les enquestes del decret imperial de 1852 d'Hyppolite Fortul, el qual convidava a lletrats de les diverses regions de França a «collir» productes de la terra (Berthelot, 2018: 540).

Malgrat que la qualitat literària de Pere Courtais no és excepcional, considerem oportú destacar-ne algunes característiques, tenint en compte que és l'antecedent de la Renaixença rossellonesa. Deixarem de costat les faules, per bé que siguen versions, pertanyen a la literatura popular, i ens centrarem en els altres dos poemes esmentats.

¹³ «Lo Burro y la Flauta», «Los Llops y las Ovejas», «Lo grill y lo Papallo», «Lo Senglar y los Rossignols», «Lo Renart Predicador» i «Lo Lleo y el Lleopart».

La composició «L'Homéro Rossellonès» (Courtais, 1868: 7) és un dels primers poemes que trenca amb la dinàmica del tipus de publicacions que es feien entre el 1800 i 1870, composicions religioses, regles de vida o goigs¹⁴. Es tracta d'un seguit de cent noranta versos, majoritàriament alexandrins seguint la tradició francesa clàssica, i amb varietat de rima (encadenada, creuada i apariada). Després d'un epígraf de dos versos de la cançó més popular rossellonesa («Muntanyas regaladas / Son las del Canigó») on indica entre parèntesi que es tracta d'una «Cansó del temps vell», el *jo* poètic comença el poema i presenta un «cego desdixát» vehiculador del patrimoni oral català (Courtais, 1868: 7):

Dintre del Rosselló un cego desdixát,
La pensa dins del cor y lo cant sobre els llabis,
De ciutat á poblot, també al vehinat,
Cantava las cansons tretas per nostres avis.
Homéro Catalá, tot venen mil coséas,
Comprant y baratant, y cantant cansonéas,

El *jo* poètic demana a l'Homéro Catalá que cante cançons populars «Cantau, Joseph, cantau Montanyas regaladas, / Cantau lo Pardalet» (Courtais, 1868: 7), enumera una sèrie d'elements naturals del paisatge i de topònims

representatius de la Catalunya del Nord, i assimila així la cançó popular al patrimoni lingüístic i paisatgístic: la mar del Rosselló, els seus fruits, els seus vins, el Canigó, Prats de Molló, Arles, Elna, Banyuls, el peix, el raïm... Després glorifica Napoleó, esmenta Perpinyà, el Castillet, la Salanca, el Vernet, Portvendres, la Cerdanya, la Vall del Tet... El paisatge d'aquestes viles és descrit sense massa retòrica i amb alguna senzilla comparació. En evocar Font-Romeu i el Canigó, la puresa i el cromatisme blanc que caracteritza la natura d'aquests indrets atorga al paisatge valor sagrat, espai on la presència de Déu és intrínseca. Aquest rerefons contemplatori i espiritual serà una constant en tots els poetes renaixencistes de finals del XIX (Courtais, 1968: 11):

¹⁴ En *Bibliografia de Catalunya Nord (1502-1999)* de Serra i Kiel s'identifiquen trenta-tres publicacions en aquell període (Serra i Kiel: 2000, 35-41), i l'obra de Courtais és una de les només quatre que no pertanyen a temàtica religiosa, juntament amb uns relats pintorescos publicats per J.-A. Tournai, amb una peça teatral del 1861, i amb un recull de cançons signades per un J.-F Romeu aparegudes cap al 1863.

Dins un plech d'el Peyrich, mostrava Font-Romeu
Cuberta d'un vel blanch, dins lo seu llit de neu,
O bé, dintre el estiu, nadant dins la verdura,
Banyant sa mar dé flors dintre de l'aygua pura,
Tan fresca com lo gel, llimpia com lo coral.
Coronat de pins verts, lo Calvari tant alt
[...]
Lo Canigó cubert de sa blanca nevada,
Com flors de roser blanch, cayguda immaculada,
Florint ella tant alt qu'el angel de Déu sol
Pot posar lo seu peu sobra tant pur llensol.

Dedicat als rossellonesos¹⁵, «Lo Diamant» (Courtais, 1868: 29-30) és un conjunt de trenta versos alexandrins aglutinats amb rima variada (encadenada, creuada i avariada). En voler denunciar la situació de la llengua al Rosselló, el *jo* poètic presenta unes condicions espacials deplorables («En un camí desert, mal nivellat, polsós») on dorm un diamant, metàfora de la llengua catalana. Un dia, el diamant es queixa de la seua condició («ab grans crits del seu fat desdixós») i un vaquer, que representa el poble rossellonès (Berjoan, 2009: 133), escolta el seu plany. Aquest li demana que és el que li fa cridar tant, i el diamant li explica fins a quin punt ha estat maltractat i ignorat. Assegura que dintre seu es condensa el gran valor del mas pagès, de la natura dels boscos i dels prats. Si el salva, li procurarà saviesa i riquesa (Courtais, 1868: 30):

Hi ha prop de mil anys qu'assi tothom qui passa
De dret, damunt, davall, sempre me fan rotllar,
Sens qu'hajan may pensat á tota ma riquesa,
A los meus fochs brillants, á meva gran bellesa.
Porto, dintre de jo la valor sens igual
D'un mas, boscos y prats, ab lo mes gran cabal
[...]
Treume d'assi, seras rich y potent,
Y dels homes d'avuy lo mes sabent.

El vaquer desconfia del diamant i el menysprea (Courtais, 1868: 30):

¹⁵ «Apologo dedicat á los meus Confreres del Rosselló» (Courtais, 1868: 29).

Si haguessis valgut un quart de pastarada,
Hi ha prop de mil anys que serias trobat
[...]
Enllustrat y descambiat
Fes tas cansós á la maynada.

Quan el vaquer està a punt de marxar, el diamant el torna a reprendre una última vegada: «Descrostem d'aqueix fanc qu'em fan arrossegar / Y rasclem un poquet, ja me veuràs lluir» (Courtais, 1868: 30).

La descripció retòrica de la bellesa del paisatge, la circumscripció a l'espai a través dels topònims, l'assimilació de la literatura popular al patrimoni lingüístic i paisatgístic, la presència intrínseca de Déu en la natura, i l'afany de recuperar una llengua que es concep a punt d'extingir-se, suposen en els versos de Courtais l'atmosfera renaixencista que s'apropa però que no arriba al nord de les Alberes fins els anys vuitanta.

1.2. AL VOLTANT DE LA RENAIXENÇA ROSSELLONESA (1883)

En les dues darreres dècades del segle XIX, a França, després de la guerra del 70 que posa fi al segon Imperi Napoleònic i dona inici a la Tercera República (1870-1940), l'imaginari d'un republicanisme progressista amb un fort patriotisme francès colpeja la Catalunya del Nord. A priori, no hi ha raons que puguin aixecar «veus a favor d'una revifalla catalana» (Valls, 1992a: 129). Això no obstant, deu anys després de la declaració de Fabre de Llaro, la Renaixença despunta a la Catalunya del Nord, i resulta el primer pas oficial dels rossellonesos en el moviment renaixencista (Berthelot, 2018: 513).

Els lletrats rossellonesos, a més de veure's irradiats pel genuí patrimoni material, cultural, tradicional i provincial que propugnava el Romanticisme, i interessar-se per la llengua catalana, com havien fet els gramàtics i lingüístics d'abans, es mostren encara més favorables a la valorització regional. Reivindiquen un lloc per al Rosselló dins el marc nacional francès amb l'objectiu de redefinir la identitat local, reclamen l'ús poètic de la llengua i responen

contra la visió errònia que donaven els lletrats del nord, com Prosper Mérimé, sobre el color hispànic del valor rossellonès (Berjoan, 2011: 61-62) (Berthelot, 2018: 539).

La determinació de recuperar i divulgar l'«ànima popular» que proclamava Heine provoca el sincretisme a la Catalunya del Nord de finals del segle XIX entre la literatura culta i la literatura popular, puix les classes més altes en les quals se situaria la literatura culta advoquen per la literatura del poble, per això, a més de portar-se a terme recerques lingüístiques i històriques, s'efectuen activitats literàries que legitimen aquesta propaganda.

Per tant, l'interès per la llengua amb valor literari adquireix un paper central (Berjoan, 2011: 24-25) i esdevé en el marc de dos contextos diferenciats: el francès i el català del Principat. Al primer correspon l'espai històric, geogràfic, polític, social, cultural i lingüístic de la Catalunya del Nord dintre de l'estat francès, amb el desenvolupament del Romanticisme, l'escola francesa clàssica i la mirada cap als veïns provençals. En aquest sentit, la situació al si de la SASLPO evoluciona positivament gràcies a tres personalitats. La primera és Numa Llobes (...-1884), quan en la sessió assembleària del 15 de desembre de 1875 de la Société intervé per demanar la creació d'una secció pel català, tot i que la seua aportació es queda només en una proposta (Guiter, 1964: 106). Cal esperar a una segona personalitat, Arman Izarn (1847-1908), advocat i gendre de Justí Pepratx, secretari de la secció de lletres de la SASLPO, que segueix l'esperit de Llobes tres anys més tard i en l'informe de la sessió del 15 de desembre del 1878 demana la creació d'una secció per a l'estudi del català: «Au moment où tous les idiomes locaux prennent partout, dans le Midi surtout, une faveur nouvelle et sont ramenés à leur pureté native, n'est-ce pas le cas de prendre part à ce beau mouvement?» (Izarn, 1880: 35).

Malgrat que una secció autònoma de català no es porta a terme, un canvi de clima cultural es produeix al si de la Société (Guiter, 1964: 106). Gràcies a Scipion Martin Dumas, membre de la SASLPO des de 1875, montpellerenc, felibre i gran admirador de Mistral, apareixen per primera vegada en el butlletí de la SASLPO nou pàgines dedicades a la Provença: la traducció al francès de Mistral «Remerciement de Frédéric Mistral a Clémence Isaure» (Mistral, 1880: 331), la traducció d'un sonet de Charles Laforgue «Sonnet provençal de M. C. Laforgue» (Laforgue, 1880: 338) i la traducció d'un «Sonnet provençal de M. De Berluc-Pérussis» (De Berluc-Pérussis, 1880: 338-339). En aquest context de relacions entre el Rosselló i la Provença, també cal destacar el fet que el primer president de la Société de

Langues Romanes de Montpellier és el rossellonès Francesc Cambolius, professor a la Facultat de Lletres des de 1862 (Guiter, 1963: 108), autor de *l'Essai sur l'histoire de la littérature catalane* (1857) que hem esmentat abans.

L'altre context és el de la Renaixença del Principat que hem desenvolupat adés i la influència i el model de Jacint Verdaguer al Rosselló. Els intel·lectuals rossellonesos tenen el recolzament de lletrats com Manuel Milà i Fontanals, i l'estratègia d'expansió geogràfica que comentàvem per tal de consolidar nuclis d'activisme catalanista i multiplicar la producció de nous poetes arreu els territoris de parla catalana resulta efectiva. El corresponent actiu al Rosselló amb aptitud catalitzadora representant d'aquesta estratègia és Justí Pepratx, que, juntament amb un conjunt format per Antoni Puiggarí, Josep Bonafont, Jaume Boher, Pere Talrich i Juli Delpont, la majoria representants de la dreta catòlica i reialistes, porten a terme una sèrie de dinàmiques que permeten l'existència de la Renaixença rossellonesa de finals del segle XIX.

Xavier De la Torre, en l'article «Avant la Renaissance catalane en Roussillon» (De La Torre, 1912: 210-212), remarca com el clergat és el principal motor del manteniment del català i de la tradició literària en aconsellar als capellans d'usar al màxim la llengua de la petita pàtria (De La Torre, 1912: 211). Tot i la instauració de la Tercera República el 1870 i la llei francesa de separació de l'Església i l'Estat de 1905, Juli Carsalade du Pont, el bisbe d'Elna-Perpinyà, i Cézerac, amic del felibritge i bisbe de Cahors, on es parla occità, decidiran continuar amb la tendència (De La Torre, 1912: 211) i donaran suport a aquestes llengües, per això molts clergues nord-catalans continuaran sent o esdevindran catalanistes.

1.2.1. El paper de Justí Pepratx, Jacint Verdaguer i Josep Bonafont

Pepratx és l'eix fonamental de la primera generació regionalista dels anys vuitanta que erigeix els seus ciments en l'amor de la llengua local i en la fibra catòlica i conservadora dels seus membres. Té com a interlocutors del sud el sector catòlic del regionalisme català, el «vigatanisme» del seminari de Vic (Berjoan, 2011: 88). Pepratx pertany a la classe alta, és notari de Perpinyà, propietari terratinent, administrador de la Banque de France, tres vegades conseller municipal de Perpinyà sota l'Imperi, i un catòlic fervent.

Les relacions de Pepratx amb el sud influencien i activen les ambicions al Rosselló. El 1873 coneix Jaume Colell, jove sacerdot de Vic i futur director de *La veu de Montserrat*, l'òrgan emblemàtic del catolicisme català, acompanyat de Jacint Verdaguer. Després de fer la seua primera excursió al setembre de 1873 al Rosselló¹⁶, Verdaguer hi tornarà sovint. El 1881 Pepratx l'acull i el passeja per les Corberes. A partir d'aquest moment naix una profunda amistat que marcarà el destí del catalanisme a la Catalunya del Nord.

Pepratx es mostra als anys vuitanta del segle XIX com a l'agent actiu i apassionat de la Renaixença catalana al Rosselló (Capeille, 1914: 457) i té talent d'organitzador per relançar la producció literària catalana en aquest territori (Berjoan, 2011: 90). El 1881 s'incorpora a la SASLPO com a director de la secció de lletres, impulsa els estudis catalans i permet la presència de la llengua catalana en les pàgines del butlletí de la SASLPO. En el volum XXIV del butlletí, només apareixien quatre petits versos en «dialecte» de Dumas; mentre que en el volum XV de 1882, gràcies a Pepratx, presenciem més de quaranta pàgines en català o entorn el català: observacions sobre antics proverbis catalans, poemes, faules, contes en vers, noms geogràfics catalans en francès i en llatí, entre d'altres aspectes (Guiter, 1963: 108).

En 1881, Pepratx llegeix als membres de la SASLPO un estudi sobre la llengua catalana, i el 1882 els recita el poema «Santa Cecília» de Jacint Verdaguer (Vila, 1995: 227). Així, Pepratx constitueix el lligam de Jacint Verdaguer amb la Renaixença rossellonesa (com ho serà posteriorment, en morir Pepratx i Verdaguer, el bisbe d'Elna i Perpinyà Juli Carsalade du Pont, amb la restauració de l'Abadia de Sant Martí del Canigó, seu de la celebració dels Jocs Florals de Barcelona de 1902). Pepratx és el principal agent de la coneixença, recepció i difusió verdaguerianes en ser igualment el traductor principal de l'autor al francès¹⁷. En la traducció en vers de *L'Atlàntida*, Pepratx reconeix que és Jacint Verdaguer «surtout qui a provoqué cette renaissance de la vieille langue catalane au Roussillon» (Pepratx, 1884: 175). Amb *Canigó*, Mossèn Cinto «provoca el renaixement català al Rosselló» (Torrent i Fàbregas, 1992: 195), a més de reflectir els preceptes literaris i patriòtics del segle XIX català. Verdaguer és un

¹⁶ «Quan a Jacint Verdaguer se li va manifestar l'anèmia cerebral, el 1873, el seu amic Jaume Collell va proposar-li de fer una excursió per veure si es guaria de la malaltia. Però la darrera carlinada feia perillós l'accés a les zones muntanyoses del Principat i Collell va suggerir de visitar el Rosselló i el Conflent» (Bover i Font, 1989: 213).

¹⁷ A més dels traductors Josep Tolrà de Bordas, Joan Baptista Blazy, Agustí Vassal, Juli Delpont, Exuperi de Prats de Molló, Pere Bonet, Rodolf Bonet o Francesc Font, entre molts d'altres (Camps & Pinyol, 2014: 197).

espill per al clergat rossellonès, i la Catalunya del Nord és, juntament amb París i Occitània, un dels tres eixos fonamentals de la difusió europea del poeta¹⁸. A més, els rossellonesos que llegeixen Verdaguer¹⁹ en versions bilingües, s'aperceben que el català permet fer grans creacions més enllà de les catalanades (Vila, 1995: 228), la poesia de to popular on s'usa el català per barroismes i per fer riure, continuada per Oun Tal (Albert Saisset) (§ 1.2.4) després de Rous.

Juntament amb Pepratx, un altre corresponent actiu de la Renaixença és El Pastorellet de la Vall d'Arles, pseudònim de mossèn Josep Bonafont (1854-1935). D'origen humil i excel·lent coneixedor de la llengua i de la tradició popular, és el primer «fill del poble» literat catalanista. Tot i que no forma part de la Société fins l'any 1899²⁰, el 1882 publica *Las brujas de Carançá* d'Antoni Joffre, i en la introducció titulada «Cúrta Enrahonáda» (Lo Pastorellet, 1882: v-vii) exposa una defensa de la llengua i de la poesia catalanes, lloança que analitzarem a continuació, amb conseqüències en l'esperit regionalista i catalanista de l'època i en la producció literària que se'n deriva.

Lo Pastorellet evoca primer de tot la qualitat universal de la llengua, parlada per tot tipus d'estament social, revalorada i present en la vida de cada dia per mitjà d' «obres d'esperit» que estan caracteritzades per mostrar una «poesia sempre fresca i suau» (Lo Pastorellet, 1882: v):

La llengua de la nostra provincia rossellonesa que tothom, richs y pobres, pagesos y llauradors, pastors y masobesos, parlen tal vegada desdel paradís terrestre, ha tingút sempre alguns infants privilegiats y regoneixents que l'han realsada al dessús dels menesters de la vida ordinari, y treta,

¹⁸ A Prats de Molló se situen en gran part els amics, contactes i coneguts de Verdaguer: Carles Bosch de la Trinxeria, que publica diversos estudis sobre Verdaguer, entre els quals articles sobre *L'Atlàntida* i *Canigó*; i els poetes i clergues Jaume Boher i Jaume Boixeda (Camps i Pinyol, 2014: 199). Altres divulgadors nord-catalans són: Agustí Vassal, impulsor de l'obra pòstuma *Eucarístiques* (1904) de Verdaguer i autor de l'obra biogràfica *Mossen Jacinto Verdaguer. Sa vie, ses oeuvres, sa mort* (1913); Juli Delpont amb diversos articles sobre l'autor; i Pierre Bonet, Émile Rous, Joseph Falguère, Joan Baptista Blazy o Francesc Font (Camps i Pinyol, 2014: 199-202).

¹⁹ Sobre el paper i la influència de Jacint Verdaguer a la Catalunya del Nord, consulteu «Pàtria i les relacions nord-catalanes de Jacint Verdaguer» (Bover i Font, 1989: 213-226); «Verdaguer, mirall per a la clerecia nord-catalana de finals del segle XIX i principis del segle XX» (Camps & Pinyol, 2014: 193-205); «Jacint Verdaguer i Albert Saisset. La Renaixença literària a la Catalunya Nord» (Gallart i Bau, 1995: 377-388); «Canigó i el desvetllament de la consciència catalana al Rosselló» (Torrent i Fàbregas, 1992a: 191-203); «Primers contactes de Verdaguer amb els catalans del Rosselló» (Torrent i Fàbregas, 1992b: 231-234).

²⁰ Segons Enric Guiter, perquè li degueren fer falta els deu francs per pagar la cotització d'aleshores (Guiter, 1964: 109).

si ho puch dir, del comú, en l'empleant à la composició de obres d'esprit, en l'adornant y l'hermoseant baix lo rich vestit d'una poesia sempre fresca y suau.

Bonafont fa referència a la poesia popular, a la llengua dels avantpassats passada oralment de generació en generació i expressada a través la cançó. L'elogi respon a la idealització sentimental i tradicionalista d'una llengua i literatura arrelades al microcosmos de la terra materna, característica del regionalisme europeu i de la Renaixença. Al mateix temps, mostra la sacralització d'aquesta llengua divinitzada, el catolicisme inherent en aquesta generació i el desdibuixament de fronteres entre poesia culta i poesia popular (Lo Pastorellet, 1882: v-vi):

Oh ! qui me donarà d'ohir les cansons dels meus avis!... Que d'altres per s'espessar llurs desitjs y satisfier llur imaginació rodejint la terra y lo mar, cercant sempre meravellas de mès en mès encantadoras; que contemplint ab lligitima admiració las Pyramidas, ahont dormen los Pharaons; lo Palaci dels doges de Venise ó bè los rius perfumats y los boscos misteriosos de l'Amèrica... per mí, hi ha una maravella que voldria contemplar : à la cayguda del sol de maig ohir las veus dels nostres pares suspirant una albada antiga en un parlar que vé del cel !

Ah! Sí, lo nostre parlar vé del cel ! [...] Recordate, al contrari, lo ranz dels Pirineus : *Montanyas regaladas*, ab loqual la ditxosa mare gronxola ja lo seu infant; recordate eix plany melodiós del Compte Guilhem loqual, segons Raynoaurd, no se pot traduhir en ninguna altre llengua, perque es una flor pubilla y delicada de laqual es menester respirar lo perfum sobre la arrel maternal; remúga entre tos llabis los versos melancólichs *del Pardal quant se cotxaba*.

Els elements naturals del paisatge rossellonès i els treballadors del món rural esdevenen condició sine qua non per a l'existència del cant, de la poesia i de la llengua popular (Lo Pastorellet, 1882: vi):

segueix per una matinada d'estiu, allavors que tot canta dins la naturalesa, quant dins los ayres purs y embalsamats del Rosselló tot viu, tot se móu, tot s'espandeix plé de vida, ab lo cant dels aucells, ab lo silenci y l'ombra mysteriosa dels aybres, segueix lo segador dins los camps endaurats: una tornada dolça com la del rossinyol te ferá restar tot pensatiu, y del fonso del cor benehirás la llengua dels teus avis !

Després, constata la falta d'autors eminents comparant-se amb «lo Languedoc» i ho atribueix a una manca d'organització i de líder, per això fa una crida per establir-ne un (Lo Pastorellet, 1882: vi):

N'es del Rosselló com de l'Itàlia : naixim naturalment poetas y musichs. Sens dubte – confessem-ho ab humilitat– lo Rosselló ha pas may possehit la multitut de autors eminents que posseeix avuy encara nostre ditzós vehí, lo Languedoc ; belleu ha pas tingut mai un Roumanille, un Frederich Mistral, un Jasmin, un Favre y mil altres estrelles del Gay Saber ; mes d'on ve la nostra pobresa sinó del manco d'una associació ben ordenada, del manco d'un impuls? Que s'alsia al mitj de nosaltres un home capás de se posar al nostre cap y la resurrecció del català es una cosa acomplida !

El discurs de Bonafont d'aquesta introducció és una mostra de l'atracció que senten els poetes i literats rossellonesos de finals del XIX per la tradició oral. Els autors utilitzaran les formes que han escollit de la tradició oral per a les seues obres, un interès que forma part de l'ideari romàntic: el folklore és patrimoni de la gent rústica i camperola, desapareix, com la llengua, i és urgent fer-ne recollida, sobretot pel que respecta la poesia popular (Guiscafrè, 2008: 21).

El català per aquests autors té una evident dimensió sentimental -i profundament humana- de retorn a la infància, d'enyor d'un «paradís perdut». «Perdut» doblement, perquè és passat i no tornarà, i perquè l'educació -francesa, per descomptat-, els n'allunya inexorablement. La cultura catalana no és erudita, no l'han après al llarg dels seus estudis, sinó que és, tant per la llengua com per la literatura, enterament popular. Els elements de la natura i del paisatge són el reflex de la unió de la llengua amb el territori que permet la identificació amb aquest patrimoni tradicional.

A partir de la crida de Bonafont apareixen cada vegada amb més freqüència poemes en català en periòdics i revistes de la Catalunya del Nord (Camps, 1986a: 27). En la sessió assembleària del 15 de novembre de 1882 de la SASLPO i del 13 de febrer del 1884, la secció de Lletres dirigida per l'advocat Amédée Reynès i Justí Pepratx decideix fer un concurs literari, amb un premi de poesia catalana lírica i un premi de poesia catalana humorística. Amédée Reynès, en l'informe d'aquest concurs iniciat finalment el 1883, remarca com els poetes que s'han presentat han portat a terme una «tâche héroïque de rendre à la langue qu'ont parlée nos pères toute sa splendeur et tout son territoire» (Reynès, 1884: 72). Assegura que l'embranchida era necessària en un moment on la Renaixença barcelonina gaudia de tot el seu esplendor (Reynès, 1884: 79-80):

C'était une chose nécessaire que, dans notre pays, une Société littéraire encourageât l'essor de cette littérature catalane qui a pris depuis quelques années, de l'autre côté des Pyrénées, une extension si considérable et une si haute envolée. Réunis dans une même pensée, rangés sous le même drapeau, fidèles au même mot d'ordre, la Renaissance, l'élite des littérateurs et poètes catalans, ont fait dans le monde des lettres une poussée vigoureuse et triomphante qui les a, du premier coup, portés au premier rang. Quelques-uns des soldats de cette phalange y ont trouvé la renommée, et à leur tête, celui que nous sommes heureux et fiers de pouvoir couronner aujourd'hui, M. Arthur Masrera y Colomer.

Encara que tardanament, per fi la Renaixença barcelonina i la Renaixença provençal s'imposen de ple al Rosselló gràcies a Justí Pepratx. En l'informe que resumeix els treballs de la Société, el secretari general Joseph Crouchandeu expressa així el seu agraïment (Crouchandeu, 1884: 130):

M. Justin Pepratx connaît à fond le catalan et parle à ravir le français. Il vient de montrer dans sa traduction de l'*Atlàntida* qui est terminée, et qui est parfaite. Elle a reçu la complète approbation du grand poète lui-même, M. J. Verdaguer. Ces langues renaissantes sont animées d'un souffle épique ; et Barcelone à Verdaguer, comme Marseille à Mistral.

Al maig de 1883 se celebra el 25è aniversari de la Restauració dels Jocs Florals a Barcelona i hi són convidades diferents delegacions d'arreu dels territoris de parla catalana. La delegació rossellonesa la formen Justí Pepratx i Prosper Auriol, secretari de la secció de Lletres de la SASLPO. L'excursió a Montserrat l'endemà de la festa dels Jocs és una mostra de la consolidada unió catòlica i regionalista dels agents renaixencistes del nord i del sud de les Alberes. Jacint Verdaguer recita el poema «Los poetas a la Verge de Montserrat en l'anada que feren los trovadors catalans de França i d'Espanya, lo 8 de maig de 1883, en celebració de la vinticinquena festa dels Jochs Florals», que apareix també en el seu volum *Pàtria* (Bover i Font, 1989: 218).

Aquestes fites que acabem d'exposar, portades a terme gràcies al paper de Justí Pepratx, Jacint Verdaguer i Josep Bonafont, són les precursors del que plasma oficialment l'inici de l'anomenada Renaixença rossellonesa: la celebració de la festa literària de Banyuls de la Marenda el 17 i el 18 de juny de 1883.

1.2.2. La festa literària de Banyuls de la Marenda (1883)

Suggerida per Àngel Guimerà a Pepratx en els Jocs Florals de Barcelona de l'any anterior i en l'intercanvi epistolar posterior, s'enfoca com una «reunió de catalanistes» (Guimerà, 1930: 59), que després del seu èxit de 1883, es repetirà el 1887. S'acorda fer en la sessió de reunió del 21 de març de 1883 de la secció de Lletres de la SASLPO, amb l'objectiu de reunir els que estimen la llengua catalana, i reforçar els lligams dels pobles que comparteixen la seua història (Auriol, 1884: 168-169):

M. Justin Pépratx expose que lors de son dernier voyage à Barcelone, la proposition suivante lui a été faite par les membres de la Société littéraire de cette ville, et ceux de la Société catalane d'excursions : une réunion littéraire, suivie d'un banquet, aurait lieu sur un point de la frontière, à Banyuls-sur-Mer, par exemple; là se réuniraient "tous ceux qui parlent ou aiment la langue catalane, ceux qui désirent resserrer les liens qui existent entre deux peuples frères par leur histoire, leur langage, leurs relations".

Aquesta festa literària suposa una «manifestació de germanor triomfal» (Guiter, 1964: 112) on es retroben literats, excursionistes i animadors de la llengua catalana del nord i sud de les Alberes. Des de Barcelona es desplacen, entre d'altres, Àngel Guimerà, Jacint Verdaguer, Narcís Oller, Antoni Gaudí, Alexandre de Riquer i Francesc Matheu. La delegació catalana del nord està formada majoritàriament per eclesiàstics, com el capellà de Banyuls i autor de catalanades Francesc Rous, un dels principals organitzadors de la festa; Jaume Boixeda, canonge de la catedral de Perpinyà, o mossèn Josep Bonafont. També hi són presents els conservadors Juli Delpont, Pere Courtais, el bibliotecari Pere Vidal, l'advocat i secretari de la delegació nord-catalana Amédée Renyès i el banquer Pròsper Auriol, secretari de la secció de Lletres de la SASLPO. Pel que fa els provençals, assisteixen, entre d'altres, Camille Laforgue, president de la Maintenance del Felibritge del Llenguadoc, i Alphonse Roque-Ferrier, secretari de la Société des Langues Romanes de Montpellier. Els presents han quedat immortalitzats en una cèlebre fotografia en el claustre de la catedral d'Elna, tal i com explica August Bover i Font en el seu article ben detallat: «La Festa literària de Banyuls de la Marenda (1883)» (Bover i Font, 1990: 135-155).

L'arribada dels sud-catalans, espontània i expressiva, és rebuda amb molt d'entusiasme pels banyulencs. Els músics i tot el poble s'aboquen a l'andana de l'estació, fins i tot les barques hissen les banderes²¹ en senyal de festa (Bover i Font, 1990: 143).

Durant l'esdeveniment s'efectuen constants lectures literàries. Pere Courtais recita «Los noms de casa» de Jaume Boixeda; Artur Masriera «Als germans del Rosselló»; Joaquim Riera i Bertran llegeix «Catalunya al Rosselló», d'Àngel Guimerà; Jaume Boixeda «La cardina»; Josep Bonafont «A la llengua catalana del Rosselló»; i el nebot de Pere Talrich llegeix el poema del seu oncle «Cant al Rosselló». Tal i com assenyala August Bover i Font (Bover i Font, 1990: 147-148), és Jaume Colell qui fa la presentació pública per primera vegada de *Canigó* de Jacint Verdaguer, en recitar el famós fragment de la visió panoràmica del Rosselló del «Cant VI» que correspon al moment en què Gentil i Flordeneu es troben al cim del Canigó i la fada li fa al seu enamorat de guia del paisatge, el descriu retòricament i el compara amb una lira, un aproximament contemplatiu del paisatge que, com veurem (§ 1.3.2), marcarà profundament la poesia rossellonesa (Jacint Verdaguer, 1997: 115):

Té a esquerra les cendroses, vitíferes Corberes
que al Pirineu, com branques, se pugen a empeltar;
a dreta les florides, granítics Alberes;
lo Rosselló és un arc de dues cordilleres
que té per corda'l mar.

És una immensa lira que en eixa platja estesa
vessanta d'harmonies deixà algun déu marí;
lo Canigó és lo pom, les cordes que el cerç besa
són los tres rius que ronquen lliscant per la devesa:
lo Tec, la Tet, l'Agllí²².

El primer dia de la festa, el 17 de juny, Pepratx pronuncia un discurs que suposa el manifest de la Renaixença rossellonesa, i que queda plasmat al butlletí de la Société en la sessió del 16 de juliol de 1883. En aquest, Pepratx recorre els autors i les obres de la

²¹ Com bé assenyala Miquela Valls (correu electrònic 15/04/2021), les banderes de les barques eren els pavellons multicolors reglamentaris. Els llocs de la festa, com ara la plaça, estaven plenes de banderes franceses i espanyoles; de manera que, tot i ser una festa plenament catalana, l'adhesió als grans estats-nació era ben palesa.

²² Ortografiem el text tal i com apareix a una de les edicions posteriors a l'original de 1887, la de 1997 que tenim a l'abast, editada per Narcís Garolera (Jacint Verdaguer, 1997).

Renaixença del sud i del nord de les Alberes. Després de constatar una època de davallada de producció literària, la qual «s'était éteinte peu à peu dans les deux pays, et elle avait fini par disparaître presque entièrement, lorsque la langue catalane avait cessé d'être la langue officielle» (Pepratx, 1883: 4), mostra com la Renaixença s'ha despertat a l'altre costat de la frontera («Or, elle s'est réveillée dans ces derniers temps de l'autre côté des monts, avec une force et avec une vitalité nouvelles»), esmenta el paper dels poetes del segle XIX d'expressió catalana d'arreu els territoris, i convenç als rossellonesos que la llengua catalana és digna d'usar-se per a la literatura.

En la línia de tots els discursos que es feren en la Renaixença del sud en relació a la reivindicació de recuperació d'una llengua a punt d'extingir-se a partir del pròleg de Rubió i Ors en *Lo Gaiter de Llobregat*, remarca com la llengua i la literatura catalanes han ressuscitat del passat («Telle est la glorieuse phalange que les pays catalans d'au-delà des Pyrénées ont vu se former de nos jours pour faire revivre et admirer une langue qui paraissait ensevelie sous les ruines du passé») i atribueix a Déu que s'haja produït el «miracle», una mostra més del catolicisme inherent d'aquesta generació (Pepratx, 1883: 12):

Ils sont nombreux certes les vaillants et les forts que Dieu semble avoir suscités pour concourir à cette œuvre sainte, à cette mission grande et généreuse ! [...] et telle est, Dieu en soit béni ! l'histoire de notre renaissance.

En aquest discurs, que té una primera part en francès i una segona en català, hom té la impressió que quan Pepratx s'expressa en francès es dirigeix als rossellonesos que reneguen o que desconeixen la riquesa lingüística i literària del català, ja que fa un compendi de tots els poetes d'arreu dels territoris de parla catalana i realça la seua qualitat literària. En canvi, quan es dirigeix en català, ho fa als catalans del sud, i els informa de la riquesa literària del nord, dels poetes rossellonesos que són dignes de reconeixement. Més endavant, ressorgeixen en Pepratx novament els tòpics romàntics europeus i renaixencistes que hem anat il·lustrant fins ací, la idealització de la llengua materna passada de generació en generació arrelada al territori i al paisatge del microcosmos pairal (Pepratx, 1883: 16-17):

som pochs y dispersos ensà y enlla, los qui dedicam nostras forsas y nostres cors à la cultura de nostra llengua benehida [...]; los qui la estiman, y la portan dins llur cor. [...] la llengua dels avis, la

llengua de la llar payral, la que habem mamat ab la llet, la del Pare nostre, te y tindra sempre un poder y una atracció irresistibles, y mes forts potser, à lo menos mes durables que los del mateix amor. Ab ella habent nascut nostres sentiments, ella no's pot may mès olvidar. Nos consolam, nos sostenim, nos aguantam ab ella à tot hora. Ella 'ns da alívio, ella n's da coratge en los passos los mès difícils de la vida; y si volem cobrar ánimo, y donarne als altres, es de ella també que nos valem.

Després de recordar una declaració del president dels Jocs Florals de 1883, que respon a la concepció heineana sobre la llengua com a ànima del poble («tenia rahó, dihent ab sa energia característica: “Per arrancar la llengua a un poble, cal avans arrancarli la vida”»), treu a rel·luir l'obra d'Andreu Bosch *Sumari, index o epitome dels admirables y nobilissims títols de honor de Catalunya, Rossello y Cerdanya y de les gracies, privilegis prerogatives preheminencies llibertats e immunitats gosans segons les propies y naturals lleys*²³ (1628) com a element important del patrimoni rossellonès, i constata la situació de la llengua a la Catalunya del Nord, exemplificada amb la cançó popular (Pepratx, 1883: 17-18):

Y es de notar y de admirar ademès, en quant a nostre Rosselló, que per mès rebutjada y menyspreada que haja estat sa llengua, en tot temps s'hí ha trobat varons qui no han deixat de plantejarla. Dígaume, sius plau, de qui son los *Títols de honor de Catalunya*, sino d'un Perpinyanés? Y sens anar tant enrere dins lo passat, de qui son, vejам! Totas aquellas baladas, totas aquellas coplas, totas aquellas cansons, de carácter y de tipo tan verament rossellonesos que no's poden confóndrer ab altrás? Y aquells dramas religiosos que se'n compta à lo menos un centenar, formant un conjunt de pessas, un teatro absolutament propi de la nostra terra, y que seria de racar que's perdessen?

Malgrat reivindicar la llengua i el patrimoni, en cap cas es posa en qüestió la pertinença a la nació francesa en un segle XIX europeu que insta a una política de l'estat-nació unificada, per això Pepratx té la necessitat de remarcar en el discurs de la segona edició de la festa (1887) que els rossellonesos no tenen res en contra de França o d'Espanya, sinó que l'esdeveniment respon a l'acostament entre aquests dos països i a la unió dels pobles llatins: «Y qui sap si no es tal vegada un primer pas vers la reconciliació, y com un primer anell de la cadena d'unio de la rassa llatína, tan desitjada y pregonada» (Pepratx, 1888: 10).

²³ Entre d'altres aspectes, Andreu Bosch (1570-1628) ofereix en aquesta obra una panoràmica de la situació lingüística del català i presenta una fervent defensa de la llengua catalana. Consulteu «Sobre Andreu Bosch, l'autor del “Sumari”. Puntualització onomàstica i apunts biogràfics» (Peytaví, 2007: 144-155).

Tot i l'assimilació a la pàtria francesa, a mesura que el regionalisme va agafant força, en els discursos s'insta a unir els pobles de les llengües romàniques en una vasta federació i lluitar per la perpetuació dels particularismes regionals contra l'unitarisme (Berjoan, 2011: 91). El discurs de Pepratx és recolzat per alguns catalans del sud com Jaume Colell, qui evoca igualment en *La Veu del Montserrat* «L'unió dels pobles llatins» (Colell, 1886: 297-298). L'imaginari evocat en el discurs de Pepratx es desenvolupa igualment en l'antologia *Garbèra Catalana* de Josep Bonafont.

1.2.3. L'antologia *Garbèra catalana* (1884) de Josep Bonafont

Segurament, la valorització de les excel·lències de la literatura catalana efectuada per Justí Pepratx en el discurs de les primeres festes literàries de Banyuls de la Marenda té com a conseqüència directa la recopilació de poemes de Josep Bonafont en l'antologia *Garbèra Catalana* l'any següent. Es tracta d'una miscel·lània de poesia popular; de poemes d'autors rossellonesos com Justí Pepratx (1828-1901), el mateix Josep Bonafont (1854-1935), Jacques Boher (1820-1920), Pere Talrich (1810-1888), Jaume Boixeda (1837-1898), Gabriel Boixeda (1809-1873), Antoni Jofre (1801-1864) o Pere Courtais (1816-1888); d'autors catalans del sud de les Alberes com Jaume Collell (1846-1932), Agnès Armengol (1852-1934), Joaquim Riera (1848-1924), Pau Estorch (1805-1871), Apel·les Mestres (1854-1936), Jacint Verdaguer (1845-1902) o Àngel Guimerà (1845-1924); i de poemes dels mallorquins Miquel Costa i Llobera (1854-1922) i Antoni Maria Alcover i Sureda (1862-1932).

El pròleg de Jaume Boher (Boher, 1884: v-xvi), és, com assenyala Camps «un des manifestes les plus importants de la Renaissance Roussillonnaise» (Camps, 1986a: 37). Primer, Boher es defensa d'aquells que l'han acusat de blasfemar contra Josep Bonafont pel seu allistament a «la croisade littéraire suscitée depuis quelque temps déjà de l'autre côté des Pyrénées, pour remettre en crédit notre belle langue maternelle» (Boher, 1884: v) i evoca la situació de la llengua en aquell moment: «si déplorablement délaissée par ceux-là même qui avaient charge d'en protéger la dignité, d'en conserver intact sinon d'en enrichir le patrimoine» (Boher, 1884: v). Recalca com la terra ha sigut poetitzada per literats del nord i del sud («Les premiers accents de votre muse champêtre ont attiré sur vous, au-delà comme en-deçà des Pyrénées, l'attention des littérateurs régionaux») i exalta el poder que té la terra rossellonesa per emocionar quan té una estructura social que l'acompanya (Boher, 1884: vii):

Ce n'est pas que notre muse régionale, lorsqu'elle a sous la main un organe assez vigoureusement constitué pour recevoir sans danger toute la puissance de son souffle, ne fasse entendre, si elle le veut, des accents dont s'émeuve le monde entier.

En atorgar un valor diví intrínsec a la llengua catalana («Elle est d'origine divine, comme directement et sans intermédiaire le fut d'abord l'unité») aclama les seues característiques, i les equipara a les de la natura del paisatge: «Elle est majestueuse et simple comme la nature; elle a des accents pleins, sonores, harmonieux, spontanés, comme des flots de source» (Boher, 1884: xv). L'esperit de raça catalana, de pàtria i de Déu que emana de Boher és present en l'imaginari literari de la Catalunya del Nord.

1.2.4. La Renaixença «popular». El cas d'Albert Saisset (Oun Tal)

Tota aquesta esplendor literària i lingüística manifestada en els discursos de la Renaixença rossellonesa i en les obres de finals del segle XIX, difícilment arriba a totes les capes de la societat. Excepte el clergat, la majoria dels rossellonesos continuen analfabets a nivell lectoescriptor en la seua llengua materna (Gallart i Bau, 1995: 381), tal i com confirma Carles Bosch de la Trinxeria en un article dedicat a Oun Tal publicat a *La Renaixensa* (Bosch de la Trinxeria, 1892: 786):

Lo dia d'avuy, lo fer revivre eixa llengua en lo Rosselló es impossible; la entendrian parlada, mes, escrita, no. Nostres llibres, allí, son ben poch, per no dir ningú que'ls llegeixi, perque no 'ls entenen.

Los catalanistas del Rosselló, amichs nostres, que parlan y conreuhan la llengua catalana: En Pepratx, los canonges Boher y Boixeda, Mossen Bonafont [...] si volen ser llegits, envian llurs treballs literaris á Catalunya.

Bosch de la Trinxera corrobora fins a quin punt l'ortografia etimològica del català impedeix accedir als textos escrits en llengua materna, per això el llibre escrit en català té poca o nul·la difusió entre el públic rossellonès (Gallart i Bau, 1995: 381). Ja des de *Flors de Canigo* de Pere Courtais, imprès per Julia Frères i Pierre Bardou, els llibres són de tirada molt curta i amb pocs exemplars localitzats (Bover i Font, 1989: 222). Miquela Valls atribueix la

poca ressonància de la Renaixença rossellonesa al fet d'estar constituïda per una elit d'escriptors bàsicament d'eclesiàstics en un país republicà (Valls, 1992a: 129).

Des d'aquestes perspectives, Pere Verdaguer, a *Histoire de la littérature catalane* (1981) diferencia al Rosselló una Renaixença «culta», encarnada pels autors que tractarem en aquesta tesi (Talrich, Boher, Pepratx, Boixeda i Bonafont); i una Renaixença «popular», representada per Oun Tal, pseudònim d'Albert Saisset (1842-1894) (Pere Verdaguer, 1981: 192-196). Aquesta segona s'associa al català «que ara es parla», i adopta una ortografia afrancesada el més propera possible a la parla, que arriba per la necessitat de superar la barrera ortogràfica, tot i que ratifica en l'imaginari col·lectiu la idea de la llengua catalana com a llengua de segon ordre (Gallart i Bau, 1995: 382). Els temes d'aquest corrent popular de la Renaixença són de caràcter festiu i humorístic, i contribueixen a relacionar la llengua catalana amb l'expressió del riure (Gallart i Bau, 1995: 383).

Tot i això, i en paraules de Miquela Valls, les *Catalanades*²⁴ d'Albert Saisset suposen el contrapès de la colla de Pepratx (Valls, 1992a: 129). Seguint la tradició iniciada per Francesc Rous en *Catalanes d'Estagell i d'altres endrets* (1870) i *Catalanes i catalanades* (1873), l'obra de Saisset és interessant, entre diversos aspectes, pel seu valor etnològic. Segons el poeta nord-català Jaume Queralt (1941-2020), la transcripció fonètica inspirada en la llengua francesa es justifica «com a preservació del “cos sonor”, la identitat psicofisiològica i geohistòrica de l'idioma» (Queralt, 1994: 12) i també perquè la comprensió «era preferible a una “ortodòxia” que segregaria, allunyaria i descoratjaria» (Queralt, 1994: 12). En un moment en què la Catalunya del Nord pateix de pobresa escrita i editorial, Oun Tal decideix escriure en català, no amb l'ambició de fer literatura, sinó amb l'interès de plasmar fets de la vida de cada dia i versificar cançons, records, sentiments o observacions (Queralt, 1994: 12). Malgrat el poc tractament atorgat al paisatge natural en l'obra de Oun Tal, sí que trobem, a més de composicions amb retrats costumistes de personatges de la vida quotidiana, alguna

²⁴ L'obra d'Oun Tal rep el nom genèric de *Catalanades* i està formada per cent trenta composicions publicades en quaderns que en reuneixen entre deu i quinze: *Oun pounat da catalanades* (1887), *Cosas y altres* (1888), *Historis y coumedi* (1888), *Bestis y gen* (1888), *L'Hourtoulana, paraulas y mousica* (1888), *Proubem da riure!* (1889), *Bingnas y donas, coumedi en dous actes*, (1889), *Fables y fabliots* (1890), *Countas de l'altra moun y d'aquest* (1890), *Jamecs* (1890), *Oun poc da tout* (1891), *Passe-Temps* (1891), *Barrajadis* (1892), *Plors y rialles* (1893), *Cansous* (1893), *Pims y pams* (1893). Vegeu *Catalanades d'Un Tal. Obra completa* (Saisset, 1994), amb la transcripció en català normatiu a cura de Joan Daniel Bezsonoff.

contemplació de la natura que mitifica el paisatge i contribueix a afermar la identitat rossellonesa en l'espai, com «Al Canigó» (Saisset, 1994: 144-145) o «Primavera al Rosselló» (Saisset, 1994: 278-280), si bé Oun Tal es queda en l'estadi de la pura descripció.

Per acabar l'apartat 1.2, podem afegir que en cap cas la literatura de la Renaixença rossellonesa aspira a una literatura nacional, puix estem davant d'un estadi molt menor. Aquesta intenció no es donarà ni en la Renaixença rossellonesa (1883), ni al voltant de la Société d'Études Catalanes (1906-1921), ni entorn la Colla del Rosselló (1921-1941). S'insinua la intenció al voltant de la generació de l'associació i de la revista *Nostra Terra* (1936-1939) però no serà totalment explícita fins els anys seixanta del segle xx. No obstant això, hem vist com des de la primera declaració de Fabre De Llaro el 1868 fins a la celebració de la Festa Literària de Banyuls de la Marenda el 1883, i amb la publicació de *Garbèra Catalana* el 1884, es produeix en les elits culturals rosselloneses un canvi d'esperit a nivell cultural i literari. Gràcies a aquest grup encapçalat per Pepratx, que permet portar a terme dinàmiques semblants a les que ja s'havien produït anys anteriors a la Provença i a Barcelona, gràcies a les seues traduccions de Verdaguer, en l'imaginari rossellonès de les classes altes la llengua catalana és digna de produir literatura.

Així, el catalanisme de Pepratx, de Bonafont, de Boher i de la resta d'actors, manifestat en la festa literària de Banyuls de la Marenda que marca l'inici de la Renaixença rossellonesa, es caracteritza per: la defensa d'una entitat catalana no política amb esperit de germanor entre els catalans del nord i del sud, per la vindicació de la llengua i la literatura catalanes, per la unió llatina, per l'aspiració santa i religiosa del moviment catalanista (Bover i Font, 1990: 141-142) i per una poesia popular sincretitzada amb la poesia culta on la llengua de la terra és assimilada a l'espai del món pairal, i a la natura del paisatge, màxima manifestació de la voluntat divina. Es tracta d'un dels «procediments propagandístics adoptats per un catalanisme conservador que cerca de convertir-se en un veritable moviment de masses sota l'ègida dels pressupòsits fonamentals del discurs regionalista: Déu-Pàtria-Tradició» (Casacuberta & Canal i Morell, 1987: 163), trets ben evidents en el tractament del paisatge en la poesia nord-catalana d'aquest període, com veurem a continuació.

1.3. EL TRACTAMENT DEL PAISATGE I DE LA NATURA EN LA POESIA RENAIXENCISTA

1.3.1. A cavall entre la poesia popular i la poesia culta

Com s'ha assenyalat, la producció literària es dona en un pretext de redefinir la identitat local dintre d'un marc nacional francès, amb una visió heineana de voler recuperar i divulgar des de la classe alta les «manifestations de l'âme populaire» (Amade, 1911d: 297), entre les quals, el folklore. Com dèiem (§ Introducció), la producció poètica al voltant dels nuclis socials i culturals que la permeten posa de manifest un vincle topofílic (Tuan, 2007) amb el territori que converteix el paisatge en dipòsit de tradició, de patrimoni i de memòria col·lectius, origen de la identitat territorial que cal atresorar per evitar el seu anorreament. Els intel·lectuals transporten i adapten elements de la tradició oral (Oriol, 2002: 37) del passat al present i n'asseguren la seua continuació en el futur. Aquesta intenció provoca un desdibuixament de fronteres entre literatura popular i literatura culta, i una convivència i influències entre ambdues. Abunden els reculls de proverbis, de refranys, de llegendes, de rondalles, de contes i de cançons d'una banda; d'altra banda, obres on són presents aquests gèneres juntament amb poemes de creació pròpia; i, per últim, una xarxa d'intertextualitats de textos i de formes populars en les mateixes composicions pròpies dels autors.

Justí Pepratx presenta els seus *Ramellets de proverbis, màximas, refrans y adagis catalans, escollits y posats en quartetas* (1880), que dona pas segurament a l'obra de Josep Bergnes *Col·lecció de proverbis, màximes i adagis catalans escollits per en Bergnes* (1882). Quatre anys més tard, Pepratx publica *Espigas y flors* (1884) amb faules i contes transposats en vers, comparacions populars amb traducció francesa, i el discurs d'agraïment pronunciat en els Jocs Florals de Barcelona de 1884. El mateix any, apareix *Garbèra Catalana*, l'antologia reunida per Lo Pastorellet de la Vall d'Arles (Josep Bonafont) que hem comentat adés, amb poemes de poetes renaixencistes del nord de les Alberes i del sud, però combinats amb faules versificades i cançons de tradició popular.

El 1886 Jaume Boixeda (1837-1898) dóna conèixer una faula en vers titulada «Lo cassador d'anechs salvatges» a la revista de Barcelona *La Renaixensa* i ja serà entrat el segle xx quan presentarà els seus *Noms de casa* (1913), poemes de creació pròpia que il·lustren el significat d'alguns cognoms catalans que es deriven del paisatge natural (§ 1.7.1).

El mateix any 1886, Carles Bosch de la Trinxeria (1831-1897), excursionista i familiaritzat amb el Pirineu del seu Vallespir, escriu *La llegenda de Sant Guillem de Combret* (que es publicarà més tard, el 1913). També recull tradicions i rondalles en *Records d'un excursionista* (1887), *Montalba* (1891), *De ma collita. Aplech d'estudis, viatges, rondalles, recorts y excursions* (1890) i en revistes com *La Renaixensa* o *Le Journal des Pyrénées-Orientales* (Berthelot, 2018: 515).

Quant a poesia popular, destaca la tasca de l'arxivistista Pere Vidal (1848-1929) que publica entre 1885 i 1890 el *Cançoner català al Rosselló i la Cerdanya* en cinc volums; i Vilarem amb les seues *Vingt chansons populaires du Roussillon* (1892), harmonitzades per H. Carcassone, que responen a la tendència de les col·lectes franceses del segle XIX del gènere de la cançó (Berthelot, 2018: 515).

Com veurem en els apartats dedicats específicament als autors d'aquest període, les reconfiguracions de literatura popular de les llegendes i els goigs són presents sobretot en el Pastorellet de la Vall d'Arles, pseudònim de Josep Bonafont, en els seus *Ays. Elegías catalanas* (1887); les rondalles, els proverbis, els refranys i els contes en Justí Pepratx a *Pa de casa* (1888); i les cançons i les faules en Bonafont, Pepratx i Boixeda. La sola obra on trobem poca o nul·la presència de literatura popular en la creació pròpia és *Recorts del Rossello* (1887) de Pere Talrich.

Pel que fa a la versificació, la combinació de la versificació culta d'alexandrins amb els versos i les estrofes d'origen popular ajuda a situar el poeta nord-català dins del marc espacial que li correspon. D'una banda, s'influència de la versificació francesa clàssica, se situa en la història literària de França, de la cultura que ha rebut a l'escola; d'altra banda, s'apropia del microentorn en el que també se sent identificat, la terra catalana de naixement, a partir de la relació familiar amb la llengua i amb la literatura popular. Aquesta doble versificació és una constant, no només en la poesia de la Renaixença sinó en tota la poesia rossellonesa almenys de la primera meitat del segle XX.

Així, la literatura popular s'imbricarà en les creacions dels autors renaixencistes en la versificació i en les temàtiques, versos on la natura, el paisatge rossellonès, la llengua catalana i el catolicisme imperant de l'imaginari d'aquests autors bastiran els ciments de la poesia de la Renaixença rossellonesa, com veurem a continuació.

1.3.2. Paisatge, natura, llengua i Déu. La influència de Verdaguer

L'espai natural és un element intrínsec en aquesta poesia que respon al romanticisme europeu i al moviment renaixencista del Migdia francès i de la resta de territoris de parla catalana. La natura del paisatge és la concretització del país; representa una dimensió de pertinença a un espai, un lloc de vida d'una col·lectivitat. En aquest sentit, el món pairal, que suposa la comunió perfecta entre Déu, i els homes i la terra, amb els treballs i la geografia humana associada a aquest microcosmos, són cantats per tots els poetes renaixencistes i serà una tendència continuada en el regionalisme de principi de segle (§ 2.2).

Els topònims suposen la mostra simbòlica dels espais de la «petita pàtria» que defineixen l'adhesió a la identitat catalano-rossellonesa. Són llocs concrets que apelen al lligam directe del subjecte col·lectiu i individual en el territori, els signes essencials de la mitificació de l'espai i de la ideologització del paisatge. La vinculació i l'expressió del poeta en l'espai és principalment d'ordre social, col·lectiu. Per tant, estem davant d'una assumpció particular de cada autor però també d'una integració a una simbologia de referents culturals, ideològics i socials propis de la Renaixença. El procés s'efectua a nivell local, on els topònims fan referència exclusivament a l'espai nord-català (Corberes, Alberes, Cerdanya, viles rosselloneses...) o s'estenen a la resta de terres de parla catalana (Montserrat, el Pirineu, la mar Mediterrània, i viles dels Països Catalans). Aquests segons són objecte de contemplació per si mateixos però alhora representen la germanor entre catalans del nord i del sud de les Alberes, com ho veurem en Talrich a *Recorts del Rossello* (1887), en Pepratx a *Pa de casa* (1888) o en Lo Pastorellet a *Ays. Elegías catalanas* (1887). L'escalfor identitària s'efectua gràcies a la unitat de la llengua entre nord i sud, representada amb el Canigó, símbol de catalanitat per excel·lència.

El paisatge és la imatge del país contextualitzable, es crea en un lloc i en un moment determinats. Com assenyala Nogué, és impulsat per una elit cultural d'un determinat grup social, en aquest cas una classe alta eclesiàstica, que elabora una metàfora i la difon al conjunt de la societat. Es produeix una socialització d'un paisatge arquetípic que arriba fins avui dia amb un conjunt d'imatges que creen l'imaginari col·lectiu, compartit i socialment acceptat (Nogué, 2010: 130-131). En aquest sentit, ens trobem davant d'una poesia autoreferencial on es lloa la llengua catalana o la Morta-Viva. La metàfora de la Morta-Viva, que apareix per primera vegada als Jocs Florals, té inicialment el significat de renaixement de la llengua des

d'un punt de vista literari, i la utilitzen tots els actors de la Renaixença (Quadrado, Aribau, Cortada, Rubió i Ors, Piferrer...). Quan la Morta-Viva es converteix en metàfora usual dels poetes i dels discursos jocfloralescos, porta ja en ella mateixa una ambigüitat referencial que indica la identificació gairebé constant entre llengua i pàtria (Arqués, 1988: 34). Concentra un missatge mític, sagrat, lloa les seues arrels llatines i es lamenta de la seua postració, com veurem sobretot en Pepratx (Pepratx, 1888: 1) o en Lo Pastorellet (Lo Pastorellet, 1887: 101); (Lo Pastorellet, 1914: 171). Els processos retòrics per desenvolupar aquesta poesia metalingüística són rics i diversos. Talrich harmonitza el paisatge amb la llengua per representar la «petita pàtria» (Talrich, 1887: 10). Boixeda, a *Noms de casa* (1913) enllaça els llinatges rossellonesos amb evocacions poètiques de la natura a través de personificacions i comparacions. La llengua es personifica a través de les flors en Pepratx: són les veus poètiques i les noves creacions que van rebrotant en llengua catalana (Pepratx, 1888: 3-4). Lo Pastorellet, ben emmarcat en el romanticisme europeu, evoca el so de la llengua per mitjà de la sinestèsia amb els olors de les roses. La llengua reivindicada en el seu ús literari passa del món de la pagesia a tenir un lloc privilegiat (Pepratx, 1888: 4). Per justificar-ho, s'insisteix en la continuïtat literària amb la tradició medieval catalana, barroca, i amb la tradició literària universal. També es lloen les figures de Frederic Mistral i de Jacint Verdaguer, sens dubte, referents per als literats rossellonesos d'aquesta època.

La mitificació de la llengua a través del paisatge s'acompanya de la mitificació de la història del país. Com dèiem, el paisatge seria en aquest sentit el guardià de la memòria col·lectiva, i la seua imatge simbòlica el producte social, seguint la terminologia d'Henri Lefebvre (1981) que la Renaixença vol transmetre i necessita eternitzar. En aquesta línia, Bonafont, en els seus *Ays* (1887) efectua una altra tendència típica renaixencista, la hipertextualització d'episodis de la història local i llegendària rossellonesa, com la del consol en cap de Perpinyà Joan Blanca a «Fam y sanch» (Lo Pastorellet, 1887: 1) o el governador dels comtats del Rosselló i de la Cerdanya Bernat d'Oms a «Bernat d'Oms» (Lo Pastorellet, 1887: 35), que permet mitificar un cronotop concret, la història de l'espai rossellonès, com veurem (§ 1.8.1).

Es constata d'una necessitat d'exaltar el lligam entre la llengua materna i l'espai, una poesia que és al mateix temps «pétrie d'affection native», seguint el terme posat a la moda per Fabre Olivet (Gardy, 2014: 11; Fournier, 1987: 83-94). Des d'aquesta perspectiva, el

poema esdevé la forma i l'impuls dinàmic del paisatge natal (Gardy, 2014: 11), el qual s'instaura com un cronotop idealitzat, una topofília, lligam afectiu entre les persones i el lloc, difús com a concepte i concret en tant que experiència personal (Tuan, 2007: 13). Amb elaboracions múltiples i infinites segons cada autor, la reencarnació en poema a través de la llengua materna dels paisatges i de la natura nats té lloc fins els poetes més contemporanis del segle xx. Així, la memòria de la natura i del paisatge rossellonès expressats en la llengua mare remeten a aquesta terra on resten implantats els records d'infantesa, imatges de l'espai natural mitificades que apropen el *jo* a la familiaritat i rompen amb l'alienació que la llunyania en el temps i en l'espai ha pogut ocasionar. L'enyor del paisatge des de la distància física és el motor de la poesia de Talrich, tendència que es repetirà en altres autors al llarg del segle xx, com en Simona Gay o en Pau Berga. A través de procediments retòrics com la prosopopeia, la comparació o la metàfora, el *jo* poètic es delecta cantant i donant vida als elements del paisatge nord-català, que troba a faltar des de la distància temporal o física. El to elegíac de Talrich anhela la seua mare natural i la seua terra natal, puix és orfe de mare i de país. S'esdevé així una contemplació retòrica planyívola, elogiadora i idealitzadora del paisatge des del comiat. Aquest to elegíac, que arriba a la màxima expressió en la poesia de Lo Pastorellet, recorda a les veus de les fades verdaguerianes del final del *Canigó*, quan ja no tenen cap poder i han d'abandonar la seua terra, l'amor per la qual es vehicula amb una visió enaltidora de l'absoluta bellesa en el darrer adéu.

En els Renaixencistes rossellonesos, en ser una generació de literats majoritàriament catòlics influenciats pel romanticisme francès, Déu constitueix el nus essencial del lligam amb l'espai natural. Com dèiem, la divinització converteix la natura en subjecte i anul·la l'individu, i comporta la idea agustiniana de la contemplació de la Natura com a creació de Déu (Defez, 2019: 100), de manera que el *jo* poètic es dilueix en la immensitat de la natura, com comprovarem en l'obra de Boher *La Inmaculada* (1891) i en els *Ays* (1887) de Lo Pastorellet. En la contemplació retòrica de la natura, no hi haurà marques d'íctiques del *jo* líric, sinó que a través de la metàfora, la personificació i la comparació, s'exultarà aquest transfons diví de majestuositat, tal i com assenyalava Collot, un paisatge que revelarà i recel·larà un fons abismal, exterior i interior, natural i sobrenatural (Collot, 2005: 29).

Com assenyalàvem (§ Introducció), Jacint Verdaguer, a partir d'aquesta base espiritual, aconsegueix mitificar i universalitzar el paisatge català amb *Canigó*, i ser un

exemple a seguir pels poetes rossellonesos. Diverses formes mitifiquen el paisatge: la idea de naixement i renaixement constants, basada en l'engendrament, la gestació i l'infantament de Catalunya, dels Pirineus o del Canigó i de tota la matèria còsmica, humana o lingüística (Zimmermann, 2006: 23). Així, en contemplar allò visible i tel·lúric (roques, arbres, rius...) s'arriba a la visió de Déu. Els procediments retòrics a través dels elements del paisatge, com l'aigua, les flors, el sol i el cosmos sencer, permeten evocar la mutació permeable i eterna renovació de l'univers, de Déu. Així com en Verdaguer el Canigó és una magnòlia immensa, en Pepratx les flors representen el cicle vital de l'individu, nodrit pels sentiments del *jo* poètic amb les seues penes i els seus dolors; en Talrich, el seu cor són com les poncelles que obren el seu calze per estimar la terra rossellonesa i la vida (Talrich, 1887: 8-10). El sol, la llum primera de l'alba, reforcen en Verdaguer i en els poetes rossellonesos aquesta idea cristiana d'etern renaixement²⁵, associada a l'espai d'engendrament que és la muntanya canigonenca, i, per extensió, al paisatge originari de tot. Aquesta importància lumínica és present en tots els poetes rossellonesos, no només de la Renaixença sinó de tot el segle xx. Així, versos verdaguerians com «Allà dellà Colliure, del Pirineu darrera, / se veu rogenic e informe sortir lo sol naixent» (Jacint Verdaguer, 1997: 114) o «De son bressol d'escumes quan s'alça cada dia / son raig primer corona lo rei del Rosselló» (Jacint Verdaguer, 1997: 115), reverberaran en la poesia rossellonesa. L'aigua de la mar i dels llacs reflecteix aquest sol i també el cel, el cosmos i el firmament sencer, com veurem per exemple en Jaume Boixeda a «Pels Prats» (Boixeda, 1913: 8), en Talrich (Talrich, 1887: 26) i com ocorre en els «Estanyols» de Verdaguer de la «planella del Cadí» del Cant II («són los bocins d'aquell espill on tota / la nau del firmament s'emmirallava») (Verdaguer, 1997: 59).

El Canigó és el monument creat per Déu que ningú aconsegueix destruir, és garantia de les dificultats i les desgràcies de les persones (Zimmermann, 2006: 24), per tant, respon a una visió essencialment cristiana; i és l'escrivà cristià al si del moviment renaixencista, alimentat de la poesia dels antics, el reconstructor que té l'objectiu de bastir l'obra per simbolitzar l'etern renaixement, la gènesi perpètua (Zimmermann, 2006: 25). Aquesta majestuositat i superioritat de la natura i del paisatge, concretament del Canigó i dels Pirineus,

²⁵ Idea que apareix reflectida en l'*Antic Testament*, en les reflexions de Cohelèt, fill de David i rei a Jerusalem: «Allò que ha passat tornarà a passar, / allò que s'ha fet tornarà a fer-se: / no hi ha res de nou sota el sol» (*Bíblia Catalana*, Cohelèt 1, 2008).

s'expressa en Verdaguer amb la figura del gegant, per mitjà de la prosopopeia hiperbòlica que s'exhala també en els poetes rossellonesos, per exemple en Josep Bonafont a «En la falda del Canigó» (Lo Pastorellet, 1887: 51) o fins i tot en poetes que veurem en el capítol posterior, com Joan Badoa a *De nostra terra* (1906) o Juli Cornovol a *Textes et poemes* (1904) (§ 2.2.2).

La fascinació verdagueriana d'ordre física, material i tel·lúrica del Canigó i del paisatge amb el rerefons religiós i mític fa factura en la poesia dels rossellonesos renaixencistes, com veurem en les concrecions dels següents apartats. Bonafont, per mitjà del símbol de la rosa i del xiprer, filtra les ànsies espirituals del més enllà a través de la natura del paisatge que albira, i el *jo* poètic evidencia el desig d'allunyament de la vida terrenal dolorosa per una altra eterna en el cosmos, al costat de Déu, com en el poema «Cap al cel» (Lo Pastorellet, 1887: 29). Així, la natura és la mostra i la manifestació del món diví, l'esperança de salvació del *jo* poètic. En Jaume Boher s'evidencia igualment aquest tractament místic a *La Inmaculada* mitjançant una contemplació retòrica de la natura on el paisatge lloat esdevé l'espai de les verges, dels àngels i de Déu, un *locus* elevat i prestigiat o també, per inversió, un lloc infernal representat a través de la natura violenta que recorda, sense dubte, a la Maladetta verdagueriana.

Una altra prova del pes de la presència divina en la poesia d'aquest període, concretament en la de Bonafont, és la hipertextualització de les elegies pietoses i místiques quan recrea episodis de la Bíblia, com per exemple la del poema «En la mort del meu aucell» (Lo Pastorellet, 1887: 25). Com assenyalàvem (§ Introducció), el paisatge és entès com a Natura divinitzada o espiritualitzada que protegeix l'individu de la vida alienada de la civilització (Defez, 2019: 98). La natura, símbol i creació de Déu, permet apaivagar l'ànima del *jo* poètic en Pepratx (Pepratx, 1888: 7), o en la majoria de poemes Lo Pastorellet; és la solució per protegir el *jo* poètic dels seus laments.

De fet, la poesia més lírica o íntima (és a dir, la poesia on el *jo* poètic és més present a través de díctics personals) s'efectua en Bonafont, quan es lamenta de la seua condició d'orfe i tot el paisatge esdevé un *valle lacrimum*. El dol, la solitud i les lamentacions contaminen l'espai a través de personificacions i metàfores de la flora i de la fauna en el conjunt de la seua obra. L'oroneta esdevé el símbol de la seua mare morta i l'ocell la veu del *jo* poètic. Bonafont és el pioner d'aquesta analogia *jo*-ocell que s'escaurà en molts poetes del segle xx contemporanis a l'autor, com Josep Sebastià Pons, Simona Gay o Edmond Brazès. Igualment, és l'únic (juntament amb algun vers de Talrich) que aportarà lirisme amb alguns díctics de

primera persona per expressar els turments profunds del seu *jo* poètic imbricats amb elements de la natura.

Per concloure aquest apartat, hem vist com el món pairal en la poesia representa l'espai d'adhesió a la col·lectivitat, que es reforça gràcies a l'evocació de topònims, els quals contribueixen a la configuració de la cohesió identitària. El paisatge té igualment un paper preponderant en la poesia autoreferencial i metalingüística on es lloa i es reivindica l'ús literari de la llengua mitjançant la recuperació de referents seculars. La història del país es mitifica a través del paisatge, que és alhora el lligam entre la llengua materna i l'espai natal, amb la consegüent nostàlgia evocada per la distància temporal i espacial. En la majoria d'autors, el paisatge contemplat és l'emanació espiritual de Déu, concepció que respon a la influència de la religiositat de Jacint Verdaguer exercida en els poetes rossellonesos a través de la idea d'etern renaixement, encarnada en la majestuositat del Canigó i en el sol. En aquest sentit, la natura és l'espill del creador, la protecció de l'ànima del *jo* poètic i l'esperança de vida en el més enllà després de la mort mundana.

A continuació ens detindrem en l'anàlisi d'aquestes característiques amb el comentari detallat de poemes de creació pròpia en les obres renaixencistes nord-catalanes de Talrich, Boher, Pepratx, Boixeda i Bonafont.

1.4. PERE TALRICH

Jean-Pierre-François Talrich (Serrallonga, Vallespir 1810 – París 1888), més conegut com Pere Talrich, naix al si d'una família benestant. El seu pare, el doctor Talrich, mor abans de conèixer el seu fill, i l'infant Talrich es queda orfe de mare abans de complir els tres anys²⁶ condició que marcarà la seua obra, com també ocorrerà amb la poesia de Josep Bonafont. Després de passar pel col·legi de Perpinyà, s'allista amb els voluntaris francesos a Portugal per defensar la reina Maria de l'absolutista Don Miguel, experiència que li procura la inspiració

²⁶ Per més informació biogràfica, consulteu: «Pierre Talrich» (Brinquant, 1914: 33-42); «Pierre Talrich» (Bauby, 1925: 85-86); «Pierre Talrich» (Grandó, 1954: 113-123); *Pierre Talrich, Pere Talrich* (Dunyach, 2003).

per a la seua peça de teatre *Vasconcellos* escrita cap el 1849 (Brinquant, 1914: 34) i publicada pòstumament a París el 1902.

Després de Portugal, s'instal·la a París el 1831, on treballa en una petita editorial i més tard en el gran diari *Le Siècle*, que li permet fer coneixença amb escriptors i artistes. Malgrat quasi trenta anys d'absència, el 1858 torna al seu país català (Brinquant, 1914: 37) i les sensacions d'aquest retorn les plasma en un fulletó de *Le Siècle* sota el nom «Souvenirs des Pyrénées» (Talrich, 1860a: 1-2). El contacte amb el paisatge d'origen i amb la llengua harmoniosa de la infantesa fan que es desperte la seua veu poètica. Darrere d'un joc autoficcional, presenta un pretès trobador català del segle XII, Berenguer de Paracolls, i reproduceix una cançó d'amor catalana amb octaves de noves rimades octosil·làbiques que s'inicia amb el vers «La minyona que em desespera», reproduïda a *Journal des Pyrénées-Orientales* de Perpinyà (Talrich, 1860b: 3). Aquest *pastiche* és el primer pas de Talrich cap a la poesia catalana.

Talrich s'entusiasma per tot el que té a veure amb la seua terra rossellonesa. Funda i presideix una societat que agrupa nord-catalans residents a París amb el nom d'una de les dues cançons més populars nord-catalanes: «Lo pardal». A París estant, rep a l'estació de tren el conjunt musical L'Estudiantina Catalana²⁷ i la Cobla dels Mattes, que anaven a formar part de les Festes del Sol de desembre de 1885, amb una quarteta d'alexandrins improvisada, tal com recorda Delpont (Delpont, 1896: 26-27):

Vosaltres que veniu, ab tota l'armonia
Del nostre bel parlar, nos portar l'alegria,
Infants de Perpinyà, vos obrim nostre cor :
Pel nostre Rosselló es tot omplert d'amor !

²⁷ L'Estudiantina Catalana de Perpinyà, creada per Justí Pepratx, amb caràcter regionalista, fou una agrupació instrumental i vocal de vint-i-vuit estudiants vestits amb barretina i faixa que tocaven i cantaven cançons populars. Van fer molts concerts i van participar en esdeveniments importants com la festa literària de Banyuls de la Marenda el 1883 i també en les festes de Barcelona el 1888. En homenatge a l'agrupació, Jacint Verdaguer composà el poema «Los fills del Canigó. A la Estudiantina Catalana de Perpinyà», poema inclòs a *Pàtria* i musicat pel mestre Candi. Juli Delpont li dedica el poema «La estudiantina catalana» en *La Il·lustració Catalana* (15-12-1887). Sobre la relació entre aquesta agrupació musical i Jacint Verdaguer, consulteu l'article de Gumersind Gomila «Verdaguer et l'Estudiantina Catalana» a *La Tramontane* (Gomila, 1945b: 95-96).

Els últims anys de la seua vida els consagra a cantar i celebrar el Rosselló poèticament, i participa així en la Renaixença rossellonesa. El 1879 escriu el poema «Canigó» musicat pel professor del Conservatori Nacional de Música Taudou; el 1881 apareix l'«Albada catalana» també musicada per Taudou, i la cantata «Al Rosselló», llegida en les festes literàries de Banyuls de la Marenda en la seua absència (Dunyach, 2003: 85) i inclosa en l'antologia de Bonafont la *Garbèra Catalana* (Lo Pastorellet, 1884: 155-199), que es retroba en els primers versos de *Recorts del Rossello*. El 1881 apareix la «Corranda rossellonesa» a *L'avens*, musicada per Leònida Bonet, on són recollits alguns versos que va atribuir al suposat trobador Berenguer de Paracolls (Talrich, 1881: 29-31). Aquestes composicions, com ha insistit Pons (Pons, 1958: 216), són cançons a l'estil del *chansonnier* Pierre Jean de Béranger²⁸ (1780-1859), que li serveixen d'assaig per a la seua obra final *Recorts del Rossello* (1887).

1.4.1. *Recorts del Rossello*

Recorts del Rossello s'edita el 1887 per tres llibreters d'origen diferent: Charles Latrobe, de Perpinyà; Alvar Verdaguer, de Barcelona; i Albert Savine, de París, fet que mostraria la intenció de l'autor de tenir ressò a la capital francesa, on ha creat l'associació de cultura catalana Lo Pardal, i a la seua terra d'origen rossellonesa. També seria una prova de la consciència de continuïtat lingüística i cultural de l'autor, i de l'assumpció dintre de la Renaixença més enllà de les Alberes.

L'obra està il·lustrada amb un retrat de l'autor fet per Louis Le Nain i vuit gravats amb paisatges de la Catalunya del Nord creats per Pere Teyssonières. En dedicar l'obra «Al poeta Jacinto Verdaguer. En Pere Talrich, *Català de França*», l'autor respon a la dedicatòria efectuada per Verdaguer en *Canigó* («Als catalans de França»), i fa evident la forta influència exercida pel poeta de Folgueroles en la seua obra i en la generació d'aquest període.

El llibre es compon dels mateixos «Recorts del Rossello» (Talrich, 1887: 8-15), un conjunt de trenta-una composicions (la majoria octaves amb octosíl·labs, decasíl·labs o alexandrins encadenats) amb la traducció francesa *en regard*, on un *jo* poètic elegíac passeja

²⁸ «Trop méridional pour devenir un pur romantique, il était aussi trop averti pour ne pas reconnaître l'aisance de l'art français. Mais il n'allait pas trop loin choisir ses maîtres. Comme tout bon Parisien, il aimait le chansonnier politique et national J.B. Béranger» (Pons, 1958: 216).

els ulls per la seua terra rossellonesa enyorada; i de la «Corranda rossellonesa» (Talrich, 1887: 37-41), amb la partitura de Leònida Bonet.

L'enyorança i els records de la seua terra natal esdevenen les muses de la creació poètica talriquiana, com bé recorden Juli Delpont (Delpont 1896: 26) i Carles Bosch de la Trinxeria (Bosch de la Trinxeria, 1887: 3):

Mais ce qui lui tint à cœur toute sa vie, ce furent les souvenirs de ses premières années passées dans le Roussillon ; et ces souvenirs, qu'il ne cessait d'évoquer, se traduisirent par des poésies inspirées où l'amour du sol natal est chanté en strophes émues ; les sentiments qui débordaient de son cœur, il les exprima, par piété filiale, en langue catalane.

L'afecte, la estimació que tot català de cor ressent per sa terra no minva may; al contrari creix ab la distància. No m'estranya doncs que en Pere Talrich desterrat del Rosselló, eixa terra germana nostra, lluny de sas estimades montanyas del Alt Vallespir, pensi ab elles, las anyori.

És el cant de la terra llunyana i enyorada, motiu típicament renaixencista, que porta a terme Aribau en *Oda a la Pàtria* o àdhuc Fontanella en el barroc (Bover i Font, 2003: 228). Aquesta dolça malenconia s'anuncia ja en l'epígraf de Jacint Verdaguer que encapçala l'obra de Talrich (Talrich, 1887: 8), que correspon a la primera estrofa del desè cant de *L'Atlàntida* de 1886:

Com viatger al cim d'una pujada
d'hont ovira sa terra somiada,
aquí 'l bon vell sospira de dolsor:
y veentla verdejar hermosa y bella,
passeja 'ls ulls, enamorat, per ella,
rejoventit sentir volarhi 'l cor.

El *jo* poètic passeja els ulls pel seu paisatge enyorat, i, com conseqüència de l'apropiació identitària i sensible de la natura rossellonesa, rejoyeneix en reviure aquest espai a través de la contemplació. Per això Massó i Torrents rememora Talrich de la següent manera (Massó i Torrents, 1888: 83-84):

Sempre 'm recordaré d'aquellas dolsas passejadas sota una volta de arbres ó vora la remorosa ribera de Cadí o bé anant avall de la carretera de Cornellá. De tant en tant s'aturava y aixecava los brazos ab exclamacions d'admiració a la naturaleza; á voltas me contava sos recorts d'infantesa ab pintorescas descripcions y observacions curiosíssimas sobre Serrallonga de Vallespir, son poble natal [...].

En assumir-se dintre de la Renaixença, Talrich harmonitza el paisatge rossellonès amb la llengua per representar la petita pàtria («en ton parlar, vera armonía») (Talrich, 1887: 10), espai que albira des de les altures del Canigó (Talrich, 1887: 10):

Al peu del altiu Canigó
es una terra embalsamada
qui s'anomena Rosselló
es nostra terra ben amada...

El passeig contemplatori de Talrich es divideix temàticament en dues parts, com assenyala Dunyach (Dunyach, 2003: 90). En la primera part (Talrich, 1887: 8-26), l'autor evoca el Canigó, la plana del Rosselló, la costa, les Corberes, les muntanyes del Conflent (Mosset), de la Cerdanya i el Capcir (Carlit), i els seus rius (l'Aude, la Tet, el Tec). La segona part (Talrich, 1887: 26-35) la formen deu composicions centrades en la seua comarca d'origen, el Vallespir. És en aquesta part on es traspua més elaboració retòrica i unitat temàtica ja que en la primera no hi ha un to unificador en la seua inspiració: es mescla un Bacchus que beu a galet amb dos persones il·lustres nord-catalanes, l'astrònom Aragó, representant de les Corberes, i l'escultor Oliva, que simbolitza la Cerdanya; i el Rosselló és a penes evocat mentre que la Cerdanya cobra la major part d'importància. Això no obstant, la comparació, la personificació i la metàfora a través d'elements naturals permeten al *jo* poètic enriquir els versos i delectar-se en cantar i donar vida al paisatge, com veurem a continuació.

Ja a la primera composició, el *jo* poètic compara el seu cor amb el de les tendres poncelles: de la mateixa manera que elles obren al matí el calze per a les abelles, el cor del *jo* poètic obre a la tarda el seu receptacle ple d'amor al Rosselló. L'estructura comparativa precedida per «Aixís com» beu, sense dubte, de moltes estrofes de Verdaguer, qui, al seu

torn, la pren d'Ausiàs March amb la voluntat de fer present i projectar cap al futur la veu de la tradició literària catalana (Talrich, 1887: 8-10):

Aixís com al trench del matí
se veuhen les tendres poncelles
sel frígol y del romaní
obrint llur calze á las abelles,
aixís joh Rosselló! mon cor,
á plena tarde del meu día
t'obre son vas omplert d'amor,

Una altra comparació amb elements vegetals s'esdevé quan evoca el Carlit i els «flocs de la primera neu» es comparen amb les «pelletes de blat ventilades a l'era» (Talrich, 1887: 20).

La prosopopeia de la tercera composició recorda al vers de Verdaguer del Cant v «Quan arriben a terra l'aurora hi riu» (Jacint Verdaguer, 1997: 105), en el moment en què l'alba riallera petoneja el Canigó de bon matí (Talrich, 1887: 10):

Del cel vehína, joh Canigó!
iqué guapa es ta cima nevada,
llavors qu'eixint del golf Lleó
ab sa risa diamantada,
l'Alba, davantera del Sol,
d'un bot, d'una sola volada,
li da, -cantant lo rossinyol,-
sa tendre y verginal besada!

Tot i que la prosopopeia més reeixida de Talrich és quan evoca el paratge natural del Caos de Targasona de la Cerdanya. Per mitjà d'alexandrins que ajuden a donar majestuositat a la recreació, el *jo* poètic, tot i usar la rima fàcil -ables, invita al lector a veure les penyes que conformen el paratge com cavalquen i fugen desesperadament (Talrich, 1887: 18):

Veniu á veure aprop d'eixos prats admirables
los fantástichs montons de penyals formidables,
cabalcant uns sobre altres, com, tornats boigs d'espant,
fugen ramats de bous davant llops udolant,

A l'arribada de l'hivern al mes de desembre, la boira traeix el paisatge (Talrich, 1887: 22):

Espessas bromes,
eixint dels estanys, de les comas,
pujan, de nit, traydora ment,
á las planas del firmament

I el sol, també personificat, té por d'alterar la blancor de la neu amb el seu esguard: «de son mirar suavisant l'ardor, / tèm fondre la neu y de 'n turbar l'albor» (Talrich, 1887: 24), un sol que és «lo diví rey del día» quan «á l'orient encen sa llàntia d'or» (Talrich, 1887: 10).

El mar del llevant, hiperbolitzat, és «el gran mirall de les estrelles» que en les terres rosselloneses conforma un «altar diví» i serveix a Talrich per manifestar la mitologia clàssica amb Bacus i Venus (Talrich, 1887: 12):

A son llevant es lo blau mar,
lo gran mirall de las estrelles.
En riba nostra era l'altar,
servit per un ram de donzelles,
lo qual Báccus va dedicar
á Vénus, la seva estimada,

Una mar sacralitzada que recorda igualment a la de Jaume Boher de *La Inmaculada* (1891) quan evoca el palau de Déu (Boher, 1891: 28):

Aquí es la *Seu* hont la divina essència,
Tots vels alsats, al ull de l'ignocència,
Obrint son sí, mostra una mar,
Tota una mar d'adorable hermosura,
Mar sense fons d'indicible dolsura,
Hont nadará qui sab lo amar.

Tot i que en Talrich el to noble adquireix un aspecte grotesc quan Baccus beu amb altres deïtats al «galet de sa borratxa» (Talrich, 1887: 14). En altres ocasions, no és la mar la

que reflecteix les estrelles sinó els estanys i llacs glaçats, com il·lustra la metàfora «espills de gel» (Talrich, 1887: 26):

Ve la nit. Les estrelles
desertores del cel
centellegen vermelles
dins los espills de gel.

Com hem dit adés (§ 1.3.2), aquesta metàfora és l'eco dels «Estanyols» verdaguerians de la «planella del Cadí» del Cant II²⁹.

Per dignificar la Cerdanya, Talrich utilitza una metàfora emfàtica relacionada amb la cultura clàssica en posar de manifest la vall de Tessàlia entre el Mont Olimp i l'Óssa, cantada per la seua bellesa i frescor per poetes antics i per Jacint Verdaguer en *Canigó*, quan es refereix a la solana com «el Templé dels nostres monts» (Talrich, 1887: 18).

Després d'acomiar-se explícitament de les comarques i de les muntanyes evocades fins el moment («[...] — Adéu-siau! — Me'n vaig») (Talrich, 1887: 26), arriba la segona part, dedicada al Vallespir, que es presenta més lírica, puix, més enllà de la contemplació retòrica, el *jo* poètic (encara que sense excessos) és més present. Com assenyala Dunyach: «...ara, recordant els paisatges que el van veure néixer, Talrich deixarà parlar el seu cor. S'han acabat les laborioses evocacions, les pintures didàctiques [...] Des dels primers versos, la tristesa del poeta esclata en un crit punyent» (Dunyach, 2003: 95). Ja al final de la primera part, dos versos insinuen el canvi de to cap a un dol perpetu conseqüència de la seua condició d'orfe: «Sols s'ou un silenci de dol / del qual mon cor encar tremol» (Talrich, 1887: 22).

Després d'una salutació a la terra mare que inicia aquesta segona part («Salut cordial, monts de l'Albera, / ribas del Tech, bell Vallespi») i de dirigir-se a la comarca en segona persona del singular amb una comparació floral («qu'engarlandes nostra frontera / de festons blaus com flors de llí!»), el *jo* poètic fa explícita la seua orfenesa i el to nostàlgic pel seu exili (Talrich, 1887: 26-28):

²⁹ («són los bocins d'aquell espill on tota / la nau del firmament s'emmirallava») (Jacint Verdaguer, 1997: 59).

Aquí sò nat i ay ! Sense pare :
tingui per bres son llit de mort.
A dos anys no tenia mare.
¿ Sabeu una més trista sort ?

[...]
lluny de tu, Vallespir, lo destí m'exilià,

Així, a més de ser orfe de pares, també ho és de la seua mare terra, per això li demana a la mateixa terra natal, impacient, que li desvetlle el record després de tant de temps, una reminiscència que esdevindrà el conjunt dels seus *Recorts* (Talrich, 1887: 28):

Digas, conta al teu fill joh ma serra estimada!
á ton fill qui't sospira en sa presó del Nort,
lo que t'ha succehit entre eixa temporada :
de tos monts, de tas valls desperta'm lo recort.

Com assenyala Josep Sebastià Pons (Pons, 1958: 217), Talrich s'inspira del to natural nostàlgic d'Amable Tastu, evident en una de les estrofes del poema «Le Retour à la Chapelle» (Tastu, 1827: 223):

Combien de fois sur un autre rivage
D'un long soupir j'appelai ce séjour !
Des bords lointains vers ce riant village,
Combien de fois j'ai rêvé mon retour !

L'exili de Talrich és una «presó del nord» com ho serà, a tall d'exemple, per Simona Gay (§ 3.4) i per a tants poetes nord-catalans del segle xx que canten la seua terra des de la distància o en les seues curtes estades de retorn.

La demanda que fa Talrich en segona persona del singular al Vallespir personificat perquè li faça recordar tots els records possibles de la natura que conforma la terra natal se succeeix en la continuació del poema en referir-se a les torres de vigilància de la costa i a les tempestes del cel (Talrich, 1887: 28):

Digas, tas torras esquerdadas,
Massana, Mir, Cos y Cabrens,
¿ han apagat las flamaradas
que movían tos somatens ?
Y quant l'oratge, en tas alsárias,
dels núvols esquinxá'l mantel,
que'ls batalls tocan á pregárias,
¿ provocan sempre'l llamp del cel ?

El *jo* poètic pregunta al Vallespir si el lledoner del seu vilatge es manté tal i com ell el recorda en la infantesa, amb una prosopopeia i una comparació dels rajos del sol (Talrich, 1887: 28-30):

Lo lledoner del meu vilatge
(quan jo vaig naixe, era, ell, molt vell)
¿ ha conservat tot son brancatge ?
¿ hi fa, cada any, son niu l'aucell ?
¿ encara's veu baix son fullatge,
amic dels infants al bressol,
volatejar, – rient imatge, –
com vespas d'or, los raigs del sol ?

Talrich és el predecessor de tots els poetes nord-catalans de finals del XIX i del segle XX que atorguen en els seus poemes privilegi a l'evocació del sol i a la seua llum, element intrínsec del paisatge regionalista que es pretén diferent al del nord de França, tan reivindicat per Jean Amade (§ 2.2.1), i característic també del paisatge Mediterrani que es dona en la poesia renaixencista d'arreu el territori de parla catalana³⁰.

Les qüestions retòriques que efectua Talrich en l'estrofa anterior que hem comentat, tal i com remarca Josep Sebastià Pons (Pons, 1958: 217), podrien haver estat inspirades de la cançó «Les Hirondelles» de Pierre-Jean de Béranger (Béranger, 1866: 302):

³⁰ A tall d'exemple, heus ací un fragment d'un discurs dels Jocs Florals valencians publicat el 1934: «En les pàgines dels nostres escriptors passats és clara la reverberació de la llum enlluernadora que ens baixa d'allà dalt, que no sols escalfa el cor de la raça, sinó que es reflecta en les argentades oliveres [...]; en la grogor daurada de les punxegudes arxelagues» (Sánchez Gozalbo, 1934: 14).

Ma sœur est-elle mariée ?
Avez-vous vu de nos garçons
La foule, aux noces conviée,
La célébrer dans leurs chansons ?

Després d'aquestes dues estrofes anteriors de Talrich que hem comentat, on «les chers souvenirs dont son âme déborde lui font élever la voix, allonger les vers, les traîner comme un fardeau de regrets» (Berga, 1913b: 90), apareixen els alexandrins que fan que l'estrofa s'amplie i guanye en majestuositat. En aquests, el *jo* poètic personifica la vall del Tec, la qual no tem a l'oblit per la bellesa que procura a l'espectador (Talrich, 1887: 32):

Y jo ¿ podré reveure — las tan bonicas calas
de ta costa escarpada, — no quant lo pescador
de sa barca malmésa hi replega las alas,
[...]

Oh Tech ¡ qué son vistosas y frescas, tas riberas !
la vall teva es d'aquellas — que no tèmen l'olvit :

En desviar-se del to nostàlgic, recorda enèrgicament els joves muntanyencs del Vallespir amb una comparació del seu vigor amb les alzines, mentre que la bellesa de les donzelles s'expressa amb una metàfora floral (Talrich, 1887: 30):

¡ Qu'éran galans, tos joves montanyols,
vius com lluerts, robustos com alzinass,
ballant gayment á so de floviols
damunt llur cap fent saltar las fadrinas,
ò sola á sol, — per elles levíssim pès, —
ò per aplechs qu'en l'ayre 's davan bès,
hermosos rams de rosas espellidas
en llur matí cullidas!

Les onomatopeies ajuden al *jo* poètic a continuar evocar l'encant de la natura que domina el paisatge (Talrich, 1887: 30-32):

Al murmuri de tas rieras,
al dols xiuxiu dels faigs, dels polls,

dels castanyers, de las sureres,
al cant dels grills en los rostolls.

A més del viatge contemplatiu per la bellesa vegetal, dues metàfores evocuen la dolcesa de l'expectació celeste. El cel és un desert per la seua mida, i les estrelles són granets de sorra daurats (Talrich, 1887: 32):

i quin pler, quina delícia m'era,
mirar ta nit, per temps suau,
sembrant dels estels l'arenara
sobre'l desert de ton cel blau !

En el preludi abans del final, el *jo* poètic demana a la terra natal si podrà tornar a veure la bellesa del paisatge marítim («Y jo ¿ podré reveure las tan bonicas calas / de ta costa escarpada [...]») (Talrich, 1887: 32) on la metàfora dels «cisnes jugant dins un estany» (Talrich, 1887: 32) representa «las damas de la plana» (Talrich, 1887: 32). Per evocar la Vall del Tec, usa una nova metàfora: «gàbia oberta d'ahont may l'aucell vola» (Talrich, 1887: 32).

El final es torna antagònic quan la seua terra esdevé dolça per reviure-la en el record però amarga per la distància que el separa i per la mort que l'aguaita. El seu cor anhela perir en la seua terra, però si això no ocorre, no morirà de vell sinó de pena, com mostren els famosos versos de l'última estrofa (Talrich, 1887: 34):

no moriré pas de vellesa,
ay no ! moriré de tristesa,
Vallespir,
i dols sospir !

Talrich commou els poetes de l'època catalans del nord i del sud de les Alberes, i els occitans (Brinquant, 1914: 42):

Jacinto Verdaguer, Frédéric Mistral, Emmanuel Arago, Etienne Arago, Le Comte de Toulouse Lautrec, Justin Pépratx, Frédéric Donnadiou, Joseph Bonafont, Paul Mariéton, pour ne citer que quelques-uns, adressèrent à l'auteur des félicitations empreintes de la plus chaleureuse et de la plus profonde sincérité.

Jaume Massó i Torrents mostra al seu torn el condol del seu traspàs: «He perdut ab ell á una de las personas ab qui á gust havía lligat, y crech que la literatura catalana deu agrahirli de cor, entre sas escassas produccions, algunas flors de molta flayre» (Massó i Torrents, 1888: 86). Frederic Mistral ressalta l'emoció dels versos, la fluïdesa i la vivacitat de la poesia de Talrich en llengua catalana (*apud* Brinquant, 1914: 42):

C'est de la poésie naïve, populaire et franche qui est l'expression d'un souvenir ému. La langue est pure et claire. On sent qu'elle est vivante et c'est une fière réponse aux niveleurs intellectuels qui proclament la mort des idiomes indigènes.

El final de l'obra de Talrich corprèn igualment els rossellonesos. Encara que Talrich no mor al Vallespir, Brinquant insisteix com «son âme s'est bien endormie, bercée par les plus doux souvenirs de son enfance, et que ses yeux se sont fermés sur les chères visions du Vallespir» (Brinquant, 1914: 42). Bosch de la Trinxeria expressa com la mort li permet reunir-se novament i plàcidament amb la seua terra d'origen impregnada de sol (Bosch de la Trinxeria, 1887: 3):

Puig á mida que l'home posa anys y s'apropa de la vellesa, l'horisó boyrós que'l rodeja s'aclareix y'ls recorts sonrients de sa infantesa s'il-luminan de viva claror.

Pensa ab la fi de sa vida ; cansat, rendit, cerca en sa terra estimada, un recó á racés del vent gelu, ben assoleyat ahont puga jaure y dormir lo postrer somní.

Mentre que Joseph De Copons insisteix en la tendresa que li procuren els versos finals (De Copons, 1889: 2):

Arrivons à la pièce finale, la plus inspirée certainement et du meilleur jet de tout le volume. Elle a, dans sa tristesse, un je ne sais quoi d'attendrissant. Ces vers vous prennent d'abord en leur harmonie et vous enlacent comme des bras, puis l'on sent soudain une angoisse inattendue qui vous transperce comme une lame : et l'on y souffre des perplexités du poète dont les craintes, hélas ! se sont trop réalisées.

Pere Talrich participa al nord de França estant en la Renaixença rossellonesa. Influenciat pels francesos Jean-Pierre Béranger i, com ho serà igualment Josep Bonafont, per Amable Tastu i per Jacint Verdaguer, contempla retòricament el paisatge rossellonès amb aconseguides comparacions, prosopopeies i metàfores farcides d'elements naturals i cosmogònics (la flora, la fauna, l'alba, el sol, el cel, els estels, la boira, la mar, els estanys i els llacs). Igualment, sacralitza l'amor per la seua terra natal des de l'enyor quan canta el Vallespir. És el primer poeta elegíac nord-català, i la seua obra serà un referent per als autors de l'època —com mostraran, per exemple, les elegies, encara que en el seu cas pietoses, de Josep Bonafont—, i per als autors posteriors, com Josep Sebastià Pons.

1.5. JAUME BOHER

Jaume Boher (Prats de Molló, Vallespir 1820 – Perpinyà, Rosselló 1908), nascut al si d'una família modesta i instruït en llengües llatines, se n'adona prompte de la seua vocació eclesiàstica: és admès al Gran Seminari (Camps, 1986a: 34) i es confia tota sa vida a l'ensenyament de teologia. Predicador, col·labora en *La Semaine Religieuse* el 1878. La passió per la poesia es desperta en ell en les festes literàries de Banyuls de la Marenda, quan el seu poema *La Cardina* és recitat per Jaume Boixeda. Després de compondre poemes religiosos, el 1884 publica a la revista *Le Roussillon* la peça humorística «Per qué no se fuma dins lo cel», que també apareix en l'antologia *Garbèra Catalana* de Lo Pastorellet de la Vall d'Arles (1884: 96-102); el 1886 és recompensat al concurs de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales pel seu poema «El Roc del frare», i el 1887, en les segones festes literàries de Banyuls de la Marenda, recita i obté un premi per la llegenda versificada «Sant Guillem de Combret» (Camps, 1986a: 34-35), que serà represa en el *Canigó* de Verdaguer (Pons, 1958: 219).

1.5.1. *La Inmaculada*

L'obra mestra de Jaume Boher és *La Inmaculada* (1891). Amb el subtítol *Poema Teologich* és editada per la Impremta de Carlos Latrobe i formada per un pròleg i deu cants. Combina l'estrofa verdagueriana amb l'ús d'octosíl·labs, decasíl·labs i l'alexandrí clàssic

francès, una barreja que per a Pons «se suporta mal» (Pons, 1958: 220). La rima és variada, creuada i encadenada, tot i destacar un ús predominant de versos apariats.

El llarg i rigorós treball per la forma fa que Amade situe l'obra de Boher al mateix nivell que els millors parnassians (Amade, 1908: lII). Amb el seu art pacient hom té la impressió d'un treball sòlid i definitiu, sense donar lloc a improvisacions (Amade, 1908: lI). L'obra de Boher s'emmarca plenament en el romanticisme, tal i com confirma Amade, que lloa la qualitat de l'autor fins al punt d'afirmar: «ce poète semble avoir reçu des romantiques l'imagination ardente et le magnifique lyrisme qui l'élèvent aux plus hauts sommets» (Amade, 1908: lII).

És cert que, tal i com assenyala Christian Camps, les qualitats de teòleg, de poeta i de catalanista formen en Boher un conjunt harmoniós (Camps, 1886a: 35). Ell mateix afirma en el pròleg que la seua poesia té la intenció d'adoctrinar religiosament («lo poema es essencialment teologich y doctrinal») (Boher, 1891: viii), fins i tot es veu més teòleg que poeta («Quant á mí, vocació poetica, may veu interior m'ha insinuat que me l'haja enviada lo cel. Lira de poeta, may l'havia prèse entre dits per ferne vibrar tan sols una corda, y es tardíssim avuy per tentarne 'l primer ensatg») (Boher, 1891: v). Boher confessa el per què de la seua empresa (Boher, 1891: vi):

Confesso ser, jo, dins ma petitèsa, un gran deutor de María santíssima [...]. Mon gran desitg era, en ma justa gratitut, no sóls d'honrarla per ma devoció personal, mes de magnificarla també, escrivint, si m'ho permetían mas humils facultats, alguna obra á gloria seva.

Pel que fa al tema principal de l'obra, es proposa de seguir les traces de l'escola escotista, el corrent filosòfic de tradició escolàstica que ja havien portat a terme altres catalans abans com Francesc Eiximenis o la càtedra amb centre d'estudis universitaris creat a Palma el 1483, L'Estudi General Lul·lià (Boher, 1891: VIII-IX):

Hé volgut, seguint en eixa qüestió los rastres de l'Escola Escotista, exposar la plassa soberana de la Verge en los consells eternals del Altíssim, tota la part que li pertany en los misteris de la Incarnació del Verb y de la Redemció del mon.

Aquesta intenció el porta a rellegir la història de la caiguda dels àngels de la *Gènesi* i inspirar-se del *Paradís Perdut* de Milton (Pons, 1958: 220) on els àngels de l'abisme, després de la creació de la primera parella, fan un complot contra l'obra de Déu i mantenen llargs discursos.

Boher ens condueix al món sobrenatural: ens mostra el lloc de la Verge en els consells eterns, el lloc que se li destina en els misteris de la religió, un pla diví revelat per la visió del profeta Isaïes (Pons, 1958: 220). Aquest tema es desenvolupa en els sis primers cants tot i afegir-ne quatre més per arribar a la proclamació del dogma, fet pel qual Pons li retreu manca d'unitat (Pons, 1958: 220). També reprotxa la impressió que té el lector de trobar-se davant un exercici d'eloqüència que xoca amb el rigor de la teologia. A part dels passatges i diàlegs estrictament religiosos, s'agraeixen les contemplacions paisatgístiques on la presència del *jo* poètic s'evapora. Veiem per exemple en el primer cant («Cant I. Isaïas»), quan Isaïes fuig de la cort dels Reis, una interessant contemplació retòrica en fer ús de la prosopopeia amb elements de la natura i del paisatge que es va trobant pel camí, sent els primers elements la mar i el sol (Boher, 1891: 29) :

Desplèga á sos peus la mar sas planuras,
Fent pujar del mont fins á las alturas,
De dolsa zumzada un suau remor.
Mansa y sens vigor, l'ona, vers la riba
Lentament s'atansa, ab penas arriba,
Brumerós un bés dona, y mor

Ja al punt extrem de sa reyal carrera,
D'amor lo sol llansa un mirar enrere,
L'espai inmens midant de fit á fit,
Y'l front ombrejat de tendra boyrina,
Glassa mig daurada y mitg purpurina,
Baixa á colgarse dins son llit.

A més de la personificació, algunes comparacions amb la natura atorguen prestigi al *locus* celestial. Com ocorre en Talrich i en la gran part de poetes rossellonesos de final segle XIX i del corrent del segle XX, la llum divina adquireix vital importància quan és comparada amb elements del camp igualment sacralitzats («garba d'or») i acompanyada de la puresa del cel i del cosmos (Boher, 1891: 2):

De sa rossa llum los raigs que arrepléga,
Son com garba d'or que atrau y arroséga
Pels camps del atzur puríssim del cel.
Totas clarors van morint una á una,
Y al Orient que's pinta ab tinta bruna,
Timit, l'ull descluca un estel.

A la nit, el zèfir, vent suau de ponent, és l'ocell que porta el perfum de la flor closa
(Boher, 1891: 2):

Silenciosa ab sos vels la nit baixa,
No s'ou sinó l'ala d'un dols zefir
Qu'l perfum du de la flor ja tancada ;

En «Cant III. Satanica Conjuració» (Boher, 1891: 15), la natura és novament present, tot i no encarnar un espai pacífic. Es tracta en aquest cas d'un «Lloch de suplicis y de plors», impregnat de fosc i de fum infernals (Boher, 1891: 15):

Lloch tenebrós hont may no arriba
Del sol diví ni un flach de vesllum,
Mar de foch sens fons y sens riba,
Envolcat per nuvóls de fum.

Aquest cant de Boher recorda indubtablement a tot el passatge del cant IV de *Canigó* de Jacint Verdaguer dedicat al massís aragonès de la «Maladeta», on sorgeix l'espectacle de la muntanya maleïda i on es poden identificar els signes bíblics evidents de Sodoma i Gomorra.

La més pura natura es troba en el cosmos i és el mirall de Déu, el qual té la mateixa essència esplendorosa, perfecta, bella, dolça i valuosa. Els estels del cel són el polsim d'or espargits de la mà de Déu (Boher, 1891: 28):

Los grans estels que dins l'espai voltéjan,
La banda de llum que'n sas rondes passéjan,
Per Deu, vistos d'eix mirador,
Què son? Del seu palau vansa escombrilla,

Guspira del cel cayguda y que brilla,
Per sa má sembrat, polsim d'or.

Com dèiem a propòsit de l'experiència moderna i romàntica del paisatge (§ 1.3.2.), en Boher (i en Bonafont, com veurem més endavant) la natura no és quelcom bell, sinó allò sublim i magníficent, superior a l'ésser humà. En albirar la natura i desdibuixar-se el *jo*, es pot contemplar la perfecció de Déu, puix és aquest qui l'ha creada; és el seu espai, el *locus* de la Verge immaculada. Aquesta perfecció i puresa s'expressen amb personificacions i comparacions per mitjà del cosmos i d'elements naturals sacralitzats, on predomina, entre d'altres elements, la contemplació retòrica de la llum, dels estels i de la mar, contraposats en ocasions a una natura violenta representativa dels inferns.

1.6. JUSTÍ PEPRATX

Justí Pepratx (Ceret, Vallespir, 1828 – Perpinyà, Rosselló, 1901), propietari, negociant, catòlic, traductor, ambaixador de Verdaguer a la Catalunya del Nord, esdevé el màxim representant de la Renaixença al nord de les Alberes amb un objectiu clar: «le réveil de l'âme roussillonnaise» (Camps, 1986a: 38). És el corresponsal actiu de la Renaixença barcelonina, l'aptitud catalitzadora que la farà possible al Rosselló. El 1884 és nomenat membre de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona i el mateix any tradueix al francès en vers *L'Atlàntida* de Verdaguer, traducció que, a més de tenir sis edicions (Vila, 1995: 226), rep lloances del mateix Verdaguer i de Frederic Mistral.

L'activitat literària de Pepratx, concentrada entre 1880 i 1888, respon a una intenció folklòrica basada en prendre la llibertat artística per elaborar literàriament el material oral o per crear poemes de collita pròpia amb formes populars. És un exemple clar del desdibuixament de fronteres entre literatura culta i literatura popular que caracteritza aquest període (§ 1.3.1). El conjunt de la seua obra està format per: *Ramellets de proverbis, maxims, refrans y adagis catalans, escollits y posats en quartetas* (1880); *Espigas y flors. Obretes d'En Pau Farriol de Ceret* (1884), editats per l'empremta Latrobe; un estudi de fraseologia popular titulat «Comparaisons populaires les plus usitées dans l'idiome catalan» (Pepratx 1884: 317-345); l'edició de la cançó «Estudiantina Catalana» (1885); l'estudi *Canigó: Étude*

bibliographique du nouveau poème catalan de Jacinto Verdaguer (1887); i *Pa de casa. Llibret de versos d'En Pau Farriol de Ceret* (1888). Com dèiem, és el principal traductor al francès de Verdaguer amb: *L'Atlàntida: L'Atlantide* (1884), *Le Roussillon: fragment du poème inédit Lo Canigó* (1886), *Lo somni de Sant Joan. Llegenda del Sagrat Cor de Jesús: Le songe de Saint Jean. Légende du Sacré Cœur de Jésus* (1888), *Jesús infant: la fugida d'Egipte: Jésus enfant : poème catalan* (1896) i *Flors del Calvari. Llibre de consols: Fleurs de Calvaire. Livre de consolations* (1897).

En *Ramellets de proverbis, maxims, refrans y adagis catalans, escullits y posats en quartetas* (1880), Pepratx reuneix literatura oral, i com el seu títol indica, la transposa en quartetes afegint-hi la traducció francesa. En aquesta obra, després de dedicar el llibre a la Société per l'estudi de les llengües romàniques de Montpeller, escriu el pròleg en vers «Als uns y als altres» (Pepratx, 1880: 2-3) on ens presenta el que vindrà a continuació: «Un jardinet de proverbis / Máximas, refrans, adagis / Paraulas dels nostres avis» (Pepratx, 1880: 3) i ens recorda que «som germans / dels vells y bons Catalans» i que dels catalans els lectors comprovaran «la sabiduría» (Pepratx, 1880: 3). Les set parts que componen el llibre estan etiquetades amb un element de la natura, amb set «ramellets» de diferents tipus de «flors» que corresponen a diversos temes: «Flors de vida», «del món», «de la terra», «de tot temps y tot color», «de casa» y «de taula», «del casament» i «flors de recreo». El llibre finalitza amb l'apèndix «Pagesias» (Pepratx, 1880: 145) amb frases fetes del món pagès.

Espigas y flors (1884), recull signat amb el pseudònim Pau de Farriol de Ceret, és un conjunt de faules i contes transposats en vers, comparacions populars catalanes amb la traducció francesa i el discurs de gràcies pronunciat en la festa dels Jocs Florals de Barcelona el 1884. En 1888 apareix el seu últim recull, *Pa de casa. Llibret de versos*, també signat amb el mateix pseudònim, amb reconfiguracions de literatura popular i poemes de creació pròpia, que analitzarem a continuació.

1.6.1. *Pa de casa*

Editat el 1888 per Albert Julia a Perpinyà, consta d'un «Prolech» (Pepratx, 1888: v); una introducció dedicada a la llengua catalana (Pepratx, 1888: 1); una composició lírica i religiosa en forma de rondalla, «La caritat per amor de Deu. Rondalleta» (Pepratx, 1888: 5-6),

dedicada a Jacint Verdaguer en un context ben determinat³¹; una faula (Pepratx, 1888: 6); unes «sextillas» (Pepratx, 1888: 6); un seguit de composicions folklòriques diverses com cançons, rondalletes, contes en vers o cobles; el poema «Una flor» (Pepratx, 1888: 34); un sonet (Pepratx, 1888: 64); la cançó de Verdaguer «Los fills del Canigó», dedicada a l'Estudiantina Catalana, l'associació rossellonesa de músics de l'època (Pepratx, 1888: 66); i un epíleg (Pepratx, 1888: 71).

Després del pròleg (Pepratx, 1888: v-vi) amb versificació popular de corrandes d'heptasil·labs, on dedica el llibre als catalans «y als demes» ja que «el català avuy dia / per tot lo mon es entes» (Pepratx, 1888: v) i on informa que en el llibre hi haurà «cuentos, faules, rondalletes / Y cançons», ens trobem amb una introducció dedicada a «La llengua catalana» (Pepratx, 1888: 1) amb el subtítol «Resurrexit», on elogia la llengua i les seues arrels llatines. És un exemple del tipus de poesia autoreferencial de la llengua catalana o la Morta-Viva, típica de la poesia jocfloralista i de la literatura romàntica general, que concentra un missatge mític, religiós i restaurador de la llengua (Pepratx, 1888: 1):

Llengua que Roma'ns donà,
Quant cova'l mon a la seva ala
Quina altra llengua t'igualà
Tu, qu'en Ciceró parlà ?

Com moltas del bell llatí
Es la llegítima filla ;
Mès ella n'es la pubilla,
Y sols ab ell tindrà fi.

Després d'aquestes dues estrofes, evoca figures del passat literari medieval català, seguint la tendència renaixencista de Rubió i Ors, Balaguer, Bofarull o Verdaguer (Pepratx, 1888: 1):

³¹ Tal i com explica Rafael Roca Sicart, en gener de 1885 Francesc Matheu enceta l'edició de l'àlbum *Charitas. Catalunya-Andalusia* (que mai s'arriba a publicar), els beneficis del qual servien per ajudar els damnificats d'uns terratrèmols ocorreguts a Andalusia l'any anterior (Roca Sicart, 2021: 377-378). Matheu demana la col·laboració d'erudits de tota Europa, i el poema de Pepratx és una de les contribucions literàries. Estava signada a «Perpinyà, lo día de la Purificació del any 1885» (el 2 de febrer) (Roca Sicart, 2021: 380), tot i que en *Pa de casa* (1888) no apareix aquesta signatura.

Prenda d'en Jaume primer,
L'encaminà a la victòria
D'en Ramon Llull fou la glòria,
D'Ausias, de Muntaner.

Lamenta la postració de la llengua en atorgar la culpa a aquells que la menyspreen i «per llevarli l'honor» la tracten de grossera (Pepratx, 1888: 2). Al mateix temps, critica els que «L'escriuhen tota estrafeta / Y fent lo riure' esclafir» (Pepratx, 1888: 2), i aquells que l'han extirpada de l'escola i del seu lloc natural (Pepratx, 1888: 3):

De l'escola ab passió
L'han proscria y arrancada,
Del temple sant desterrada,
Que era sa payral mansio.

Més endavant, al·ludeix a la seua «resurrecció» en dirigir-se a la llengua amb una estratègia de personificació en segona persona del singular, i a les flors. Així com en Jacint Verdaguer el món vegetal i el paisatge permeten formular la metacreació, concretament en el cant XI per mitjà de l'abat Oliba³², les flors són en Pepratx la metàfora dels nous poetes i de les seues creacions que van rebrotant en llengua catalana (Pepratx, 1888: 3-4):

Mès, oh llengua del país !
Val que tu ets sempre forta.
Quant ja tots te creyan morta,
Has rebrotat més felis.

Ja tos rams van s'escampant,
Com en un jardí las rosas,
Y tas flors maravellosas
Tot lo mon van perfumant.

³² «Ja tot ho veu: sa creació de marbre / és com dins la llavor altívol arbre, / meravellosa flor dins la grana humil» (Jacint Verdaguer, 1997: 206); «n'és lo paper un flanc de Canigó» (Jacint Verdaguer, 1997: 207).

La reivindicació de l'ús literari de la llengua s'escau en la següent quarteta. A partir de la seua resurrecció i del seu floriment, ha passat del món de la pagesia a tenir un lloc privilegiat (Pepratx, 1888: 4):

Si, nostra llengua floreix,
Bella y ab tota sa riquesa ;
Reyna ha tornat la pagesa,
Y ara à per tot resplendeix

Aquestes estrofes que fan part de la introducció lliguen amb l'epíleg final on explica la intenció del seu llibre (Pepratx, 1888: 72):

Ell ha volgut sinó mostrar
L'amor que porta al bell parlar
De nostra casa.

Seguint aquest to clarament renaixencista, destaca un sonet (Pepratx, 1888: 64) en resposta a la composició del mateix tipus que li envia Joaquim Riera i Bertran, transcrit abans, on el poeta gironí li remarca la germanor entre catalans del nord i del sud de les Alberes que comparteixen el Canigó, el Pirineu i el pensament. Pepratx respon a Riera i Bertran en insistir com el seu sonet «ha brollat com l'aygua pura» del paisatge, i com les seues paraules li han ensucrat l'esperit («à Rosselló / a doll m'ha portat la dolsura») i li han reafirmat tota aquesta unió en l'altura «del Montserrat y Canigó», una escalfor que «Ni la tindria refredada / Tota la neu del Pirineu» (Pepratx, 1888: 64). Així, amb evident influència verdagueriana, la voluntat renaixencista d'unió identitària i lingüística dels territoris catalans es mitifica a través dels elements naturals del paisatge català en aquesta composició.

Les «Sextillas» (Pepratx, 1888: 6), que no abandonen del tot el to popular gràcies a la versificació heptasil·làbica, permeten enlairar la veu poètica de Pepratx a un to més líric i espiritual. En la primera estrofa, el *jo* poètic iguala la condició de l'individu amb la de les flors i amb tot el que té vida. Els espais civilitzats i els espais naturals es troben al mateix nivell (Pepratx, 1888: 6-7):

Tot quant viu, tot quant respira
En esta terra suspira,
Així'is homes com las flors
Ciutats, valls ó comaladas,
Lo mateix ne son pobladas
De penas y de dolors.

La diversitat d'existències formen part d'un tot creat per Déu, per això la lamentació d'aquestes penes i d'aquests dolors es manifesta a l'alba, roman al llarg del dia i de la nit, a més de contaminar la natura i les profunditats del *jo* (Pepratx, 1888: 7):

Al trench de l'alba comensa
La lamentació inmensa,
Y ella dura dia y nit.
Tot tristesa manifesta :
La planta abaixa la testa,
Lo cor se queda esllanguit.

Gràcies a l'amor a Déu i a l'esperança de la llum divina («un raig d'amor celestial») el *jo* poètic troba remei al seu lament, i es palesa així en aquesta darrera estrofa un exemple de la necessitat i de la unió intrínseca del *jo* poètic amb el catolicisme en la poesia de finals del XIX (Pepratx, 1888: 7):

¿ Mès que li cal à la rosa
Per tornar fresca y joyosa ?
Un raig de sol d'amunt dalt.
Y al cor sec d'anyoransa,
Per recobrar l'esperansa ?
Un raig d'amor celestial.

Per últim, el poema «Una flor» (Pepratx, 1888: 34), dedicat «al poeta provensal, en Joan Monné, fill de Rossello, pel casament de sa filla», és una composició metafòrica a través del cicle vital d'una flor, que representa la filla de Joan Monné («De las flors es la pubilla») (Pepratx, 1888: 34). Aquesta flor és la més bella de tot el Rosselló (Pepratx, 1888: 34):

Seguiria al Rosselló

sos camps y horts seguiria,
De flors, si, ne trobaria,
Mès de flors com ella, nó.

La seua especialitat és indiscutible, puix aquesta flor ha arribat al món per la gràcia de Déu («Lo cel es qui vos l'ha dada, / Tant bella y preuada flor») (Pepratx, 1888: 35), perquè el seu pare l'ha educat i l'ha atès com calia («Y, regada ab vostre cor, / Com en test, l'haveu criada») (Pepratx, 1888: 35) i, a més, està arrelada a la terra rossellonesa («Sa llavor rossellonesa / La feu brotar nostre sol») (Pepratx, 1888: 35) i a l'espai pagès («...en test payral / Del que à la flor mès li val, / Tracte suau y alegria»). (Pepratx, 1888: 35).

Com hem vist, en aquest últim recull de Pepratx es combinen les creacions pròpies amb mostres literatura popular oral, com la «rondalleta» dedicada a Jacint Verdaguer (Pepratx, 1888: 5-6) o les faules de La Fontaine traduïdes i versificades en català, exemples de la fragilitat fronterera de l'època entre aquests dos tipus de literatura. El cicle de la flora, representatiu de la natura en infinita renovació, permet evocar la resurrecció de la llengua, de la Morta-Viva, gràcies als nous poetes que ressurgeixen de la terra; i la mitificació del paisatge al·ludeix a la germanor entre catalans del nord i del sud de les Alberes. Com a aportació més lírica i espiritual de la part de Pepratx, aquesta flora sorgida del mateix paisatge és el mitjà per manifestar la condició emocional de l'individu i del conjunt de vides creades per Déu, ésser suprem que permet, al seu torn, atenuar l'angoixa i protegir l'existència en el món.

1.7. JAUME BOIXEDA

Jaume Boixeda (Prats de Molló, Vallespir, 1837 – Perpinyà, Rosselló, 1898), nebot del fabulista vallespirenc Gabriel Boixeda³³, entra en el Gran Seminari de Prada i esdevé professor al Petit Seminari de la mateixa vila el 1860. Nomenat sacerdot, és vicari a la catedral de Sant

³³ Jaume Boixeda presenta entre 1888 i 1898 setanta-sis faules del seu oncle al diari local *Le Roussillon*; i Edouard Boixeda, el nebot net de Gabriel Boixeda, publica *66 faules catalanes de Mossen Gabriel Boixèda seguides de la canço: la vall de Prats de Mossen Jaume Boixèda* (Edouard Boixeda, 1937).

Joan de Perpinyà el 1862, i el 1872 professor de retòrica i canonge al Col·legi de Perpinyà (Camps, 1986a: 33). Com a poeta, s'estrena el 20 de setembre de 1883 en el diari local *Le Roussillon* amb la composició «A una cuynera de Prats-de-Mollo», publicada un any després en l'antologia editada per Josep Bonafont *Garbèra Catalana* (Lo Pastorellet, 1884: 48). En el concurs de poesia de la SASLPO de 1888, Boixeda guanya la palma d'argent amb el recull de poemes *Noms de companyia y de catalanistas* (Camps, 1986a: 33) que publicarà més tard sota el títol *Noms de casa* (Boixeda, 1913). Boixeda és conegut a l'altre costat de les Alberes, puix la revista de Barcelona *La Renaixensa* li edita la faula en vers «Lo cassador d'anechs salvatges» (Boixeda, 1886: 377-379). Tothom queda captivat en la segona festa de Banyuls de la Marenda, el 1887, quan l'autor llegeix la composició *Alabansas y pregarías a la Mare de Déu de Banyuls*; finalment, el 1889 el diari local *Le Roussillon* li publica el poema *Stabat mater* (Camps, 1986a: 33).

1.7.1. *Noms de casa*

Com dèiem, *Noms de casa* (1913) és recitat per Pere Courtais en la festa literària de Banyuls de la Marenda el 1883, premiat en el concurs de poesia de la SASLPO de 1888 amb la palma d'argent sota el títol *Noms de companyia y de catalanistas* (Camps, 1986a: 33) i publicat tardanament el 1913. Editat per la Impremta d'En Barrière i Cia, consta de sis poemes i una biografia de l'autor al final del llibre escrita per l'historiador Jean Capeille (1872-1935) i apareguda abans al *Dictionnaire de biographies roussillonnaises* (Capeille, 1914). Els poemes il·lustren el significat d'alguns cognoms catalans que es deriven del paisatge natural i que Boixeda reconeix com a seus, com a la seua llar, tal i com s'explicita en el títol de l'obra. En aquest sentit, la poesia de Boixeda és una clara mostra de com el territori al·ludeix a una identitat col·lectiva, als ocupants d'una parcel·la geogràfica que, com assenyala Vicent Salvador, «contribueix a la identificació del conjunt dels seus habitants, sovint per mitjà de l'encunyació d'un gentilici generat a partir d'una base toponímica» (Salvador, 2018: 153).

Els quatre primers tenen una versificació d'alexandrins que aporten majestuositat a l'obra en una única estrofa de versos aparellats; el penúltim poema està format per quartetes d'octosíl·labs típics de la literatura popular, versificació lògica tractant-se d'un diàleg entre dues donzelles; i l'últim és la plasmació d'una cançó que li ha cantat un llaurador: «Deixeu-vos gronxolar amb esta cançoneta; / La tinch d'un llaurador» (Boixeda, 1913: 13), també amb

quartetes de rima encadenada, en aquest cas de versos hexasíl·labs. Novament es desdibuixa la frontera entre literatura culta i literatura popular.

El primer poema, el «Puig» (Boixeda, 1913: 3), és una descripció poètica molt senzilla de la natura i de les vistes que es poden albirar des d'un puig de Prats de Molló: arbres, ocells, bolets, molsa, mar, teulats vermells, els Pirineus... En el segon poema, «Vergès» (Boixeda, 1913: 4), l'autor elabora d'una manera més detallada la descripció poètica dels arbres fruiters i de les fruites d'aquest tipus d'horts de pagesos, els vergers, que és com se'ls denomina a Prats de Molló als horts que es troben a fora muralles de la part alta del poble. Així, constatem moltes personificacions, per exemple, la comparació dels cirerers amb el físic d'un individu («Mès valents, los cirers, qu'éren blanchs, vermellejen. / Entre fulles, llurs fruyts, espessos com cabells») (Boixeda, 1913: 4); i la personificació del sol i del pomer (Boixeda, 1913: 4-5):

Sos fruyts, besats pel sól, poch á poch han creixit
[...]
Sabiau que 'l pomer ne fos tant presumit ?
Cambiant la sesó, cambia de vestit.

En el tercer poema titulat «Boixeda» (Boixeda, 1913: 6), que correspon al llinatge del mateix autor i que significa bosc de boixos, d'arbustos o de mates, hi descriu com són aquests (Boixeda, 1913: 6):

Tenen dures arrels y troncas que groguejen;
Y quan, mortes pel fred, als ulls mès no verdejen
Las fulles qu'han caygut dels aybres del vehinat,
Elles guarden las llurs, vert mantó setinat.

Explica igualment la funció per a les plantes («Entornejen las flors, com per les defensar») (Boixeda, 1913: 6), i més endavant la utilitat per fabricar objectes de fusta (Boixeda, 1913: 7):

Eixes mates, mès tard, que siguin arrencades,
Y prest, d'un tornador, en las mans entregades,
Sortirán del seu torn mil cosetes de preu

[...]

Vasos de pebre y sal, forxétes y culléres;
Allá, scaybres pels nins ; pipes pels fumadores,
Y, grochs com un safrá, morters y talladors.

En el poema «Pels Prats» (Boixeda, 1913: 8), qual escriptor-cartògraf verdaguerià que contempla i descriu l'espai real observable des de les alçades³⁴, estableix la panoràmica del viatger en 360 graus («Que 'ls giri, si li plau, de qualsevol costat. / Al esquerre, en pujant, s'alsen altes montanyes»), però no deixa de banda el rol de creador d'espais figurats i imaginaris («Se diu qu'un gros braser roséga llurs entranyes / Semblen, llurs cims, brusits y pel sol y pels llamps»).

De la mateixa manera que Jacint Verdaguer utilitza la metàfora de la serp en el paisatge per descriure l'orografia dels Pirineus³⁵, Boixeda l'assimila als rius que baixen dels cims («Serpents de mil replechs, devallán las altures, / Desenrotlla, lo Tech, aygues frescas y pures») (Boixeda, 1913: 8). Igualment, així com el poeta de *Canigó* en moltes ocasions compara el paisatge amb l'or o amb pedres precioses per exaltar-ne la seua bellesa, en Boixeda, gràcies al reflex del sol, les ribes esdevenen als ulls del *jo* poètic perles i diamants («Quan lo sol s'hi miralla, apar als ulls, que son / Perles y diamants rajant com d'una font») (Boixeda, 1913: 8). Per finalitzar el poema, descriu els insectes i les flors que es poden trobar en el trajecte del viatger.

Per concloure, hem comprovat com, tot i formar part d'alts càrrecs del clergat nord-català, el catolicisme té poca o nul·la presència en els rerefons poètic de Boixeda. En canvi, alguns aspectes remetien indubtablement a la geografia literària verdagueriana quant al tractament del paisatge i de la natura: isotopies i propietats de la botànica; i, com en la resta de poetes contemplatoris d'aquest període, els procediments retòrics, sobretot la metàfora, la comparació, i la personificació o animalització dels accidents geogràfics i dels elements del

³⁴ Recordem que l'estiu de 1884 Jacint Verdaguer, excursionista, s'estableix durant un temps al santuari de la Mare de Déu del Mont, on troba el mirador per contemplar els Pirineus i crear els primers poemes de *Canigó*.

³⁵ «Què són les Pirineus?; serpent deforme / que, eixint encara de la mar d'Astúries / per beure l'aigua on se banya Empúries / atravessa pel mig un continent» (Jacint Verdaguer, 1997: 92)

paisatge. L'originalitat de Boixeda recau sobretot en l'expressió de la natura i del paisatge per mitjà de l'antroponímia.

1.8. LO PASTORELLET DE LA VALL D'ARLES (JOSEP BONAFONT)

Intel·lectuals i escriptors de principi de segle xx com Josep Sebastià Pons han considerat Josep Bonafont (El Soler, Rosselló, 1854 – Illa, Rosselló, 1935) l'ànima de la Renaixença rossellonesa (Pons, 1907: 325). La condició d'orfandat des dels set anys i la conseqüent educació catòlica pel capellà del seu poble marcaran el lirisme de la seua poesia, com veurem. Després de fer els seus estudis de secundària a Perpinyà, entra al seminari i el 1879 és nomenat vicari a Arles, d'on naix el seu pseudònim Lo Pastorellet de la Vall d'Arles³⁶. És capellà en diversos pobles i canonge a Illa, on queda una trentena d'anys fins traspasar (Camps, 1986a: 42).

Bonafont és devot de Jacint Verdaguer, restaurador i impulsor de la llengua i la literatura catalanes al Rosselló, i instigador de la utilització de la llengua catalana en la predicació catòlica³⁷. El 1883 s'involucra de ple en les festes literàries de Banyuls de la Marenda i l'any 1889 guanya un premi extraordinari als Jocs Florals de Barcelona amb el poema «Lo Rosselló» que publica més endavant (Lo Pastorellet, 1914: 171-173).

Juntament amb Pepratx, en l'estudi de l'expressió literària de la llengua catalana, inclou la recerca de la literatura popular. De fet, «recollia els mots del *terroir* prop de la gent del poble inspirant-se de la història local» (Berthelot, 2018: 515). Com s'ha dit anteriorment, el 1884 publica *Garbèra Catalana*, una antologia amb poemes de poetes renaixencistes del nord de les Alberes (Pepratx, Talrich, Boixeda...) i del sud (Agnès Armengol, Jaume Collell, Àngel Guimerà, Apel·les Mestre, Jacint Verdaguer...). També hi presenta mostres de poesia popular. Aquesta antologia resumeix i condensa el primer esforç de la Renaixença al Rosselló portada a terme pels eclesiàstics (Pons, 1907: 328).

³⁶ Però també per l'ofici del seu pare: «Il avait pris ce pseudonyme parce que son père était berger» (Pons, 1958: 218).

³⁷ Vegeu «Aux obsèques de M. Vergés de Ricaudy, Oraison funèbre en catalan» (Bonafont, 1911: 47-48) i *Sermon catalan sur la Passion prononcé le Vendredi Saint, 30 mars 1923 à la Cathédrale de Perpignan* (Bonafont, 1923).

Al canvi de segle, publica un estudi sobre els goigs a la *Revue Catalane* (Bonafont, 1907), edita *Conte nou* (1911) i elabora un refranyer català que resta inèdit (Rifa i Teisseire-Dufour, 2004: 109). Els seus poemes apareixen recollits el 1887 en *Ays. Elegías catalanas*. Com assenyala Josep Sebastià Pons, Bonafont supera líricament els seus coetanis: «La poesia catalana era, en aquella època, atribut del clergat. Mossèn Bonafont, rector d'Illa, hi excel·lia per damunt els seus col·legues» (Pons, 1977a: 127). A continuació ens detindrem en els *Ays* de Lo Pastorellet de la Vall d'Arles per analitzar les característiques principals i el tractament del paisatge i de la natura de la seua ploma poètica.

1.8.1. *Ays. Elegías catalanas*

Ays. Elegías catalanas (1887) és un conjunt de vint-i-vuit composicions amb una poesia caracteritzada per una versificació clàssica a la manera de Alphonse Delille amb versos alexandrins, que respon a la tendència poètica dels rossellonesos de l'època, els quals resten quasi sempre fidels a la mètrica francesa tradicional (Pons, 1914: 178). Com en la majoria dels poetes coetanis, aquesta versificació clàssica es combina amb una versificació popular d'heptasil·labs, per això trobem un registre noble i a la vegada oral, una llengua «lente, onctueuse» però també «énergétique aussi et populaire» (Pons, 1914: 179).

A partir de la segona edició enriqueida de 1914, *Ays y Albades*, se suprimeixen quatre composicions i se n'afegeixen dèneu més, d'entre les quals set goigs. Amb aquesta publicació, segons Pons, «il a accompli la mission à laquelle il était prédestiné : relier les deux mouvements de la renaissance catalane, 1887 à 1910» (Pons, 1914: 179). El romanticisme de Lo Pastorellet en aquesta segona edició es dilueix amb la presència de les albades a costat de les elegies més líriques i íntimes (Pons, 1958: 221).

El títol d'ambdues edicions mostra el to elegíac que sura per tots els espais simbòlics i físics dels poemes del recull i que és la característica principal de l'obra de Lo Pastorellet. Després d'un pròleg que resulta un autèntic manifest per la Renaixença de les lletres catalanes al Rosselló (Prat & Vila, 2006: 336), es constaten diferents tipus d'elegies en el poemari que

beuen de diferents fonts, tal i com assenyala Pons: de la literatura popular, dels romàntics³⁸ Chateaubriand i Victor Hugo, del provençal Josèp Romanilha, de l'elegíac Alexandre Guiraud, de Shakespeare... (Pons, 1958: 218). A tall d'exemple, en els primers versos de «Lo salt de la donzella» («Tocava mitja-nit la campana de Pèna / Ab son blanch devantal») (Lo Pastorellet, 1887: 11), ressona l'epígraf de Victor Hugo que introdueix el mateix poema de Bonafont:

A minuit même un pâtre
Vit soudain apparaître une flamme bleuâtre
Qui montait vers les cieux !

El pròleg dona pistes per comprendre aquestes influències i el rerefons de la poesia de Lo Pastorellet. Ja a l'inici una citació i operació intertextual shakespeariana ajuden el *jo* poètic elegíac punyit a expressar com es troba corferit pel mal d'una societat moderna que està abandonant les costums, les tradicions i els valors tradicionals (Lo Pastorellet, 1887: viii):

Tú que tant nos has fet riurer, Yoric, ahont ets, ahont ets ? Las mil llágas que rosegan lo cor de la societat, las llàgrimes que traydorament lo dolor nos arrenca, be prou nos fan recordar massa soviny eixa paraula adolorida d'Hamlet.

Aquesta frase de Shakespeare que cita Lo Pastorellet correspon al passatge en què en el cementiri nocturn Hamlet té en les seues mans el crani del bufó Yoric, i en l'ombra s'avança el dol d'Ofèlia, coronada d'algues i flors dels estanys. Les obres de teatre de Shakespeare, Hamlet i el Rei Lear, semblen debatre's en les tenebres; els vents bufen la seua vasta desesperació i, més enllà, tot és mut, no hi ha res més enllà de la mort, només silenci. En canvi, en Lo Pastorellet, el poeta cristià influït per l'ensenyament dels textos sagrats que conformen la seua poesia, no trobem evocada aquesta eterna elegia del nostre destí, aquest cant al silenci (Pons, 1914: 180) manifestat en les traduccions versificades de Shakespeare pel dramaturg romàntic Alfred de Vigny que Bonafont llegeix. En Lo Pastorellet, les elegies, ni

³⁸ Per l'assagista Victor Crastre, l'obra de Lo Pastorellet de la Vall d'Arles és profundament romàntica: «Avec lui, le romantisme a conquis le Roussillon, car tout est romantique dans son œuvre, les sujets, le style, la prosodie elle-même» (Crastre, 1952: 99)

seran purament i exquisidament sacerdotals com en Verdaguer, ni tindran només l'alè de flors tenebroses com les d'Hamlet a través de Vigny, sinó que es caracteritzaran per ambdues coses; com diu Pons, en *Lo Pastorellet* tenen el carisma de simples flors confitades a l'ombra de les creus sagrades en els cementiris (Pons, 1914: 180).

La Renaixença evidencia la necessitat de conreu de literatura en llengua pròpia com a senyal no de ruptura innovadora sinó de continuïtat amb l'antiga tradició, moral però també intel·lectual. Aquest aspecte es pot veure en el pròleg quan efectua una altra operació intertextual i cita el tipus de poesia i la influència que exerceix en *Lo Pastorellet* el poeta barroc el rector de Vallfogona (1578/1579-1623), pseudònim de Francesc Vicent Garcia i Ferrandis, en el següent passatge (*Lo Pastorellet*, 1887: VII-VIII):

Avuy, mès que may, tindríam menester de riurer, y la rossellonesa terra, com los demès països, anhela un Don García, un nou Rector de Vallfogona ; mes lo motlló de las riallas es trencat y la grana de las humanas alegrías nos apar marcida en sa llavor. [...] Lo Rector de Vallfogona, lo gran burlaner, saborejá també los plors, puix sos últims cants són ben xopats de llàgrimas.

Després de citar Hamlet en el pròleg, el *jo* poètic expressa com els seus plors i les seues esperances seran com les dels autors romàntics i renaixencistes (*Lo Pastorellet*, 1887: VII):

Ab lo toch dels morts, ab lo reclam del *De profundis* que pels ayres escampillan las campanas, Lamartine y Musset, Heine y Verdaguer han escrit llurs inmortals y melancólicas poesías : com ells plorarem donchs, y com ells ara per ara 'ns assentarem, esperansant dias mès alegres, sobre los marges dels rius de Babilona.

Quan ens parla de les llàgrimes i dels rius de Babilònia, trobem el tòpic literari del vall de llàgrimes generat en el *Salve Regina* bíblic, que il·lustra el rerefons poètic de *Lo Pastorellet*:

Ad te clamamus, exsules filii Hevae,
ad te suspiramus, gementes et flentes,
in hac lacrimarum valle.

Com bé assenyala Josep Sebastià Pons (Pons, 1953: 219), aquestes «gementes et flentes», aquests gemecs i plors, s'inscriuen en totes les pàgines del recull. Les expressions i les figures retòriques són sagrades, són en *Lo Pastorellet* pur artifici, com també algunes

prosopopeies molt utilitzades des de Virgili. Lo Pastorellet, com a poeta elegíac, és abans de tot un excel·lent retòric.

El *jo* poètic continua justificant el caràcter planyívol de la seua obra amb referències romàntiques, com la d'Amable Tastu³⁹, i medievals com la Petrarca i Dante (Lo Pastorellet, 1887: ix):

La historia de la Edat-Mitjana no es altra cosa qu'un llarch plany : lo enamorat Petrarca Y Dante, lo diví, anomenan nostra terra *terra lacrymosa*, y lo més conmogut dels nostres poetes s'alaba, à dreta lley, "de haver algun cop plorat".

Com en la resta de poemes renaixencistes nord-catalans, no podia faltar el mestratge de Verdaguer i la justificació de les llàgrimes amb una citació del mateix autor (Lo Pastorellet, 1887: ix):

"La primera vegada", exclama Mossen Verdaguer, "que algun de nosaltres volgué versejar, fou pera modular y deixar sortir à fora los sospirs que li feyan mal, reclosos en lo pit; altrament, si'l sentiment no li hagués duyt, tindria de fer encara la primera poesia ; y de tots vos diré que los més bonichs cants són los més tristos, y dels més bonichs las posadas las més bonas, si voleu, són aquellas en que un hi ha deixat caure més llàgrimas".

En citar Verdaguer, inclou una nota de peu de pàgina amb un fragment del catòlic antirevolucionari Monseigneur Frappel on legitima de nou el rerefons planyívol intrínsec de tota poesia, a més d'insistir en la condició d'exiliada de tota ànima humana i en la traducció emocional en la natura, característiques que seran evidents en els versos de Lo Pastorellet com veurem ulteriorment (Lo Pastorellet, 1887: ix):

"La douleur est poétique non moins que la joie et plus que la joie. Il y a dans les grandes tristesses de l'humanité un fond de poésie inépuisable. Tandis que la tristesse et les pleurs sont recherchés

³⁹ «No cal dir ab la sempre entristida Amable Tastu : "Mon cœur peut battre encore de peine, mais de joie / Jamais, oh ! jamais plus !"» (Lo Pastorellet, 1887: viii). Cal assenyalar que, malgrat l'interès evident que té l'obra d'aquesta autora, la notorietat i la coneixença pels erudits rossellonesos d'Amable Tastu (1789-1885), pseudònim de Sabine Casimire Amable Voïart, es produeix en esdevenir esposa amb el rossellonès de París Josep Tastu (1787-1849), impressor de la revista *Mercure galant* (Miquela Valls, correu electrònic 15/04/2021).

par l'art, toutes les fois qu'il s'agit de produire une impression profonde, la joie et jusqu'au sourire sont inexorablement bannis. [...]

L'âme humaine a le caractère d'une exilée : voilà pourquoi elle se plaît dans les sentiments d'une tristesse paisible. Cela est si vrai que, même dans la nature, hors de nous, ce qui parle le plus au cœur, c'est tout ce qui porte en soi un caractère de tristesse et de désolation".

En il·lustrar el to elegíac de la seua obra amb la influència exercida d'Alfred de Musset en Verdaguer⁴⁰ i amb l'exemple Frédéric Ozanam Lo Pastorellet finalitza el pròleg. Ozanam li serveix, a més, per emfatitzar la societat tradicional i catòlica en perill d'extinció en la que es troba el poeta i el deure d'aquest de cantar-la planyívolament: «Deu, segons Ozanam, ha posat los poetas al mitx de las societats que s'en ván, com los aucells dins las ruhinas : per las consolar. Lo plor del poeta com lo plor del auell no es també un cant?» (Lo Pastorellet, 1887: ix). Bonafont obri així en la tradició poètica rossellonesa el símil del cant de l'ocell com a cant del poeta i, per extensió, l'ocell en si mateix com a símbol del poeta, que s'esdevindrà en els seus versos i en la majoria de poemes fins mitjan segle xx, com veurem.

Així doncs, en aquest pròleg l'autor ens ha introduït i justificat amb una pluralitat de referències l'univers elegíac que planarà sobre tota l'obra i que ací il·lustrarem a partir del tractament del paisatge i de la natura en els diversos tipus d'elegies que hem pogut constatar. Abans, volem apuntar com els goigs de Lo Pastorellet⁴¹, tot i ser reescriptures de la literatura popular, són molt lírics, personals i retòrics, fins al punt que Josep Sebastià Pons té més preferència per aquests que per les seues odes i elegies (Pons, 1914: 182). Himnes narratius en honor als sants, a la verge i a Crist, són molt presents en les ermites i evidencien la vertadera expressió de la vida popular. Lo Pastorellet en restaura alguns la llengua dels quals estava farcida de castellanismes i els feia incomprensibles per al poble. No obstant això, Pons li retreu que hi haja en els goigs alguns neologismes, ja que, sent un gènere popular, haurien de conservar les actituds primitives i hieràtiques, però en destaca la seua bellesa i el delit produït en llegir-los (Pons, 1914: 183). Alguns goigs destaquen pel seu to entusiasta, on Lo

⁴⁰ «Lo inspiradíssim cantor del nostre Canigó ha traduït sense s'en adonar eixos versos de Musset: "les plus désespérés sont les chants les plus beaux, et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots"» (Lo Pastorellet, 1887: x).

⁴¹ «Goigs de Santa Eulària y Santa Julia» (Lo Pastorellet, 1914: 73), «Goigs de San Martí, bisbe» (Lo Pastorellet, 1914: 77), «Goigs de Nostra-Senyora de la Soterrana» (Lo Pastorellet, 1914: 81), «Goigs del gloriós martir Sant Genís» (Lo Pastorellet, 1914: 85), «Goigs de Santa Llúcia» (Lo Pastorellet, 1914: 89), «Goigs de Nostra-Senyora de l'Arca» (Lo Pastorellet, 1914: 93) i «Goigs del gloriós martir Sant Hipolyt» (Lo Pastorellet, 1914: 97).

Pastorellet expressa la seua fe i el seu desig de fer triomfar les tradicions religioses (Pons, 1907: 327). A més d'aquests goigs que trobarem sobretot en la segona edició, es presencien altres mostres de literatura popular, sobretot reescriptures de llegendes com «Lo salt de la donzella» (Lo Pastorellet, 1887: 11) o la llegenda del cor menjat de «Guillem de Cabestany» (Lo Pastorellet, 1887: 21).

Es constaten diversos tipus d'elegies en l'obra del Pastorellet: l'elegia heroica o tràgica, amb dolorosos records del país; l'elegia literària o oda a la llengua catalana; l'elegia pintoresca en honor al Canigó i al paisatge rossellonès en ser la natura símbol del món diví seguint la tradició de Chateaubriand i en sintonia amb el seu coetani Boher; l'elegia bíblica o sagrada parafràsica, pietosa i mística; i, per últim, l'elegia més lírica o íntima, on el poeta es plany de la seua condició d'orfe i, concretament, de la mort de la seua mare.

L'elegia històrica i heroica rememora dramàticament la història local i el passat rossellonès en seguir la tendència dels felibres Auguste Fourès i Félix Gras, i el tradicional romanç històric català d'ambientació medieval dels renaixencistes de la Catalunya del sud de les Alberes d'autors com Rubió i Ors, Bofarull o Verdaguer, amb arrels de la poesia popular i del romancer espanyol. Els poemes històrics divergeixen molt poc de les llegendes, ja que l'òptica edulcorant del romanticisme desvirtua els fets i fa visible el seu caire popular.

Lo Pastorellet exposa dos episodis de la invasió francesa a Perpinyà, el 1474 i el 1475, i presenta dos exemples d'herois locals⁴²: d'una banda, «Bernat d'Oms» (Lo Pastorellet, 1887: 35), governador dels comtats del Rosselló i de la Cerdanya; i, d'altra banda, el cònsol en cap de Perpinyà Joan Blanca en el poema «Fam y sanch» (Lo Pastorellet, 1887: 1). L'epígraf del primer poema, referit a l'obra de l'advocat i historiador del segle XVII Andreu Bosch (1570-1628), titulada *Summari, index o epitome dels admirables y nobilissims titols de honor de Cathalunya, Rossello, y Cerdanya* (1628), és un indicatiu explícit de l'hipotext a partir del qual Lo Pastorellet hipertextualitzarà en vers aquest episodi històric, juntament amb la història llegendària que li ha arribat oralment. El fragment pertany al llibre primer, al capítol v titulat

⁴² Vegeu «La hipertextualitat de Lo Pastorellet de la Vall d'Arles (Josep Bonafont) en *Ays. Elegias catalanas* (1887)» (Aguilar Miró, 2021: 65-82).

«Dels privilegis, y actes originals, y autenticchs que provan los dits titols de Fidelisims de la vila de Perpinya y los demes actes de menjar rates fins a carn humana» (Bosch, 1628: 49-52).

Es tracta de tres «provisions y privilegis del Rey Don Joan» atorgades per a Perpinyà: a Girona el 17 de juny de 1475, on el rei Joan demana que «la vila sia intitulada perpetuament fidelissima, e lo Poble fidelisim, en memoria eternal de la gran fe, e constancia vostra» (Bosch, 1628: 50); el segon privilegi a Castelló d'Empúries el 21 de gener de 1475, on remarca (Bosch, 1628: 50):

som estat certificats, com compulsos de fam, aveu tractat de darnos als enemichs, si intra molt escusats, ens atorgam que james vassalls foren faels i soferixen mes per llur Rey. [...] vos confesam que del que aveu fet mereixeu gloria, e honor.

I finalment el tercer del 16 de març de 1475, on els atorga l'últim privilegi (Bosch, 1628: 50-51):

Com los habitants en la Vila de Perpinyà, com a fidelisims vassalls e subdits nostres, per lo servey, fidelitat, e corona nostra, e de nostra reial casa de Aragó, hajen comportades moltes congoixes, e estretures aixi de fam [...] volem esser manifest a tots vosaltres, a cada hu de vos, e als qui per anant succehiran, com tots los dits naturals è habitants de la Vila de Perpinya, è encara Comtat de Rossello, per lo que han fet per nostre servey, son per nos no solament tenguts, è reputats per bos, è fidelissims, mes encara nos è nostra posteritat, per esser se aguts ab tanta fe, è aver usat de tanta constancia, bondat, è virtut aixi en universal com en particular.

Aquests privilegis són explicitats per Andreu Bosch tal i com foren donats pel rei. Després, en la posterior explicació per part de Bosch entrem en el terreny de «llegenda urbana» i trobem el fragment usat d'epíleg per Lo Pastorellet (Bosch, 1628: 51):

[...] a los precedessors ha constatat, que per necessitat de fam, y falta d'animals tingueré de sustentarse en dita guerra de carn humana, y altres extraordinaris pasts en servey de los Reys, y patria. A mes restan memories certes, có apar en los Archius de moltes families particulars, de fets memorables en dits encontres, en particular de dos, lo primer es de la mort cruel perpetraren los francesos a sinch de Dezembre 1474 de Bernat Dolms Governador dels Comtats de Rossello, y Cerdanya per lo Rey de Arago quel prengueren en Elna y el portaren lligat al Castell de Perpinya ahont lo Rey de França manà llevar lo cap junt al fosso y apres feu posar a la punta de una llansa y com llargament consta mutivat en lo privilegi de Governador, y Capita general de dit Comtats en persona de Lluís Dolms son fill per lo Rey Ferrando als nou de juliol de 1495 a en lo qual se motivan

los fets y serveys extraordinaris, y actes memorables de dit Bernat Dolms en servey dl Rey de Arago, que son molt gran gloria de los successors.

Seguint aquest epígraf, que és l'hipotext (text A), s'inicia el poema, l'hipertext (text B), format per tres parts. En la primera part, composada de cinc quintetes, s'expressa un *jo* poètic que correspon a Bernat d'Oms. En cada quinteta, combinacions de versos alexandrins i octosíl·labs amb rima encadenada i creuada atorguen majestuositat al passat local i alhora aporten el to popular de «llegenda urbana». Sabem que aquesta part correspon al *jo* poètic de Bernat d'Oms perquè així se'ns explicita en el primer vers de la segona part: «En Oms aixís digué» (Lo Pastorellet, 1887: 36). El *jo* poètic motiva i convida als catalans rossellonesos a defensar-se dels francesos: «Au, fadrins catalans, cordau-vos l'espardenya; / Tú, segador, deixa ton blat» (Lo Pastorellet, 1887: 35), «Guerra ó esclavitud! –nos diu eixa nissaga, / Minyons, anem! lo ferro'l puny» (Lo Pastorellet, 1887: 35).

Per expressar el desig fervent de vèncer l'enemic, Lo Pastorellet compara la caiguda d'aquest amb un element de la natura i del camp, l'espiga que es desprèn sota la daga en els primers dies de juny: «Que cayga l'enemich com cau sota la daga / L'espiga en los primers de juny» (Lo Pastorellet, 1887: 35). La dificultat i la ferotgia de l'adversari són evocades gràcies a la metàfora d'un element de la fauna, una cruel au rapaç que urpa amb les seues ungles la ciutat d'Elna esglaiada («Del cruel esparver en las ungles urpida; / La ciutat d'Elna es dins l'esglay») (Lo Pastorellet, 1887: 36) que recorda a l'evocació verdagueriana de l'enemic sarraí en el cant v de *Canigó*: «si no baixau vosaltres, pujaran ells / a traure d'eix niu d'àligues los esparvers» (Verdaguer, 1997: 100).

En la segona part, seguint la combinació de versificació culta i popular amb quartetes d'alexandrins i hexasíl·labs, un *jo* poètic en tercera persona descriu la batalla d'una manera molt visual i explícita («Y al tall de la llansa Antigua y rovellada / La carn bada y s'obreix»), sense deixar de banda el rerefons catòlic i hiperbòlic («O verge dels Dolors, del seu caball devalla / En Bernat boy ferit !» (Lo Pastorellet, 1887: 37). El paisatge rossellonès és tacat de massacre («De morts y de nafrats jau una inmensa estesa / Sobre'l sorral del mar») (Lo Pastorellet, 1887: 37) i la natura cosmogònica, amb un sol personificat que té sentiments i observa la fi del combat des del Canigó, s'afligeix del que acaba de passar quan el dia pereix (Lo Pastorellet, 1887: 37):

Lo sol que, ansiós, del Canigó mirava
L'eixida del combat,
Bromós, trist, pensatiu, abaix de la mar blava
Arreu s'es enfonsat.

En les set quintetes d'heptasíl·labs de la tercera part, un *jo* poètic expressa com el dol, els plors i la tristesa de Perpinyà després de la mort de Bernat d'Oms impregnen el paisatge i la natura rossellonesos. Dues estrofes inicials de versos heptasíl·labs expliciten el final de la història i lliguen amb l'hipotext, l'epíleg que hem vist adès (Lo Pastorellet, 1887: 37):

Tot es dol, tot es tristesa,
Tot es plor en Perpinyá
Quan, en la llansa francesa,
Lo cap d'Oms de gran bellesa
Al castell ne penjolá.

Llágrimas de fel derrama
Ara 'l catalá vensut ;
Als ayres son dolor brama,
Y ne trosseja la llama
De l'espasa y de l'escut.

Així, el *jo* poètic presenta una sèrie d'elements de la natura del paisatge rossellonès que es fan ressò d'aquest episodi (Lo Pastorellet, 1887: 38):

Las faldas tan regaladas
Del encantat Rosselló,
Ahir de flors matisadas,
Avuy ne son endoladas

La natura es lamenta de la tragèdia. En el bosc, els ocells tenen «un cant trist com un gemech» (Lo Pastorellet, 1887: 38), i la veu de la mar «...sembla un renech» (Lo Pastorellet, 1887: 38). El *jo* poètic demana al paisatge de les terres nord-catalanes i al Canigó que ploren per la mala sort d'En Bernat, petició que recorda a la natura afligida per la mort d'en Gentil en *Canigó* de Verdaguer (Lo Pastorellet, 1887: 38):

D'En Bernat la sort estranya
Plorau, gent del Rosselló ;
Plorau, plana y montanya,
Vallespir, Conflent, Cerdanya ;
Plora, nevat Canigó !

El primer poema dels Ays, «Fam y sanch» (Lo Pastorellet, 1887: 1), també va en aquesta línia. Ací trobem versificat l'episodi de Perpinyà del 10 de maig de 1475: després de vuit mesos d'un dur setge —on segons la llegenda històrica, a causa de la fam absoluta, els vilatans hagueren de menjar carn de rata, i fins i tot carn humana de nens recent nascuts—, els perpinyanencs accepten l'ordre de Joan I el Gran (Joan II d'Aragó) de rendir-se als francesos. Per haver resistit, el rei Joan atorga a la ciutat el títol de Fidelíssima Vila de Perpinyà.

En una nota de peu de pàgina se'ns presenten dos fragments d'aquest episodi de fam extrema que patí Perpinyà que podrien ser els hipotexts a partir dels quals Lo Pastorellet crea el seu poema: un fragment d'una obra d'un tal l'historiador contemporani, Marinoeus de Sicile, mig en francès i mig en llatí (Lo Pastorellet, 1887: 2-4):

Rien de plus énergétique que le tableau de la situation des Perpignanais tracé par un historien contemporain, Marineous de Sicile: "On peut à peine croire, s'écrit-il, quelle fut la violence de la faim qu'ils endurèrent en 1475. Pendant plusieurs jours ils ne vécurent que de rats, de chiens, de chats que les femmes chassaient dans les rues de la ville au moyen de longs et larges voiles de toile. Cette ressource venant encore à manquer, et pressées par le plus extrême besoin, non seulement ils portèrent la dent sur la chair des Français qu'ils avaient tués mais ils dévorèrent encore les cadavres de leurs propres concitoyens. Plusieurs femmes agitées par la rage de faim, cum peperissent utero suo continuo faetus reddiderunt. Alice, pretaerea, matres inedice stimulis acutoe, suos filios, sive fame sive alio casu peremptos, lamentatione miserabili propriisque lacrymis aspersos comederunt, LVIII".

El segon fragment de la nota de peu de pàgina, segons Bonafont, correspon a *Voyage pittoresque* de l'historiador del segle XIX Dominique Marie Joseph Henry (1778-1850), obra de la qual no hem trobat constància⁴³. En canvi, aquest fragment sí que apareix a l'obra del

⁴³ En la Bibliothèque Nationale de France (BNF), no consta aquest títol de Joseph Henry: <https://data.bnf.fr/fr/12612648/dominique-marie-joseph-henry/>

mateix autor titulada *Le guide en Roussillon, ou itinéraire du voyageur dans le département des Pyrénées-Orientales contenant un aperçu de l'histoire de la province* (Henry, 1842: 37-38):

À l'entrée du parvis de cette église, élevé de deux marches au-dessus du niveau de la Place d'Armes, on avait dressé deux statues allégoriques, qu'on a eu le tort d'enlever dans le courant du siècle dernier nous ne savons pourquoi. La statue à droite de l'entrée représentait un vieillard portant sur sa poitrine un écu sur lequel étaient gravés ces mots : *innata fidelitas in corde Perpinianensium*. Ce personnage montrait du doigt, dans un pli de sa robe, un chien, un chat, un rat et les lambeaux d'un enfant, allusion à la famine horrible qui, pendant le siège de cette place par Louis XI, réduisit une femme à manger son propre enfant mort de faim, et sur l'écu on lisait : *En cibus et esca Perpinianensium pro servitio regis et patriae*.

Lo Pastorellet cita en llatí el títol reial «*Innata fidelitas in corde Perpinianensium*», i el poema comença amb una dècima introductòria d'heptasíl·labs on un *jo* poètic trobador anuncia que no cantarà en aquesta ocasió una cobla d'amor sinó que amb «...sa arpa ara malmesa» que «sola ressona ab tristesa / la corda del plany sagrat» presentarà un capítol de la història que està «fulls de llàgrimes regat» (Lo Pastorellet, 1887: 1).

La versificació clàssica francesa amb onze sextets d'alexandrins amb la combinació popular d'hexasíl·labs permet dotar de caràcter narratiu el poema. A diferència d'altres poetes rossellonesos de l'època, com Talrich, que utilitza l'alexandrí amb cesura àtona, tipus de vers conegut per l'edat mitjana a França però no habitual, Lo Pastorellet el refuta per veure-hi una forma estrangera (Pons, 1914: 184) i l'usa amb cesura tònica, com veiem en el primer sextet on presenta la situació. Així, prepara l'ambient i l'escenari lúgubre de la vila, la flaire a mort que impregna la ciutat (Lo Pastorellet, 1887: 1-2):

La nit, en Perpinyá, negra, ja s'ajocava.
Quan lo sospir d'un mort, la xaveca jitava
Son crit esglayador ;
Ays, gemechs, clams de dol sallen de cada casa ;
A la Llotja de Mar, sols una groga brasa
Ne trenca la foscó.

Allá, vestit encar de son punyal de guerra,
Despedessat y fret, en un capsal de terra
S'estira un cavaller ;
Assí, ossos macats, pells y carns estripadas
Esbandeixen llur baf sobre las Esplanadas...
Immens pudrimerter !

Els perpinyanencs estan «aganyits per la fam», circulen pels carrers «com fantasmes en pena» (Lo Pastorellet, 1887: 2) i després d’haver patit tanta fam, devoren els enemics com si foren voltors (Lo Pastorellet 1887: 2):

Molts enemichs vensuts en l’eixida darrera
Són ja l’unic festí de la ciutat entera...
Quin sopar de voltors !

Una vegada havent-nos situat en aquesta ambientació, ens trobem amb la hipertextualització a partir dels dos hipotexts històrics que hem esmentat i que Lo Pastorellet inclou en forma intertextual de citació per tal de donar legitimitat a la «llegenda urbana». Així, quan el tal l’historiador contemporani Marinoeus de Sicile expressava: «non seulement ils portèrent la dent sur la chair des Français qu’ils avaient tués mais ils dévorèrent encore les cadavres de leurs propres concitoyens»; i quan Dominique Marie Joseph Henry explicava l’«allusion à la famine horrible qui, pendant le siège de cette place par Louis XI, réduisit une femme à manger son propre enfant mort de faim», Lo Pastorellet ho reescriu d’una manera molt visual i hiperbòlica, i atorga característiques de bestialitat i animalitat a una mare víctima de la fam i de la desesperació (Lo Pastorellet, 1887: 2):

Una mare, ho diré ? que’l menester corgela,
Lo ninet qu’ha parit y que la llet anhela,
Arrancá de son sé ;
Y mossegant eix cos alqual ella dá vida,
Al lloch del matern bès que sa boca ara olvida,
A glops sa sanch begué !

Després de relatar com els perpinyanencs criden «Guerra als Franchs!» acaba el poema fent referència a la llegenda del batlle Joan Blanca, que conta com les tropes franceses li haurien demanat la rendició de Perpinyà en amenaçar de matar el seu fill si no els retia la ciutat, i aquest els oferí la seua espasa per matar-lo (Lo Pastorellet 1887: 4).

En aquest primer tipus d'elegies, hem vist com a través d'una operació hipertextual, els hipotexts de caràcter històric es transformen en poemes pseudopopulars molt retòrics gràcies al to de planyiment i als elements de la fauna i de la flora que permeten la mitificació de la història i del paisatge, natural i urbà, on aquesta s'esdevé.

Respecte l'elegia literària o oda a la llengua catalana amb el conseqüent plany per la seua postració, aquesta s'exemplifica amb dos poemes: «A la llengua catalana del Rosselló» (Lo Pastorellet, 1887: 101) i «Lo Rosselló a ses germanes Catalunya, Valencia y Mallorca. Cant de Germanó» (Lo Pastorellet, 1914: 171). El primer conté com a epígraf el vers de Víctor Balaguer «ai, qui t'ha vist i qui et veu!», una frase feta popular que forma part del poema del mateix autor «La cançó de la Bandera», romanç històric de la Bandera o penó de Santa Eulàlia, senyera històrica de Barcelona. En la Renaixença es confereix a la bandera de Santa Eulàlia el caràcter de símbol nacional, de fet el 1899 Jacint Verdaguer li dedica l'obra *Santa Eulària* (1899). En el cas de Lo Pastorellet, onze quintetes conformen aquesta oda d'homenatge a la llengua i de demostració de les seues excel·lències.

Llegida en la festa literària de Banyuls de la Marenda el 17 de juny de 1883, i «presenciada per nostres germans de Catalunya, de València y de las tres Illas Balears» (Lo Pastorellet, 1887: 101), el *jo* poètic es revolta contra l'autoodi («prou avergonyiment, mengües i menyspreus !») i per mitjà d'un element de la flora del paisatge, els salzes, expressa el dolor que sent en veure-la maltractada (Lo Pastorellet, 1887: 101):

Ay ! quan veig ta arpa endolada
Penjada, trista y muda als salzers del camí ;
Y quan, ô pobre abandonada,
Per los teus jo te veig crudelment porrejada,
A trossos lo meu cor se esquintxa en mi !

Recorda les excel·lències medievals de la llengua i referencia les dues cançons populars rosselloneses inspirades directament de la flora i la fauna (Lo Pastorellet, 1887: 102):

Hont són, hont són las refiledas,
Los suaus cants d'amor dels antichs trovadors ?

*Montanyas regaladas,
Pardal quan se cotxava ab tas dolsas finadas,
No vos remugant mès lleals admiradors!*

Després d'idealitzar-la i d'infantilitzar-la («Nina de l'ull dels nostres pares, / Tots los sabis de tú varen s' enamorar...»), i de fer referència novament a la transmissió del patrimoni oral («Lo rossinyol que se gronxola / Al só de sas cançons y suaument trillola») (Lo Pastorellet, 1887: 102), il·lustra, per mitjà de la sinestèsia amb elements de la natura, el caràcter incomparable de la llengua (Lo Pastorellet, 1887: 102):

*[...] mès saborosa
No es la verge mel en son buch marletat ;
L'olor de la rosa ufanosa
No perfuma l'alé com ta veu dolsa, ayrosa*

Per al *jo* poètic, gràcies als cants dels «fills de Barcelona», el Rosselló ha despertat, per això la llengua tindrà a partir d'ara atributs naturals prestigiosos: «Lo front engarlandat d'una rica corona / i d'un ramell de flors i de llorer cobert» (Lo Pastorellet, 1887: 102). El *jo* poètic demana a la llengua personificada i sacralitzada («ma Reyna amada») que alce dels avantpassats «Eixa corona d'or, d'estrellas y de flors» (Lo Pastorellet, 1887: 103). Per això lloarà la llengua per sempre, puix és intrínseca a la seua infantesa i al passat idealitzats (Lo Pastorellet, 1887: 103):

*Ton parlar tant guapet
Sempre l'alabaré ab llabis refresacadas,
Me recordant que't som xurrupt ab la llet.*

El poema «Lo Rosselló a ses germanes Catalunya, Valencia y Mallorca. Cant de Germanó» guanya un premi extraordinari als Jocs Florals de Barcelona el 1889 i Bonafont l'inclou en *Ays y Albades* (Lo Pastorellet, 1914: 171-173)⁴⁴. Aquest poema on s'expressa el

⁴⁴ «Eix cant fou premiat amb lo llorer d'or als Jocs Florals de Barcelona, l'any 1889» (Lo Pastorellet, 1914: 171). També va ser escrit en commemoració de les festes literàries de Banyuls de la Marenda.

sentiment de germandat flouresca i de pertinença a un mateix espai historicolingüístic és característic de la poesia dels Jocs Florals de l'altre costat de la frontera d'a partir dels anys setanta, on La Jove Catalunya (Guimerà, Riera, Roca, Matheu, Picó i Campanar) comença la politització del moviment, amb un programa catalanista que situa la Renaixença literària en un primer pla. Es tracta de reorientacions produïdes al si dels Jocs Florals, l'àmbit de projecció social més favorable a la poesia i l'espai de relació privilegiat dels escriptors catalans, valencians i mallorquins (Domingo & Cassany, 2018: 163). En Lo Pastorellet i en la Renaixença rossellonesa, aquesta germanor en cap cas aspira a anar més lluny d'aquest poema.

La composició consta d'onze quintets, el primer dels quals format pels decasíl·labs privilegiats en la literatura medieval catalana i occitana, i la resta de quintets majoritàriament per alexandrins. En la primera estrofa, recorda el retrobament de poetes d'arreu el territori catalanoparlant a la festa literària de Banyuls de la Marenda i insisteix com no oblidarà el lligam que es va crear allà, ni la seua veu. Exalta el goig que li produeix expressar el seu amor a través de la poesia (Lo Pastorellet, 1914: 171):

Vos olvidar ! Benhaja la cadena
Que, à Banyuls, relligá nostres cors ;
Vos olvidar!... Avuy no m'es agena
La vostra veu ; y mon pit ara alena
De us cantar mils amors.

En la resta d'estrofes, una anàfora («Jo vos olvidaré... quan») serveix d'estratègia per reafirmar que no oblidarà mai els seus compatriotes amb l'exposició d'una sèrie de situacions impossibles; circumstàncies relacionades, primer, amb els topònims personificats i amb la natura del paisatge rossellonès (Lo Pastorellet, 1914: 171):

Jo vos olvidaré, quan la mia montanya,
Mirall dels monts vehins, será viuda de neu ;
Y quan ma presumida y florida Cerdanya
Ab sa bellesa estranya
No encisará més mos ulls à tot arreu.

Jo vos olvidaré... quan la verdosa Albèra
Ne veurà herms y sechs sos boscos y sos prats,
Y quan, endintre mar, los turons de Cerbèra,
Fugint llur termanèra,

Ab horros trontoll se serán capbussats.

En les següents estrofes continuen les personificacions amb elements naturals que conformen el paisatge i situacions amb una fi impossible, com la brisa («La brisa embalsamada / No voldrà més robar olors al romani») (Lo Pastorellet, 1914; 172), la violeta que és humil o el llorer que nega rams somiats (Lo Pastorellet, 1914: 172). I altres situacions més enllà del paisatge que el *jo* poètic considera impossibles, com el no enamorament de les donzelles per «catalans de rassa», o com el fet que els fadrins puguin collir «ab despler» «clavellines vermelles» i «sensibles roselles» per llur enamorada (Lo Pastorellet, 1914: 172).

En aquest poema es condensa la representació de la figura de Lo Pastorellet. A més del paisatge, de la natura, de l'amor, de les cançons populars representades en l'agrupació Estudiantina Catalana, es presencia la fe catòlica com a element intrínsec de la seua existència i la por i la lamentació de la possible prostració la llengua catalana (Lo Pastorellet, 1914: 173):

Jo vos olvidaré, quan la sagrada herencia
Que m'ha llegada Déu, jo foragitaré ;
Y quan del meu parlar, ab impia demencia,
Rebolls de decadencia,
Los meus fills ó 'ls meus nets farán befa y malbé.

Elements naturals representatius del Rosselló, com el Canigó, el sol i la mar, i els topònims de les terres catalanes, es personifiquen en la penúltima estrofa per accentuar el caràcter mític del paisatge. La mar, gronxadora, amb el seu continu moviment, és portadora del cant, de la poesia catalana, i mostra del lligam entre els catalans d'arreu que conformen el «dolç país» en el que el *jo* poètic se sent identificat (Lo Pastorellet, 1914: 173):

Jo vos olvidaré, quan, las de sa carrera,
Lo sol s'adormirá al peu del Canigó ;
Y quan, del meu blau mar la onada darrera,
Grontxant-lo, falaguera,
No mès vos portará mon cant de germanó.

Valenta Catalunya, y tu, Valencia hermosa,
Y tu que, com sultana, en mars de tant d'encis
Te miras, oh Mallorca: heus aquí l'amistosa
Cantada que ahir, y ab sa veu melosa,

Me dictava per vos, mon dols, mon dols país.

Tal i com assenyala Guitart Blanch (Guitart Blanch, 2016a: 87-88), aquest poema inspirarà el pancatalanisme de la composició «El Cant Blau» de Josep Sebastià Pons en *Roses y Xiprers* (Pons, 2019: 119-121):

Quatre barres, no s'oblida
que'l Pincipat y'l Rosselló,
Valencia y'l pí de Formentor
se van arrelar per la vida
en l'antic realme del fort Aragó.

Tot i l'erudició de l'autor per l'elegia històrica i lingüística, la vocació de Lo Pastorellet està destinada sobretot a la resta d'elegies místiques i líriques, conseqüència segurament del viatge que efectua en Terra Santa en 1882 (Pons, 1953: 219). No es tracta d'un viatge purament simbòlic, sinó físic i real, com ja havia fet Verdaguer quatre anys abans (1886), i que mostra el catolicisme inherent en l'autor. A partir d'aquest viatge, com precisa Josep Sebastià Pons: «L'homme s'y efface devant le prêtre qui se livre à la douleur sacrée [...] La terre lui paraît abandonnée et la seule espérance de la Jérusalem céleste tempère sa douleur» (Pons, 1953: 219). Aquesta espiritualitat vital es veurà abocada sense dubte en la seua creació. En efecte, les elegies pintoresques en honor al Canigó mitifiquen el paisatge rossellonès i presenten la natura com a símbol del món diví, un tractament que s'il·lustra principalment a través de dos poemes: «En la falda del Canigó» (Lo Pastorellet, 1887: 51) i «Al Canigó» (Lo Pastorellet, 1887: 53).

L'epígraf que inicia el primer poema és el vers de Victor de Laprade «ô liberté, fille des solitudes» (Laprade, 1862: 189), poeta i polític francès del XIX, inspirat de Chateaubriand i Lamartine pel seu compromís amb la religió i amb la monarquia. Lo Pastorellet se situa així en una declaració d'intencions. Victor Laprade, en el seu *Essai du Sentiment de la Nature*, aconsella els poetes a enfocar-se sempre cap a l'home, cap a la natura o cap a Dieu (Laprade, 1848: 24), i ens sembla que aquesta visió ternària representa clarament la poesia de Lo

Pastorellet. Per Laprade, la facultat poètica o costat religiós de l'esperit de l'artista és obert a la natura com representació divina.

En aquests sis quintets d'alexandrins, la natura, creació de Déu, és el refugi per evocar el dol i la solitud del *jo* poètic. Una primera prosopopeia ho permet, una «freda alenada», suau bufada d'aire que «se gronxola i se plany dins lo boscam en dol» (Lo Pastorellet, 1887: 51). En la segona estrofa, amb un to clarament romàntic, el *jo* poètic manifesta com de sol, incomprès i vell se sent quan està a la ciutat amb la gent, sentiment que contrasta amb la llibertat que li atorga la soliu natura, fent eco a l'epígraf de Laprade (Lo Pastorellet, 1987: 51):

Lluny del bruig enfadós, al cim de la devesa,
Com s'eixampla mon cor, baix un aïret flagrant !
Llibertat, llibertat, de tú quina ardalesa !...
Quan som a la ciutat no comprinc ta bellesa :
Amb los altres que som? mes sol... que'm sento gran !

Reverberen versos verdaguerians i la conseqüent mitificació del paisatge pirinenc en Lo Pastorellet quan el Canigó personificat és un «gegant Pirineu» que es troba en «son puig altaner»; té «lo cap dins la neu» i «sos blancs cabells groguegen», ja que, i de nou una nova personificació, «els darrers raigs del sol ne petonegen» el seu «hermosissim vestit» (Lo Pastorellet, 1887: 51). El gegantisme de l'espai pirinenc en Verdaguer i en Bonafont al·ludeix a la grandiositat de l'obra de Déu, l'ésser suprem reflectit en allò que ha creat, i contribueix igualment a la mitificació del paisatge, puix és quelcom gran, resistent, fort, que emana eternitat; és l'omnipresència materialitzada en el temps i en l'espai.

Lo Pastorellet dedica el segon poema, «Al Canigó» (Lo Pastorellet, 1887: 53), a l'obra homònima de Verdaguer⁴⁵. Novament, una versificació culta i una popular conformen aquest poema: tres quartets amb versos alexandrins i hexasíl·labs intercalats amb quatre quartetes d'octosíl·labs. La personificació del Canigó verdagueriana amb voluntat de mitificació i representació de catalanitat que atestàvem en el poema anterior deriva ara cap a la cúspide de la hipèrbole i grandiloqüència. El *jo* poètic, que es dirigeix a la muntanya constantment en

⁴⁵ «Després d'haver llegit lo nou poema de Verdaguer» (Lo Pastorellet, 1887: 53).

imperatiu de segona persona del singular («álsa ton cap nevat»), mostra com es pot oir «de sa llengua d'or la rica cantarella / més dolça que la mel»; insisteix com aquesta és símbol de «nostra payral historia», de «belleses grans», i de la «sang» catalana («à glops, la sanch roja y calda / Dels catalans rajà al entorn») (Lo Pastorellet, 1887: 53).

Un joc intertextual amb el *Canigó* de Verdaguer permet la presència de Gentil, de les fades «de l'aygua eixides» que rondinegen al seu entorn, de Flordeneu, de Griselda i de Tallaferro. La mort de Gentil que ressona en la natura i que provoca el *planctus* de les fades al dotzè cant de Verdaguer, s'explicita també en el poema de Lo Pastorellet i s'avé perfectament amb el to elegíac de tota l'obra de l'autor (Lo Pastorellet, 1887: 56):

Clams d'amarga dolor s'ouhen en las montanyas ;
Tot es tristesa y plany.
Flordeneu, l'ull negat, ab sas joves companyas,
Capbussá dins l'estany.

Com rebla Miquela Valls⁴⁶, aquest poema té més rellevància del que podria aparentar, puix Bonafont el dona a llegir al jove Josep Sebastià Pons, li revela al futur poeta d'Illa l'existència de *Canigó* de Jacint Verdaguer, i és determinant per fer el canvi de llengua d'expressió literària del francès cap al català. Engresquen a Pons, més que les embranzides romàntiques, les evocacions de la muntanya, de llocs i de la natura que coneix, tal i com explica ell mateix en l'obra autobiogràfica *L'ocell tranquil* (Pons, 1977a: 127-128).

El tercer tipus d'elegia, la bíblica o sagrada, adopta en algunes ocasions la forma de la paràfrasi i en altres esdevé una elegia més lírica, tendra, pietosa i mística, sovint en record del viatge en Terra Santa que esmentàvem adés. A tall d'exemple, el poema «En la mort del meu aucell» (Lo Pastorellet, 1887: 25), renova i reescriu l'episodi bíblic de Salomó XLI *De terra Jordanis*; i «Super flumina» (Lo Pastorellet, 1887: 59) reelabora el salm 137 del *Llibre dels Salms*, un llibre bíblic que inclou una col·lecció de 150 salms amb anotacions litúrgiques i musicals. Es tracta d'una evocació de l'exili del rei de Babilònia. Però pel seu interès retòric,

⁴⁶ Correu electrònic de Miquela Valls (14/04/2021).

analitzarem més detalladament dues altres elegies místiques de Lo Pastorellet, que són «Cap al cel» (Lo Pastorellet, 1887: 29) i «A Gethsemaní» (Lo Pastorellet, 1887: 61). El primer poema porta l'epígraf «Amore langueo» del segon cant del *Càntic dels càntics*, conegut també com el *Càntic de Salomó*, del qual pren la forma dialogada. En aquest poema s'estableix un diàleg entre diferents veus de la flora i de la fauna del paisatge personificats: la rosa, que dialoga amb un cor d'ocells, amb el roure, amb la vall i amb el xiprer.

Com assenyala Guitart Blanch (Guitart Blanch, 2016a: 93), la rosa i el xiprer de Lo Pastorellet simbolitzen les ànsies espirituals del més enllà, l'allunyament d'una vida terrenal dolorosa per una altra al costat de Déu, tema al que ens al·ludeix el títol simbòlic «Cap al cel». En efecte, en aquesta elegia mística, la rosa, blanca i virginal, metàfora del *jo*, vol escapolir-se de l'amor i del món perquè només li produeixen sofrència. Ja en la primera estrofa d'alexandrins apariats, la rosa parla a les estrelles de la nit i permet al *jo* poètic expressar aquest turment a través dels elements del cosmos (Lo Pastorellet, 1887: 29):

La nit replega al cel. O mudas centinellas,
No vetllareu donchs mès mon dol y mon dolor ?
[...]
Voldria jo morir!... me desplau ja la terra,
Y lo sol ell mateix à mi m'apar ben trist.

La contradicció que suposa abandonar allò que estima pel dolor que li procura li produeix la conseqüent malenconia romàntica, que agafa el màxim esplendor quan el *jo* poètic suplica a la nit, al més enllà, que l'auxilie (Lo Pastorellet, 1887: 29):

Eix remor, eixos cants, eix himne que s'ou ara,
Ben lluny de m'encantar, me donan anyoré !
O nit, no'm fugis donchs ! Ô nit, ampara-me !

Aquesta antilogia s'expressa amb elements de la fauna i de la flora que rebaten la rosa. La veu d'un cor d'ocells, versificada amb l'hexasíl·lab popular, exalta la joia de viure i l'inevitable cant davant tanta bellesa de la natura, i pregunta a la rosa el per què del seu pesar i menyspreu vers l'amor (Lo Pastorellet, 1887: 30):

A gosar de la vida
L'alba ja nos convida :
A sa veu responem ;
De la naturalesa
Amichs, tots ab vivesa
L'hermosura cantem.
Mes qué tens, ô floreta ?
Perqué ton calzer d'or
Tancas, trista, inquieta !
Perqué, tan boniqueta,
Menisprehas l'amor !

La rosa respon exclamant la impossibilitat de ser feliç envoltada de tanta pena («en eixa vall de plors cóm viuria ditxosa?») (Lo Pastorellet, 1887: 30). «Lo Roure» pren la paraula i, assimilant-se amb un soldat, l'ànima a que resista en el camí de la vida, qual màrtir, malgrat les dificultats que trobarà encarnades amb insectes, animals i accidents climatològics (Lo Pastorellet, 1887: 30):

O flor desacorada, escolta un vell soldat ;
Deu nos posa en eix món per la lluita y'l combat.
Lo parpallol, l'aucell, lo llamp, la tramontana
T'espantarán, potser, pobre flor boscatana ;
Mes alsa, alsa'l cap y no vúllas morir.
Quin merit té lo ser que res no vol sufrir?

Més endavant, la rosa es dirigeix a la vall com si aquesta fóra la seua mare; insisteix com la bellesa del món li és horrorosa i, en sentir-se culpable, prega perquè li perdone els plors. La doctrina catòlica apareix en la veu magníficent del xiprer («culpable no pot ser. May serà penedida / L'ànima que respon à son Deu que la crida») (Lo Pastorellet, 1887: 32). Sofrir és el destí comú de tothom, però abans és imprescindible lloar a Déu i estimar-lo («Ama... l'amor es tot: ditxa, merit y gloria») (Lo Pastorellet, 1887: 33). La rosa s'acomiada abans de morir dels personatges que han eixit abans, amb l'ànima serena gràcies a les paraules del xiprer («Oh! me sento morir!... Ta veu misteriosa / Endolseix mon dolor y'm fa morir ditxosa») (Lo Pastorellet, 1887: 33).

El poema l'acaba «Lo Xiprer» que demana al vent, als ocells i a altres elements naturals que no importunen més la rosa («Dorm la nostra flor estimada / Almenos no la despertau!»)

(Lo Pastorellet, 1887: 34). Així, el xiprer és l'únic que anima al *jo* poètic, a la rosa, a deixar el món terrenal per anar al costat de Déu, motivació evident si pensem en la funció simbòlica de guia psicopompa d'aquest arbre dels cementiris. L'amor místic de la rosa a Déu provoca el desig de la mort amb totes les seues forces fins que l'assoleix. Josep Sebastià Pons tindrà ben present aquest poema per crear els símbols terrenals de la rosa i el xiprer a *Roses y Xiprers* (1911).

L'altra elegia mística que anunciàvem és el poema «A Gethsemaní» (Lo Pastorellet, 1887: 61-63), datat a 25 de maig de 1882, format per vuit estrofes amb majoria de versos alexandrins. En aquest poema, el *jo* poètic plora i evoca la tristesa baix les velles oliveres al jardí de Gethsemaní des que l'Església és perseguida (Lo Pastorellet, 1887: 61):

Quina nit de recorts!... La lluna platejava
Los vells olius ; aixut, lo Cedró se callava ;
Dormía ab los seus morts la vall de Josaphat ;
Jo, despert, pensatiu confegía l'història
Dels divinals dolors desquals tot fá memoria
En aquest hort mil cops sagrat.

En el seu viatge a Orient, Lo Pastorellet reviu la passió de Crist, que per ell remet a la crisi i al mal que pateix la societat caracteritzada per uns valors tradicionals i catòlics en vies d'extinció (Lo Pastorellet, 1887: 62):

Y los veyá lo Crist, tot famolenchs de rábia,
Eixos homes malvats girar contr'Ell llur llàbia,
Y del cor dels infants desarrelar la fé ;
Veya, veyá sa creu, sa creu bufetejada
Sos sacerdots en dol, sa lley aporrejada
Y lo seu Sant Nom fet malbé.

La tristesa elegíaca que provoca aquest fet en el *jo* poètic envaeix la natura i els éssers vius com el pita-roig, el qual intensifica el to de compassió que exhalen els versos amb l'ajuda de l'adjectiu en diminutiu: «Solet lo pita-roig piuleja ab melangia / Sas refiladas de tristor» (Lo Pastorellet, 1887: 63). Tot i que, des del seu retorn de Jerusalem, obté la força per continuar vivint en el monestir Sant Pere Englotit (Pons, 1907: 327) i en la seua vall d'Arles, continguda

en el seu poema «Ma vall» (Lo Pastorellet, 1887: 65-68). Aquesta vegada la natura és la via de consolació a mode de *beatus ille* (Lo Pastorellet, 1887: 65):

Que'm trigava te véure, ô ma vall anyorada !
D'afecte una visita avuy te vinch à fer.
Ma ánima, temps ha, ja marcida y cansada,
Baix ta fresca alenada,
S'aixampla, delitosa, y respira ab plaher.

La contemplació del Canigó, les seues valls i els seus puigs són igualment el conhort de l'ànima compungida. Com expressa poèticament Josep Sebastià Pons, els elements i els topònims del paisatge en aquest poema són més que mai «ses *devotes* parsemées comme des roses célestes» (Pons, 1907: 327), és a dir, mostres de creació i protecció divina: el Tec, la Roca Foradada, el Piló de Bellmaig, la fonteta del Boix, el Salt de la Donzella, la capella Santa Creu la Vella o la Cova Encantada.

El darrer tipus d'elegia, l'elegia íntima de to fúnebre, pròpiament elegia o «cant de mort» de tradició grega, és la més lírica i la que més destaca en Lo Pastorellet, per això els Ays en un principi s'anaven a titular *Flors de Cementiri* (Pons, 1907: 325) i hom té la impressió que les estrofes naixen directament baix dels xiprers, a la llum dels ciris funeraris (Pons, 1907: 325). De fet, com hem pogut comprovar fins ací, l'imaginari de la mort plana no només en aquest tipus d'elegies sinó en tot el poemari.

En «Una passejada al cementeri» (Lo Pastorellet, 1887: 43-45), amb versificació popular heptasil·làbica —segurament per arribar més directament al lector—, el dol per la pèrdua de la seua mare arriba al seu apogeu. Un epígraf en llatí del *Nasonis Tristum libri quinqué et ibis*⁴⁷ d'Ovidi, més conegut com *Tristia* o *Tristeses*, inicia el poema i situa al lector en l'univers del dol (Lo Pastorellet, 1887: 43):

Tu tamen extincto feralia munera ferto,
Deque tuis lacrymis humida certa dato :

⁴⁷ Conjunt de cartes escrites per Ovidi en díctics elegíacs durant el seu exili de Roma.

Quamvis in cinerem corpus mutaverit ignis,
Sentiet officium moesta favilla pium⁴⁸.

Amb una personificació hiperbolitzada, el *jo* poètic es demana com és que la natura és pol·luïda de dol. Tot tipus de flors són assimilades a la mort des de l'inici (Lo Pastorellet, 1887: 43):

Perqué la naturalesa
Avuy, desmayada, estesa
Jau en son mantell de dol ?
[...]
Garlandas de flors negrencas,
Rams de rosas tardanencas
O violas riberencas
Duhén als morts, per present.

Mentre la gent, que acompanya la persona finada al costat dels arbres de cementeri, col·labora en l'atmosfera desconsolada («prop dels xiprers y de l'edra, / regant tot d'un amarch plor»), el *jo* poètic s'adreça al fill de la difunta, a la qual li atorga una veu que ix del més enllà per calmar els plors (Lo Pastorellet, 1887: 44):

Fillet que ploras ta mare,
Ton pa t'estalbiat are
Per poder li donar flors ;
Es qu'ix d'eixa fossa ombrosa
Una veu dolça, amorosa,
— Veu de mare carinyosa —
Un raig que seca tos plors ?

Després es dirigeix a l'ànima de la mare i li pregunta si ha vist al seu fill baix de terra. El *jo* poètic esdevé ara el mateix fill i albira l'ànima de la seua mare no en el món terrenal sinó

⁴⁸ «No oblidés portar els fúnebres presents a la meua tomba, i adorna-la amb garlandes humitejades amb llàgrimes. Encara que el foc haja convertit el meu cos en cendres, els seus tristos vestigis seran sensibles a la piadosa ofrena». (Traducció efectuada per l'autora d'aquesta tesi).

en el món espiritual. De nou aquest desig de traspassar la realitat per establir-se en el més enllà, aquesta vegada no al costat de Déu sinó de la seua mare (Lo Pastorellet, 1887: 44-45):

Haurías, entre las rosas,
Vist ton fill sota las llosas
Ab sas parpellas gaytosas
T'espíar mitxsomrihent ?
[...]
Ay! no, no's pas cap quimera :
Veig més lluny qu'aquesta terra,
Veig més enllà del fossat.
O tú, meytat de ma vida,
Ton dols recort me convida
A ofegar la ferida
De mon cor esbocinat !

En el poema «Hont voldria morir !» (Lo Pastorellet, 1887: 47-49), el dol i desig de finir s'expressen amb elements de la fauna i de la flora amb els quals s'identifica el *jo* poètic. S'inicia amb l'epígraf «Flecte ramos, arbor alta», vers que forma part de l'himne *Pange lingua gloriosi proelium certaminis* de Venanci Fortunat (ca. 530 – ca.600/609)⁴⁹. Aquest epígraf situa el poema de Lo Pastorellet en l'encomi a la terra, tòpic epigramàtic de lloança a la natura on el dol pel decés de Crist i la sang de la seua mort netegen el món, com assenyalen els versos de Fortunat («mite corpus peforatur; sanguis, unda profluit / terra pontus astra mundus quo lavantur flumine⁵⁰») (*apud* Nusch, 2015: 6). La persona que es plany es preocupa pel cos físic del mort i demana a la terra que li brinde la comoditat necessària (Nusch, 2015: 7), d'ací el «Flecte ramos, arbor alta⁵¹» per acollir-lo, tot un rerefons que ressona en el poema de Lo Pastorellet com veurem a continuació.

El *jo* poètic comença per plànyer-se de si mateix a Déu per la seua condició d'orfe (Lo Pastorellet, 1887: 47):

⁴⁹ Poeta llatí, bisbe de Poitiers i autor d'himnes. En ser considerat l'últim poeta romà i el primer poeta medieval del regne franco-merovingi, representa el pas del món llatí al món medieval, i és venerat com a sant en el cristianisme (Nusch, 2015: 1). L'obra *Pange lingua gloriosi proelium certaminis*, d'influència èpica i epigramàtica (Nusch, 2015: 1), celebra la passió de Crist i inspira l'himne de Tomàs d'Aquino *Pange lingua gloriosi corporis mysterium*.

⁵⁰ «el suau cos és perforat, la sang i l'aigua flueixen, / la terra, la mar, els astres i el món en aqueix riu es purifiquen» (Traducció efectuada per l'autora d'aquesta tesi).

⁵¹ «Doblega les teues branques, arbre alt» (Traducció efectuada per l'autora d'aquesta tesi).

Mon Deu, no tinch pare ni mare,
Lo meu niu m'han també trencat :
Hont aniré m'ajocar are
Jo, Passarell desamparat !

En les estrofes següents, contrasta la felicitat d'altres éssers vius amb la seua tristesa («Tothom á sa cansó tant dolça») (Lo Pastorellet, 1887: 47), com la del rossinyol o la del riu personificats (Lo Pastorellet, 1887: 47):

Lo rossinyol de branca en branca
Trasteja, alegre y aixerit ;
[...]
Un riu fresch, tot voltat de flors,
Cóm ell refila y joguineja !...
A n'ell la ditxa... à mi los plors !

En veure l'ocell tan feliç, el *jo* poètic li demana si coneix el desconsol per la mort («Rossinyol, sabs lo qu'es lo dol ?») i evoca l'òbit de la seua mare a través de la figura bíblica de la serp («Una serp sa sanch ha xuclat / Y no he vist la primavera!») (Lo Pastorellet, 1887: 48).

En les següents estrofes, el *jo* poètic s'identifica amb un ocellet el qual no pot evitar contemplar a contra gust la bellesa de la natura (Lo Pastorellet, 1887: 48):

Que'm fá del ayre la fresqueta
Y l'hermosura de las flors !
Al pobre aucellet tot en plors
[...]
La blava robeta del cel,
Lo benestar d'aquestas matas,
Lo vert vestit d'aqueixas llatas,
Tot, tot ho miro de repel.

Desesperat, demana a la fam i a la mort («O fam, ô mort, solas amigas») (Lo Pastorellet, 1887: 48), d'apropar-lo a la fi («De ma fi daume l'últim raig !»). El *jo* poètic, ara

desdibuixant-se en tercera persona qual narrador, conta com altres ocells s'escarneixen de la seua lamentació (Lo Pastorellet, 1887: 49):

L'aucell piulava aixis son plany,
Mentres la merla y la cardina
Se burlavan d'eix cant estrany.

Finalment, gràcies a Jesús en la creu, com ocorre en el *Pange lingua gloriosi* de Fortunat, la natura s'empara del dol. El *jo* poètic sent per fi el consol a la seua tristesa quan l'ocell escolta la veu de Jesús («una veu dolça y melosa») (Lo Pastorellet, 1887: 49), que li demana de deixar de plorar. La creu de Jesús esdevé l'arbre on l'ocell —que és el mateix Pastorellet («Lo Pastorellet a la creu») — s'estableix per acomiadar-se del món terrenal vers una vida sagrada en el més enllà, on per fi reposa la seua ànima i on el seu dol és entès (Lo Pastorellet, 1887: 49):

Sens alé ne puja al cimall ;
En lo Sant-Crist fá sa posada;
Passeja als entorns sa mirada...
Canta... y fá son darrer badall.

En altres poemes, el dol del *jo* poètic i la mort són inherents a la natura, com en «Lo roure desfullat» (Lo Pastorellet, 1887: 83-85), «Aniversari» (Lo Pastorellet, 1887: 89-92), Lo retorn de l'oroneta» (Lo Pastorellet, 1887: 95-96) o «La veu de la Fou» (Lo Pastorellet, 1887: 97-100).

L'epígraf de la Bíblia que dona pas al primer poema («Cum enim infirmor, tunc potens sum⁵²»), justifica l'expressió de la tristesa de l'ànima com a mostra de fortalesa de l'individu i remet a dos versos del poema: «Quan mès semblo malalt, mès som avalorit» (Lo Pastorellet, 1887: 84) i «De sa furor me rich, *jo no som mès que forsa*» (Lo Pastorellet, 1887: 84). El *jo*

⁵² «Perquè quan soc feble és quan soc realment fort» (Traducció de l'autora d'aquesta tesi). Aquesta sentència pertany a la primera carta als Corintis del *Nou Testament* de la Bíblia, una carta de Pau i el germà Sòstenes als cristians de la ciutat grega de Corint (2 Corintis 12). Va precedida de la justificació del dolor: «Per tant, accepto de bon grat les febleses, les injúries, les adversitats, les persecucions i les angoixes per causa de Crist» (*Bíblia Catalana*, 2 Corintis 12, 2008).

poètic, assimilat a un roure sense fulles, versifica la tristesa i el dol a través dels plors que impregnen la natura i el paisatge (Lo Pastorellet, 1887: 83):

sols dins ma vall en dol riu lo vert romaní
Del cim del mont mès alt fins a la ribereta,
Tot plora ó be tot dorm als rededors de mí !

«Aniversari» s'inicia amb un epígraf d'Alphonse de Lamartine: una sexteta d'alexandrins de rima apariada de l'època VII de l'obra *Jocelyn* (1836), en què evoca la mort de la seua mare i expressa com aquest dol el porta al seu país natal, on retroba els records d'infantesa. Com el poeta romàntic maconès, Lo Pastorellet rememora el dia del soterrar de la seua mare i el seu últim adéu («Mare, hont ta veu amorosa / Per sempre adiu me ha dit») (Lo Pastorellet, 1887: 89). Gràcies novament a la natura, el cos de la difunta es troba ben protegit, com en aquell «Flecte ramos, arbor alta» del poema anterior. Així, les flors fixades pel *jo* emparen la seua mare (Lo Pastorellet, 1887: 90):

He plantat, en la vessana
Hont dorms, bels clavelliners ;
L'entornéja una galana
Vora de frescos rosers.

Les flors, personificades, del seu calze (a imatge del calze cristià) evacuen el dolor («De son cálzer, llagrimetas / Ne vessa també la flor») (Lo Pastorellet, 1887: 90), com ho fa igualment un pita-roig («Un pita-roig à tot hora / Remúga son trist piulet») (Lo Pastorellet, 1887: 91). El *jo* poètic demana a l'ocell de protegir la mare amb el seu cant sagrat (Lo Pastorellet, 1887: 91):

Sabs qu'al sepulcre dormida
Dins de fosca y soledat
Es la mare de ma vida ?
Dígas-li ton cant sagrat !

En «Lo retorn de l'oroneta» (Lo Pastorellet, 1887: 95-96) és la mare la que s'encarna en ocell, poema que seria la continuació de la composició anterior dels Ays «Gelada de fret»

(Lo Pastorellet, 1887: 93-94) on una oroneta mor, deixa els seus ocellets sols, i ja els no pot cantar el seu amor, ni travessar el cel pur i seré. El *jo* poètic es plany pels ocellets que no tindran nord ni guia. Així, «Lo retorn de l'oroneta» seria la continuació. Està encapçalat per un quartet de Lamartine de versos decasíl·labs del poema «L'hirondelle. A Mademoiselle de Vincy⁵³» on el *jo* poètic lamartinià es dirigeix en segona persona a una oroneta i s'assimila per la seua condició d'aïllat i d'exiliat⁵⁴. En el cas de Lo Pastorellet, el *jo* poètic expressa la desolació i els plors dels ocellets que no tenen la seua mare oroneta perquè ha marxat («Hont aniran sens ella? Ô aucells, quins afanys! / Plora, *Pastorellet*; endola ta flauta ara!») (Lo Pastorellet, 1887: 96). Quan aquesta torna, decideix quedar-se amb els ocells i amb ella per cantar el seu regrés (Lo Pastorellet, 1887: 96):

Oroneta amistosa, ara de bona gana,
Per cantar ton retorn, ditxós, me quedaré
Al mitx dels meus anyells, sobre la molsa ufana,
Y junts als rossinyols, encantarem la plana :
En chor trillejareu y jo refilaré !

Finalment, «La veu de la Fou» (Lo Pastorellet, 1887: 97-99), que s'inicia amb el versicle 3:10 del profeta Habacuc de l'*Antic Testament* («L'abisme va donar la seua veu»), remet a les característiques d'un emplaçament natural geogràfic vallespirenc, les gorges de la Fou del Vallespir, a partir del qual el *jo* poètic manifesta els seus turments. Aquest poema ens mostra la influència que exerceixen en Bonafont *Las bruixas de Carançá* (1882) del seu mestre Antoni Joffre, que ell mateix edita, com hem dit adés, obra nodrida al seu torn per les *Geórgiques* de Jacques Delille i els seus models llatins (Pons, 1953: 218). Els set quintets d'alexandrins que formen el poema s'intercalen amb un refrany de dos versos on el *jo* poètic demana a l'estrella del pastor que el guie en la foscor («Estrella del Pastor, la nit fosca aclareix, / Derráma un raig de llum, per ma guia llueix !»). El poema recrea l'atmosfera misteriosa de la nit, on el personificat Canigó es reposa («Dorm ja lo Canigó en sas serras nevadas») (Lo Pastorellet, 1887: 97). Com no podia ser altrament, la tristesa i el dol del *jo* poètic envaeixen la natura per

⁵³ «Dans ce désert le destin nous rassemble. / Va, ne crains pas d'y nicher près de moi ; / Si tu gémis, nous gémirons ensemble : / Ne suis-je pas isolé comme toi?» (Lamartine, 1915: 16).

⁵⁴ El poema és concebut en un moment on Alphonse de Lamartine es troba exiliat de França a Suïssa per l'opressió i l'asfíxia política sota l'Imperi.

mitjà de personificacions («Les balmes de la Fou són tristes y callades») i només s'ou l'ocell de la mort («Sol l'aucell de rapinya escorcolla eixos llochs...») (Lo Pastorellet, 1887: 97). Malgrat que tot sembla estar en aparent calma («No destorba cap bruig eix calme enganyador») el *jo* poètic sent el «borboll», que arriba des del gorg i l'impregna de por (Lo Pastorellet, 1887: 97):

De fretat sosmogut, esblanquehit de por,
M'inclino pensatiu al cayre de la riba,
De l'abisme escoltant lo clam esglayador

Per mitjà d'una nova prosopopeia, el *jo* poètic es dirigeix al soroll del gorg, a aquesta veu infernal, i li pregunta quin és el seu origen i la seua voluntat (Lo Pastorellet, 1887: 98):

Ets-tú sospir ó cant, ô veu misteriosa ?
Ets-tú lo dols refrany d'una albada del cel,
O be dels plors sens fi la remor llastimosa ?
Oh ! respon y treu-me de mon dubte cruel :
Perqué pujas à mi dins tos brams espantosa ?
[...]
De quins amagatalls ixes-tú y hont vás ?...
Si ne salls de l'infern comprinch ton amargura ;
Mes si vens tú del cel perqu'ets tenebrós glás ;
O gorch, explica-me ton tremendo fracás :
Perqué la teva veu es tant rauca y tant dura ?

Així com Jacint Verdaguer evocava el terrible espectacle malèfic de la muntanya maleïda de la Maladeta al quart cant de *Canigó*, el *jo* poètic es dirigeix a l'abisme personificat de les gorges en segona persona del singular, i pressent la veu mortal perillosa com va muntant i com l'amenaça (Lo Pastorellet, 1887: 98):

Mes sols tos sórts retronys, terratrèmols eterns,
Fan sacudir los rochs, forçant ta termenera ;
Una escuma nascuda en tos baixos inferns
Monta, monta negant tota la penyatera,
D'una baba que sall de tos forats interns.

Gràcies a la voluntat de Déu, se salva de la seua infernalitat: «O cel, qual es ma sort !... l'aygua ja me s'enmena ! / Mes no, gorch, Deu t'ha dit: "Fins assí tú vindràs"» (Lo Pastorellet, 1887: 98-98). S'acomia d'aquesta veu de l'abisme («— Adiu, gorch clamorós, adiu: plany-te tot sol !») i segueix el seu rumb vital guiat per l'estrella de la deïtat celestial i divina: «Ara, en la negra nit, l'estrella resplandeix, / Y dins ma barraqueta, amorosa, llueix» (Lo Pastorellet, 1887: 99).

Com hem pogut comprovar, l'obra de Josep Bonafont és tot un plany poètic, mirall del mal de societat que ressent l'autor, una societat caracteritzada per uns valors tradicionals i catòlics en vies d'extinció en els primers decennis de la Tercera República, abans de la separació entre l'Església i l'Estat el 1905. L'afany de predicació catòlica en la llengua «tradicional» del país que propugna Bonafont, i publicar en català, són dos elements que concilien amb els valors de la Renaixença. Amb una sèrie d'influències ben evidents — romàntiques (Laprade, Chateaubriand), renaixencistes (Verdaguer), i bíbliques, entre moltes altres— l'autor aconsegueix elaborar un còmput d'elegies que el converteixen a nivell literari en el poeta més important de la Renaixença rossellonesa.

L'elegia històrico-heroica, l'elegia d'oda a la llengua catalana i a la literatura popular, i l'elegia en honor al Canigó amb l'elogi i la personificació d'una sèrie de topònims que conformen el seu país, mitifiquen la història i l'espai, i mostren un paisatge on el *jo* poètic en tant que part de col·lectivitat se sent identificat.

La mort plana per tots els espais físics i simbòlics de l'obra de Lo Pastorellet, l'existència dels quals resulta ineluctable per al cant de dol del *jo* poètic. La condició d'exiliada de tota ànima humana es tradueix emocionalment en una natura que és creació, mirall, transposició de Déu, consolació a mode de *beatus ille*, i que, al seu torn, simbolitza les ànsies del *jo* poètic de traspasar el món terrenal per una vida espiritual en el cel, tal i com se sintetitza amb la rosa i el xiprer en el poema «Cap al cel» (Lo Pastorellet, 1887: 29). Josep Bonafont serà un dels principals mestres de Josep Sebastià Pons, en oferir-li la lectura de *Canigó* de Verdaguer, del qual agafarà l'empremta llegendària i el símbol de permanència de la natura davant la caducitat humana per adaptar-los a la seua inspiració. Pons prendrà de lo Pastorellet la concepció lírica de la natura, a través de la qual expressa els sentiments

profunds del *jo* poètic; i els símbols terrenals de la rosa i el xiprer per a la seua primera obra, que simbolitzen el Rosselló, la terra enyorada i els sentiments.

2. EL PAISATGE REGIONALISTA DEL PERÍODE DE LA SOCIÉTÉ D'ÉTUDES CATALANES

La Société d'Études Catalanes (1906-1921) és el nucli social que amb el seu òrgan de difusió, la *Revue Catalane* (1907-1921), dinamitza culturalment i literàriament la Catalunya del Nord en les dues primeres dècades del segle xx. En el primer apartat (§ 2.1), constatarem les circumstàncies favorables que es donen a cavall del segle xix i del xx perquè es realitzi el naixement d'aquesta societat; veurem quines dinàmiques culturals i literàries porta a terme, i explicarem els conflictes lingüístics que es donen entre uns quants intel·lectuals en la recerca d'un model de llengua literària. D'aquesta manera, copsarem en quin marc es desenvolupa l'existència de la poesia nord-catalana i ens permetrà analitzar el tractament del paisatge i de la natura se'n deriva en l'apartat posterior (§ 2.2) i en les concrecions de les publicacions dels autors principals: Jean Amade (§ 2.3), Pau Berga (§ 2.4), Carles Grandó (§ 2.5) i Josep Sebastià Pons (§ 2.6).

2.1. AL VOLTANT DE LA SOCIÉTÉ D'ÉTUDES CATALANES (SEC)

2.1.1. Antecedents

La Renaixença rossellonesa tardana dels anys vuitanta del segle xix, en sintonia amb la valenciana i amb la de les Illes, i contràriament a la del Principat, no aconsegueix transcendir les humils mostres literàries i inanicions polítiques. Quan a la Catalunya del sud de les Alberes hom dona per acabada la Renaixença i es publica poesia, narrativa i teatre, l'exclusivitat de la literatura culta a la Catalunya del Nord és el gènere poètic, deixant de banda la narrativa o el teatre de caràcter popular, com també ocorre al País Valencià i a les Illes.

A més, la dècada dels noranta del segle xix suposa un període de silenci poètic català. De fet, existeix en aquest moment «une véritable école roussillonnaise d'écrivains de langue française» (Camps, 1986a: 24) amb François Tresserre (1858-1942), que publica *A Ninon* (1894), *Pages de mai* (1896) i *Au fond d'un fauteuil* (1897); amb Joseph Fons (1866-1930), president de la secció literària de la SASLPO i mantenidor de la Companyia de la Ginesta d'Or,

i les seues obres *Premières reveries* (1894) i *Rêveries nouvelles* (1895); o amb Frédéric Saisset (1873-1954), fill d'Albert Saisset (Oun Tal), que escriu *Au fil du rêve* (1897), *Les Soirs d'ombre et d'or* (1898).

Tot i que les revistes de Barcelona continuen mostrant alguns versos rossellonesos, ja no es publiquen més obres fins a inicis del segle xx. La Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales (SASLPO) no convoca més concursos importants ni aplecs de germanor. Justí Pepratx, agent i motor de la Renaixença rossellonesa, abandona l'escena malalt i mor el desembre de 1901 en rebre un últim homenatge del seu amic Jacint Verdaguer (Jacint Verdaguer, 1902: 281-282).

Això no obstant, amb el traspàs de Pepratx, el catalanisme cultural i literari de la Catalunya del Nord no desapareix del tot; membres de la generació nascuda en la segona meitat del vuit-cents, com Juli Delpont (1865-1924) o Josep Bonafont (1854-1935), participen com poden en la vida literària i cultural del país. L'escena la comparteixen amb una generació d'intel·lectuals més joves, la majoria dels quals ja no pertanyen exclusivament a la dreta eclesiàstica com quasi tots els de la generació anterior, sinó que molts d'ells són funcionaris beneficiats de l'ascensió social arrel el nou sistema escolar, amb un bagatge més acadèmic que arriba a l'ensenyament superior en molts dels casos (Berjoan, 2011: 92). En aqueix moment, el catalanisme nord-català es diferencia clarament del catalanisme del sud de les Alberes, on el nacionalisme esdevé polític gràcies a la Unió Catalanista fundada en 1891 i amb la Lliga regionalista de 1901.

Als nous intel·lectuals catalans del nord els inquieta bàsicament el retrocés de la pràctica de la llengua catalana, tenint en compte que els instruments anihiladors del nacionalisme jacobí francès, alguns d'ells començats ja anys enrere (§ 1.1.1), tenen més efectivitat a despit de qualsevol cultura o llengua que no siga la de París.

Tres causes acceleren el retrocés de l'ús de les llengües no estatals: en primer lloc, la xarxa ferroviària i la xarxa de carreteres que faciliten i milloren les relacions de la Catalunya del Nord amb la resta de territori francès; en segon lloc, el servei militar que esdevé universal a partir de 1889 i recluta els joves dels camps; per últim, el factor més imponent i efectiu: l'escola republicana obligatòria a partir de 1882 (Berjoan, 2011: 92). És l'eina de nacionalització i francesització de la població, que respon al desig d'uniformització de la Tercera República, reticent al reconeixement de pobles minoritaris i hostil per introduir les

seues llengües. Tot i que alguns mestres han utilitzat les llengües minoritzades per a l'ensenyament del francès, com per exemple Lluís Pastre (Bonet, 2012), aquesta no és la tendència dominant en el cos dels mestres, i la majoria hi tenen desinterès o autèntica hostilitat.

Per oposar-se al retrocés de l'ús de la llengua catalana, els intel·lectuals regionalistes nord-catalans de la Belle Époque⁵⁵ confien que la producció literària en català pot corregir la visió col·lectiva de la llengua, es plantegen quin ha de ser el model de llengua literària i reclamen un lloc per al català a l'escola com a mitjà d'ensenyament del francès (Berjoan, 2011: 93). Aquestes idees arribaran al seu clímax en *L'idée régionaliste* (1912) de Jean Amade, on el professor universitari i poeta recalca la superioritat intel·lectual que aporta el bilingüisme a l'individu, i promociona una situació ideal on qualsevol persona podria aprendre i parlar correctament l'idioma de la seua regió i de la seua gran nació francesa (Amade, 1912: 130).

En els últims anys de la dècada dels noranta del segle XIX, naixen dues plataformes que defensen una França oberta als regionalismes locals i regionals, i que obren debats sobre la llengua catalana a l'escola: la revista *La Clavellina*⁵⁶ (1896-1902) i *Le Journal Commercial, Maritime, Artistique et Littéraire des Pyrénées-Orientales* (1896-1914). En la primera revista, literària i mensual, col·laboren i debaten aquests nous intel·lectuals estudiants, entre ells un jove Jean Amade i Frédéric Saisset, fill d'Albert Saisset (Oun Tal), o altres com Alphonse Talut, Pierre Camo, Charles Bausil o Louis Codet, que han freqüentat el pare de la Fédération Régionaliste Française, Jean Charles-Brun (Berjoan, 2011: 93). La seua creació suposa «un punt d'inflexió en les formes, la utilització idiomàtica i la consciència afirmada de catalanitat rossellonesa» (Jané & Forcada, 2009: 100).

Alguns col·laboradors de *La Clavellina*, com Louis Brousse, presenten postures contradictòries. Tot i plànyer-se del perill que corre la llengua catalana i lloar Verdaguer (Brousse, 1897: 7), Brousse considera que la presència del català no és necessària a l'escola

⁵⁵ Període històric francès situat entre la fi del segle XIX fins la primera Guerra Mundial (1914), caracteritzat pel progrés social, econòmic, polític i tecnològic.

⁵⁶ De 1896 a 1899, ortografiada *La Clavallina*; a partir de 1900 fins el final de la seua existència en 1902: *La Clavellina*. En aquest treball utilitzarem la segona opció, excepte quan el títol de la revista s'inserisca en citacions.

ja que pot ser perillosa per a l'aprenentatge del francès. Al mateix temps, confia en què hi haurà una altra generació de poetes en català (Brousse, 1897: 8):

Nous ne demandons pas qu'on l'enseigne dans les écoles, ce serait inutile et dangereux pour l'étude du français. Mais [...] c'est avec regret que nous voyons négliger le lien par lequel notre pays se rattache le plus aux anciennes coutumes. Nous ne désespérons pas cependant de voir surgir un jour à l'instar de la Provence, la joyeuse cohorte des troubadours catalanistes.

La defensa per la llengua catalana i la crítica al centralisme guanya protagonisme progressivament, sense arribar a enlairar-se en pretensions polítiques serioses. Encara un any més tard, en l'article «Une Renaissance» a la mateixa revista, Alphonse Talut, optimista, diu que «depuis quelque temps, un mouvement catalaniste se produit en Roussillon [...]. Et notre belle langue catalane [...] semble devoir prendre une vie nouvelle en retrempeant dans une source plus pure. C'est une sorte de Renaissance qui s'accomplit» (Talut, 1898: 10). Talut contradiu Brousse i diu que el català no és perjudicial per a l'aprenentatge del francès. A més, condemna el monolingüisme exclusiu que porta els infants a no parlar correctament cap de les dues llengües. Fa una crida a una «descentralització» literària i a una nova Renaixença: «[...] j'appelle de tous mes vœux la Renaissance catalane, et j'espère que tous les vrais Catalans se joindront à moi pour favoriser de tous leurs efforts l'éclosion de l'ère nouvelle qui doit s'ouvrir pour la littérature roussillonnaise» (Talut, 1898: 11). Emile Leguiel, en *Le Journal Commercial, Maritime, Artistique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, mostra la seua preocupació per la desaparició de les costums de la terra i el desinterès per la llengua catalana: «Mœurs, coutumes, fêtes, danses, et jusqu'à la langue des ancêtres si riche, si naïve, si souple, si passionnée... Un avenir prochain engloutira tout» (Leguiel, 1900: 404).

En entrar el nou segle, la tendència entre els intel·lectuals d'insistir en una descentralització artística i literària és fa més notable. No s'identifiquen amb l'imaginari del nord de França: «pour ces disciples de Saint-Georges Bohélier, séduits pour les idées de l'École latine de Jean Moréas, la capitale est contaminée par un goût septentrional contre nature et les régions sont les gardiennes d'une sensibilité autochtone» (Berjoan, 2011: 95). La Catalunya de l'altre costat de les Alberes, amb el moviment modernista, noucentista i amb una literatura autònoma, és un exemple a seguir per al Rosselló, sempre des del punt de vista cultural i no polític (Berjoan, 2011: 95-96). Les sinèrgies nord-catalanes es diferencien ara d'altres territoris perifèrics de parla catalana com el País Valencià, on s'inicien un conjunt de

dinàmiques ideològiques i de facto en iniciar el nou segle que aconseguiran, abans de l'arribada de la dictadura de Primo de Rivera, entrar en debat polític i en l'imaginari col·lectiu⁵⁷. D'entre les idees difoses en la revista valencianista *Pàtria Nova* destaca la defensa de l'oficialitat de la llengua, la federació d'estats autònoms contra l'estructura centralista de l'Estat i les reivindicacions socioeconòmiques de la petita i gran burgesia terratinent. La Unió Valencianista Regional reivindica la idea nacional, el dret del poble valencià a constituir un Estat amb la seua constitució (Simbor, 1988: 16). Una descentralització regionalista que no es traduirà a la Catalunya del Nord en una voluntat de separació governamental respecte a França —tot i que algunes idees de l'obra regionalista d'Amade ho podrien semblar— fins entrats els anys trenta amb l'associació nord-catalana *Nostra Terra* (1936-1939) (§ 3.1.6), homònima de la societat política apareguda a Castelló de la Plana el 1913 fundada per Gaietà Huguet.

Les idees descentralitzadores, sense pretendre una emancipació estatal, creixen per tot el Migdia francès, permeten el moviment regionalista literari a la Catalunya del Nord, que es desenvoluparà més intensament de la mà d'Amade (§ 2.2.1), i propulsen la creació d'òrgans i agrupaments per fomentar la cultura i la llengua regionals, com la *Société d'Études Catalanes* (SEC).

2.1.2. El naixement i la fi de la SEC

Dèiem en el capítol anterior dedicat a la Renaixença rossellonesa com crítics de la literatura nord-catalana contemporanis, com Miquela Valls (Valls, 1992: 130), Pere Verdaguer (Pere Verdaguer, 1995: 126), Enric Guiter (Guiter, 1970: 18) o August Bover i Font (Bover i Font, 2016: 25), seguint l'etiqueta que donaven alguns nostàlgics de l'època anterior (Berthelot, 2018: 518), havien declarat que amb el naixement el 1906 de la *Société d'Études Catalanes* (1906-1921) ens endinsàvem en una segona generació, en una segona Renaixença

⁵⁷ El 1902, el vice-president de Lo Rat-Penat, Faustí Barberà, inicia la reivindicació nacionalista i la conseqüent encarnació social amb organitzacions polítiques, fent fi a l'apoliticisme imposat per Llorente en la Renaixença valenciana. El 1904 el grup progressista al voltant de Llobart funda València Nova, que permet la celebració el 1907 de l'Assemblea Regionalista Valenciana per formar una Solidaritat Valenciana a imatge de la catalana (Simbor, 1988: 14). Aquesta organització política nacionalista, juntament amb la Joventut Valencianista nascuda a Castelló de la Plana (Simbor, 1988: 15) es manté fins la Dictadura de Primo de Rivera (1923).

rossellonesa o en una segona onada renaixencista. Podem conformar-nos en diferenciar aquests dos ambients literaris i culturals, el de finals del XIX de la Renaixença rossellonesa (§ 1) i el de principis del segle XX amb la SEC, on es constitueix un grup catalanista, un moviment a favor de la descentralització cultural de l'Estat (Jané & Forcada, 2009: 100), en defensa oberta de la llengua (Berthelot, 2018: 518) i on s'esdevenen dinàmiques que afavoreixen la producció poètica i la presència literària del català.

Un dels criteris per distingir l'atmosfera de la Renaixença rossellonesa (1883) de la que s'esdevé al voltant de la Société d'Études Catalanes és el perfil ideològic diferent dels seus membres. Com dèiem, en la primera ens trobàvem amb un cercle d'intel·lectuals de la dreta catòlica al voltant principalment de Justí Pepratx i de Josep Bonafont. Aquesta vegada estem davant d'una sèrie de lletrats de la Belle Époque, no tots catòlics, preocupats per les conseqüències de la pràctica del català en el moment en què es porta a terme la política escolar de la Tercera República. Això condueix a una poesia amb menys evidències catòliques però amb problemàtiques estètiques similars, i una important poetització toponímica del paisatge que se segueix desenvolupant en els poetes al voltant de la SEC, incitat pel regionalisme d'Amade i que culminarà amb un cant a la terra molt líric en tota l'obra de Josep Sebastià Pons (§ 2.6).

Com en la Renaixença rossellonesa, els intel·lectuals i lletrats al voltant de la SEC volen prestigiar la llengua catalana a través de la literatura, o més aviat, a través de la poesia; una defensa de la llengua amb una voluntat de descentralització cultural sense contestació política estatal. El doble patriotisme de la gran pàtria i de la petita pàtria se segueix promulgant, sobretot arran la primera Guerra Mundial, on el patriotisme tricolor serà més que present.

Juntament amb la SEC i amb el seu òrgan de difusió, la *Revue Catalane* (1906-1921), s'esdevenen altres dinàmiques i activitats que permeten la presència poètica en català i, en conseqüència, la presència de la llengua catalana en l'àmbit culte, com la repercussió simbòlica del Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana el 1906 celebrat a Barcelona amb els principals representants de la romanística internacional. Hi participen delegacions d'arreu els territoris de parla catalana, la de la Catalunya del Nord encapçalada per Esteve Caseponce. La celebració d'aquest congrés suposa la continuació del modernisme i l'inici del noucentisme al sud, i un nou impuls als catalanistes d'arreu. A part de la *Revue Catalane* (1906-1921) naixen altres plataformes de difusió de catalanitat en un sentit ampli i,

en menor mesura, de literatura rossellonesa: *Le coq catalan* (1917-1941), dirigida per Albert Bausil; la prestigiosa i longeva *Tramontane* (1917-1971), dirigida per Charles Bauby; *La Renaissance Catalane* (1918-1920) d'Albert Janicot; *La Veu del Canigó* (1910-1914), encapçalada per Horaci Chauvet, que acull literatura més popular, juntament a *Rialles* (1912); *Montanyes regalades* (1915-1923), que incitarà a una escissió amb filòlegs germanòfils del sud de les Alberes (§ 2.1.5.2); i més endavant *L'Éveil Catalan* (1922-1931).

El 1906, any de naixement de la SEC, es publica la *Bibliographie Roussillonnaise* de Pere Vidal i Joseph Calmette, editada per Charles Latrobe a Perpinyà. Aquest treball és interessant i de força importància perquè amb l'objectiu de convertir la catalanitat en objecte de saber, reuneix títols publicats a la Catalunya del Nord sobre diferents disciplines: bibliografies, premsa, ciències naturals, geografia, ciències econòmiques i socials, història, dret i crítica sobre la llengua i la literatura catalanes, de tot l'àmbit de la catalanística i en concret del Rosselló, com per exemple l'estudi titulat «D. La langue catalane en Roussillon. Philologie. Littérature (1659-1904)» (Vidal i Calmette, 1906: 389-404). L'obra de Vidal i Calmette és una classificació cronològica que «permet de reconstituer dans chaque domaine, depuis son origine, le développement même des études concernant le Roussillon, de suivre [...] nos devanciers dans cette conquête de la science, vers laquelle nous marchons à leur suite, à notre tour» (Vidal i Calmette, 1906: 7).

En el desè aniversari de la creació de la SEC, la *Revue Catalane* dedica unes quantes pàgines a explicar com es va formar aquest conjunt d'intel·lectuals amb l'objectiu de defensar la llengua, la cultura i la literatura catalanes en el nou segle xx. La idea de constituir aquest grup s'esbossa en 1905 a partir d'una conferència de Jean Amade sobre la «Poésie populaire catalane» (*Revue Catalane*⁵⁸, 1916: 114) i el 9 d'agost del mateix any apareix en la *Veu de Catalunya* una «Crònica de Perpinyà» escrita pel mestre d'escola Lluís Pastre i signada a data de 31 de juliol de 1905, on diu que s'està gestant a Perpinyà un «aplech catalanista» amb el nom (inicial) «Société des amis de l'histoire et de la langue catalane du Roussillon». L'objectiu d'aquest agrupament, segueix Pastre, és «salvar de la corrupció francesa la llengua catalana rossellonesa»; introduir oficialment a l'escola el català per ensenyar el francès; organitzar

⁵⁸ Citem la dada, no la conferència. Aquesta informació és donada per la redacció de la revista i no pel mateix autor.

conferències setmanals sobre llengua, història, literatura i art catalanes; portar a terme representacions teatrals; i publicar una revista mensual (Pastre, 1905: 2).

L'abril de 1906, Jean Amade, en un dels viatges que efectua a Madrid on hi ha Josep Sebastià Pons en aquell moment cursant els seus estudis, li anuncia que aviat hi haurà una revista important d'estudis sobre el català (Camps, 1986a: 77); el jove Pons, sense saber que ell mateix serà el poeta nord-català per excel·lència del segle xx, escriu entusiasmat als seus pares. Els presenta la disjuntiva d'un moviment català que s'insinua i que pot arribar a ser irrisori o, pel contrari, esdevenir com la Renaixença de l'altre costat de la frontera (Pons, 1906: 170-171):

Amade va fonder une importante revue d'études sur le catalan à Perpignan et une revue sérieuse, en compagnie de Pierre Vidal et d'autres. Il m'a invité à y écrire. Ce sera là un dernier spasme du catalan, ou bien une formidable renaissance, comme la renaissance espagnole.

S'erigeixen una llista de persones especialitzades en llengua catalana o en història local i s'estableix amb elles el nucli de la Société, constituït per Jean Amade, Lluís Pastre i Pere Vidal. Es convoca una primera assemblea el 6 de juny de 1906 en la sala del primer pis del Café Nou, al carrer Petit de la Real de Perpinyà, on es nomena el comitè provisional compost pel president Pere Vidal (bibliotecari), els vice-presidents M. Vergès de Ricaudy (banquer) i Jean Amade (professor), el secretari Lluís Pastre (mestre d'escola), el tresorer Juli Delpont (contable) i Lluís Piquiral (arxivista) (*Revue Catalane*, 1916: 115). Cap d'ells, per tant, forma part de l'esfera eclesiàstica com en la Renaixença de final de segle xx.

En aquesta assemblea es decideix redactar una crida dirigida als rossellonesos susceptibles d'adherir-se a la nova societat i preparar un projecte d'estatuts per a la següent reunió amb els adherents. La crida regionalista s'esdevé el 20 de juny de 1906, on s'explicita l'objectiu de la Société: protegir la cultura, la llengua i la història del Rosselló, és a dir, salvaguardar «tout ce qui a fait et fait encore l'esprit et la physionomie si caractéristiques de notre petite province» (*Revue Catalane*, 1916: 115). La redacció de la revista s'adreça a tots aquells que sabran «remplir ce devoir de piété filiale : garder notre passé de l'oubli» (*Revue Catalane*, 1916: 166). Per tant, estem davant de la concepció del territori com a dipòsit de memòria i origen de la civilització basada en una connexió topofilica amb la terra, amb la història i amb el patrimoni.

En l'assemblea general del 7 d'octubre de 1906, en una sala de l'Ajuntament de Perpinyà, s'adopta el projecte d'estatuts presentat pel comitè provisional i s'elegeixen els membres definitius del consell d'administració: el president M. Vergès de Ricaudy, els vicepresidents Jean Amade i Gustau Violet, el secretari Lluís Pastre, el tresorer Juli Delpont i l'arxivista Lluís Piquiral. En el primer número de la *Revue Catalane*, el 15 de gener de 1907, es presenten els noms dels 112 primers subscrits a la SEC, membres de diferents estatus socials, en general professions liberals i intel·lectuals (Camps, 1986a: 171). No només trobem adherents de la Catalunya del Nord, sinó que també n'hi ha d'altres regions de França i d'altres territoris de parla catalana⁵⁹. Tres membres del consell d'administració provenen de l'altre costat de la frontera, ni més ni menys que un Antoni Alcover, també François Montsalvatge (banquer de Girona) i la senyora Montcerdà de Macià (dona de lletres de Barcelona) (Camps, 1986a: 172).

L'objectiu principal de la SEC és conservar tot el que constitueix i caracteritza el Rosselló incitant totes les iniciatives i dinàmiques que tinguen com a finalitat desenvolupar la vida literària, científica i artística de territori. La SEC suposa un mitjà de propaganda en favor de la idea catalana, que comporta adversaris en aquells que consideren que la intenció de la SEC és deslligar-se de la llengua francesa i de França (Camps, 1987a: 172). En l'article segon dels estatuts adoptats en l'Assemblea general del 7 d'octubre de 1906, s'explicita oficialment l'objectiu de la societat (*Revue Catalane*, 1907a: 4):

Aqueixa societat es pera aplegar y fer relacionar entre elles, totes les persones que se cuydin de la llengua, les lletres, l'art y l'història de les terres catalanes. Mirarà de servir tot lo que ha fet, y lo que fa encara avuy, l'esprit y la fesomia particular d'aquest pays : ajudarà à tot lo que se fassi pera l'expansió y la renaixença de la vida literaria, artistica y científica, en la terra catalana.

El naixement d'aquesta societat té ressò a l'altre costat de la frontera, com ho mostra l'adhesió al si de la SEC d'associacions barcelonines (Associació Artística Arqueològica i Centre Excursionista de Barcelona), i del diari *La Tralla* (Camps, 1987a: 172). *La Veu de Catalunya* dedica dues columnes al naixement de la SEC i a la *Revue Catalane*. Amb un to renaixencista i

⁵⁹ Setze dels adherents provenen de la Catalunya de l'altre costat de la frontera, entre els quals banquers, metges, càrrecs institucionals, i advocats; també hi ha dos adherents de les Illes Balears, un professor de l'Alguer i dos professors d'Alemanya (Camps, 1986a: 171).

de crítica als estats majors, es fa referència a la llengua catalana com a motor per fer renàixer «l'ànima catalana» i se subratlla com arreu els territoris de parla catalana es treballa per tornar l'antiga esplendor a la llengua (*La Veu de Catalunya*, 1907: 1):

A l'alé vivificador del idioma, ressurgeix l'ànima catalana, y dona nova vida als pobles ensopits per l'atmòsfera mefítica dels moderns Estats centralistes. Primer, Catalunya; després Mallorca, ahir Valencia y avuy Rosselló, treballen ab fé y ardilesa pera tornar a la llengua tot el seu antich esplendor y sa cristallina puresa.

S'insisteix en com els rossellonesos «senten pessigollar en llur ànima el recort de Catalunya y s'apleguen per a retronar a la "Morta-viva"» (*La Veu de Catalunya*, 1907: 1) i es justifica per aquesta raó la fundació de la Societat i la revista. Les reivindicacions són totalment renaixencistes: s'esmenta Jaume I, el mar llatí, i el Segle d'Or de la història i la literatura catalanes. Es mostra el suport i l'empatia cap a les noves dinàmiques rosselloneses i es remarca la catalanitat existent en els dos costats de la frontera en il·lustrar el discurs que féu Pere Vidal en el Congrés de la Llengua Catalana de 1906 (*La Veu de Catalunya*, 1907: 1):

Els esforços que están fent els rossellonesos pera conservar nostra llengua y refer la nostra historia, mereixen molt més que la nostra simpatia, mereixen la nostra més activa y entusiasta coperació. La Veu de Catalunya vol ésser també la veu de la terra catalana del Rosselló. Del mateix modo que en Pere Vidal va dir en el Congrés de la llengua catalana, que no volia que ningú de Barcelona el tingués per foraster perquè ell era tan català com tots nosaltres, aixís, doncs, nosaltres no volem ésser forasters al Rosselló, Conflent, Vallespir y Cerdanya, perquè aquelles terres son tan catalanes com l'Empordá y el plá de Barcelona.

La SEC portarà a terme una sèrie de dinàmiques (§ 2.1.3) que permeten la supervivència de la cultura, de la literatura i de la poesia en català, però el final de la primera Guerra Mundial, que provoca en els erudits rossellonesos una forta crisi existencial i un reforçament nacionalista francès, talla l'embranchida de la societat i del seu òrgan de difusió, la *Revue Catalane*. En la renovació de l'equip organitzador al març de 1920, Pere Vidal esdevé el president de la SEC, i els membres donen a la societat una nova embranzida. Es decideix associar els poetes rossellonesos d'expressió en llengua francesa amb la voluntat que la SEC constituís la principal força intel·lectual de la regió per participar a l'obra de descentralització del país (*Revue Catalane*, 1921: 2) i s'atorguen trenta-dues pàgines de la *Revue Catalane* a la publicació dels seus versos. Jean Amade, en una conferència dedicada als

poetes d'expressió francesa del Rosselló, ja constata el desig que la SEC siga, a més d'una societat d'estudis, una societat d'edició d'autors rossellonesos (*Revue Catalane*, 1921: 2). Aquesta transformació de la revista comporta un augment en el preu de l'abonament (*Revue Catalane*, 1921: 3) que suposa un gran esforç en època de postguerra. La desaparició de la SEC és deguda a aquesta augmentació, a la situació financera precària de la societat, i a la pertinença d'un dels principals agents de l'ànima de l'associació, Jean Amade, que és destinat a la Universitat de Montpeller en 1919 i es consagra de ple en la seua tesi sobre la Renaixença titulada *Origines et premières manifestations de la Renaissance littéraire en Catalogne au XIXe siècle*, que serà acabada i publicada el 1924. Des de 1920, Amade no publica res més a la *Revue Catalane* (Camps, 1986a: 175).

La Colla del Rosselló (1921-1941) (§ 3.1), associació posterior encapçalada per Horaci Chauvet (1873-1962), amb el seu principal òrgan de difusió, l'*Almanach català-rossellonès de la Veu del Canigó*⁶⁰ (1921-1927), i formada per Pau Berga, Josep Bonafont, Carles Grandó, Juli Delpont i Edmond Brazès, amb l'objectiu de «fixar la tradició provincial», no té la mateixa puixança que la SEC. Cal esperar deu anys perquè aparega un nou moviment, Nostra Terra (1936-1939) amb la seua revista homònima, moviment que serà postrat al seu torn per la segona Guerra Mundial (Pere Verdaguer, 2002: 128).

2.1.3. Dinàmiques portades a terme per la SEC

La Société d'Études Catalanes porta a terme una sèrie de dinàmiques importants a partir de les quals la defensa per la llengua, la cultura, la tradició, la terra i el paisatge fa que el gènere poètic recobre presència social. Una d'aquestes activitats és l'acolliment per part de la SEC dels felibres en les festes de la Santo Estello de 1910 i els Jocs Florals de la *Revue Catalane* celebrats en dites festes. D'igual manera, són rellevants les festes catalanes de Ceret de 1911 i la instauració dels Jocs Florals del Rosselló el 1913. A continuació exposarem de quina manera es porten a terme aquests esdeveniments, i ja en l'apartat posterior (§ 2.2.4) analitzarem l'ideari regionalista que s'escau en ells i que conformarà el rerefons poètic dels autors.

⁶⁰ Esdevingut *Almanach català rossellonès* a partir de 1928.

2.1.3.1. Les festes de la Santo Estello de 1910

Les festes de la Santo Estello de 1910 acullen els felibres provençals a Perpinyà. Per comprendre la repercussió que té aquest esdeveniment, resulta pertinent explicar breument l'origen d'aquest moviment cultural. El Felibritge, associació literària existent encara avui en dia, fou fundat el 21 de maig de 1854 al castell de Fontségugne per Frederic Mistral i alguns poetes més⁶¹ amb l'objectiu de restaurar la llengua provençal. Cada adepte de l'associació s'anomena felibre, mot extret d'un poema popular recollit per Mistral on anomena els poetes que utilitzen el provençal per expressar-se com els «*di sét felibre de la léii*» (els «amics de la bellesa»). L'*Amarna Prouvençau*, òrgan de la nova escola aparegut per primera vegada en 1855, anuncia que els renovadors de la llengua provençal s'anomenen felibres o felibresses (Ruat, 1910: 196). Els felibres decideixen reunir-se en una vila de la Provença el 21 de maig de cada any, el dia de la Santo Estello, que esdevé des d'aquest moment la patrona dels felibres, adoptant un estel de set raigs com emblema. La idea del Felibritge s'estén aleshores més enllà de la Provença, per tot el Migdia francès, per Perpinyà i Tolosa, fins arribar a Catalunya del sud de les Alberes, quan els felibres són convidats als Jocs Florals de Barcelona i conduïts a Montserrat. Allà reben una copa de plata com a símbol d'afecció i d'amistat, la Coupo Santo⁶², que esdevé el símbol del Felibritge, i és present tots els anys al banquet de la Santo Estello on es canta l'himne «Coupo Santo»: «Prouvençau veici la coupo / Que nous ven di Catalan...» (Ruat, 1910: 197).

L'associació està formada per la reina del Felibritge, escollida cada set anys pel guanyador dels Jocs Florals; el Capoulié, president del Consistori, qui és el guardià dels estatuts i de la Coupo Santo; el secretari-tresorer, escollit pel Capoulié; els felibres majorals, que són cinquanta caps de les Escoles Regionals de tot el Migdia de França, escollits de per vida i posseïdors d'una cigala d'or, que es transmet en arribar la seua mort; i, finalment, tots

⁶¹ Théodore Aubanel, Jean Brunet, Anselme Mathieu, Joseph Roumanille, Alphonse Tavan i Paul Giéra (Ruat, 1910: 196).

⁶² En aquesta copa hi ha dues estatuetses que representen la Provença i Catalunya; sobre el seu pedestal hi són inscrits dos versos de Victor Balaguer, «Morta dihen qu'es, mes jo la crech viva», i dos versos de Frederic Mistral, «Ah! Se me sabien entendre, Ah! Se me voulien segui». També hi ha gravada l'estela de set raigs on cadascun d'aquests porta el nom d'una regió de «llengua romana»: Provença, Llenguadoch, Gasconya, Llimosi, Catalunya, Mallorca, València.

els «meridionals», dels Alps al Roine, de l'oceà i Pirineus, amadors de la llengua materna, símbol del seua vinculació amb la terra natal, de la música i dels costums (Ruat, 1910: 198).

El 4 de juny de 1910 és la primera vegada que la Santo Estello dels felibres se celebra a Perpinyà. És organitzada per la Société d'Études Catalanes i encapçalada pel president del moment, Vergès de Ricaudy. Hi assisteixen poetes i intel·lectuals d'arreu el territori de parla catalana. Destaquen les cartes amb mots d'excusa de Dolors Monserdà de Macià, de Miquel Costa y Llobera, de Frederic Mistral i de Teodor Llorente, que no van poder assistir a l'esdeveniment. A continuació reproduïm els mots de Llorente com a mostra de la topofília regionalista del moment, basada en la connexió amb la terra, amb la història, amb el patrimoni oral, amb la mitificació del Canigó gràcies a la figura de Verdaguer, i amb els lligams entre els territoris de parla catalana (Llorente, 1910: 344):

Amich Delpont,

Me sap molt greu no poder assistir á la festa de la *Santo Estello*; jo hagués volgut portar á ella la expressió mes franca y amistosa de la germania dels Valencians; pero vell y afadigat, no puch fer aquest viatge.

En esperit estaré present á tan grata felibrejada, y me uniré al chor que canta la popular cansó *Montanyas regaladas*. Recorde sovint haver escoltat l'inmortal autor del poeme *Canigó*, cantar eixa cansó; la cantava embadalit, ab una tendresa eternidora, posant en ella tota son anima, que era tota amor.

Envie á tots una forta abraçada,

Teodor Llorente.

Les festes de la Santo Estello frueixen d'èxit i tots els vilatans de Perpinyà estan de celebració. La cobla Los Mattes acompanya amb música i cants populars els membres i convidats de la SEC cap a l'estació per rebre la reina, el Capoulié, els felibres provençals i els poetes catalans. Per la tarda, se celebren els Jocs Florals de la *Revue Catalane* a la Sala Rigau, on hi ha el discurs del President, Joan Monné, felibre majoral; es llegeix la carta de Don Miquel Victorià Amer, mantenidor dels primers Jocs Florals de Barcelona de 1859; es reparteixen els premis i es canten «Montanyas Regaladas» i «Ayres populars rossellonesos» per la cobla de Los Mattes. Al dia següent, s'inaugura el monument *Montanyas Regaladas* d'en Ramon Sudre al passeig dels Plàtans de Perpinyà i es canta la cantata que porta el mateix nom. Més tard es fa la dinada felibrenca de la Santo Estello, a la sala Rigau també, amb discursos, brindis i novament els cants populars representatius dels provençals i dels rossellonesos. A la nit, hi ha

la vetllada literària musical de la *Revue Catalane* a la mateixa sala i un ball de sardanes a la plaça Aragó de comiat (*Revue Catalane*, 1910b: 204).

En els diversos brindis, salutacions i discursos de tot el personal assistent i organitzador de l'esdeveniment, es traspua l'esperit i l'ideari regionalista que conformarà el rerefons poètic dels escriptors (§ 2.2.3, § 2.2.4). Si reprenem el terme de la teoria dels sistemes provinent de la crítica literària (Maldonado Alemán, 2006: 17) (§ Introducció), les Festes de la Santo Estello són una de les contribucions culturals del sistema social de la SEC, recolzades i emmirallades en el moviment felibre provençal, que permeten la presència social de la catalanitat i la legitimació de l'afany literari dels poetes, com ho són igualment les festes catalanes de Ceret de 1911.

2.1.3.2. Les festes catalanes de Ceret de 1911

Les festes catalanes de Ceret del 2 de juliol de 1911 queden plasmades en el número 55 de la *Revue Catalane* i constitueixen «un véritable triomphe pour l'idée catalane» (*Revue Catalane*, 1911: 200). Són una de les manifestacions culturals més importants de principi de segle xx a la Catalunya del Nord i, com les festes de la Santo Estello, reflecteixen l'esperit del catalanisme cultural de l'època de la Société d'Études Catalanes. Amb entusiasme popular, reuneixen gent de Ceret i d'arreu del Rosselló, i músics, poetes, escriptors, intel·lectuals, que insten a «la glorification de la terre roussillonnaise» (*Revue Catalane*, 1911: 200). Les cobles i les sardanes a la plaça major se succeeixen, encara que l'esdeveniment musical més remarcable és l'estrena del «Cant del Vallespir» a la plaça de bous de Ceret, una part de la cantata de Jean Amade musicada per Déodat de Severac, dirigida pel pare de Jean Amade, Adrien Amade, i interpretada per un grup de tres-cents cantants i músics de l'Harmonie du Vallespir, dirigits per M. Louis Roque, davant de quatre-mil espectadors, un cant que resumeix tot l'esperit i el paisatge regionalista, com veurem més endavant (§ 2.2.4.3).

2.1.3.3. Els Jocs Florals del Rosselló de 1913

Ja abans s'havien instaurat uns «Jeux Floraux de la Société d'Études Catalanes» (*Revue Catalane*, 1907b: 68-69), destinats a un públic escolar, amb una prova escrita consistent en una traducció en francès d'un text català i una prova oral basada en recitar el text en públic;

també havien aparegut els Jocs Florals de la *Revue Catalane* de les festes de la Santo Estello. En aquest cas, amb Josep Sebastià Pons com a secretari del concurs i Jean Amade com a assessor, entre d'altres nomenaments, aquests Jocs no se celebren presencialment, ja que tots els premiats són catalans de l'altre costat de les Alberes⁶³. Tot i havent començat el modernisme i el noucentisme en aquesta part del territori català, l'ideari paisatgístic típic del jocfloralisme continua en aquests poemes d'autors sud-catalans, com veurem (§ 2.2.4.4).

2.1.3.4. Altres activitats menades per la Société d'Études Catalanes

A part d'aquestes manifestacions festives i dels Jocs Florals, es desenvolupen altres activitats que dinamitzen l'escena cultural i literària nord-catalana. L'artista Gustau Violet, amb la idea que el catalanisme cultural no pot prosperar si no se l'apropa al poble, crea a Prada un «teatre de la natura» i gràcies a ell, el 5 d'agost de 1909 una tropa de teatre barcelonesa interpreta *L'Arlésienne*, traduïda en català rossellonès pel mateix Gustau Violet. També es representen peces de teatre al Teatre Municipal de Perpinyà, com la comèdia *Aqueixa mainada*, de Carles Grandó, representada en 1913, i en altres territoris nord-catalans (Camps, 1886a: 281).

A partir de 1919, el deliber de recuperar l'antiga universitat perpinyanenca (Sarrete, 1919: 129-137) és recurrent entre els membres de la SEC, encara que no serà efectiu fins entrats els anys cinquanta (Carmignani & Sagnes, 2017: 202). Jean Amade desenvolupa en el quart capítol de la seua obra *L'idée régionaliste* aquest propòsit (Amade, 1912: 77-96). Considera que el Rosselló té dret i necessitat pel seu recorregut cultural i històric de fomentar els seus propis estudis i de tenir capacitat pròpia en la gestió de l'ensenyament per tal que la cultura del país pugui sobreviure amb una elit suficientment qualificada. Acusa la Sorbonne d'incrementar la seua influència en detriment de les universitats d'altres regions, i proposa

⁶³ «Resultant gayrebé tots els autors premiats Catalans d'Espanya, y considerant qu'es difícil als nostres benvolguts germans assistir à la festa, que per altre part habia d'esser humil, el Consistori acordà no celebrar enguany l'acte de repartiment dels premis; les composicions premiades aixis com la memòria del secretari i altres treballs se publicaran en el número vinent (5 de maig) de la *Revue Catalane*. Doctor LUTRAND i Mossèn BONAFONT, présidents d'honor; Gustau VIOLET, président; Doctor E.Boix, secretari de la Junta Directiva ; Lluís PASTRE i Jean Amade, vocals ; Joseph-Sebastià PONS, secretari del Jurat Calificador. Sant Miquel de Cuxà, 17 de mars 1913» (*Revue Catalane*, 1913: 104).

desenvolupar les universitats provincials, atorgant el seu caràcter personal segons les característiques del context (Amade, 1912: 84):

Il faut s'appliquer à développer selon un bon esprit de décentralisation nos Universités de province, leur donner à chacune un caractère personnel qui réponde bien aux nécessités du milieu ; il faut intéresser à leur sort la région dont elles dépendent, en faire comme le centre intellectuel de cette région.

Per divulgar la llengua i la literatura catalanes, la SEC inaugura el 1907 la col·lecció, «Biblioteca catalana» dirigida per Jean Amade, amb l'objectiu d'afavorir la publicació de treballs sobre llengua o literatura catalanes, traduccions al francès dels millors poetes catalans, edicions de textos de diferents èpoques i publicar novel·les, poemes, narracions o obres teatrals en relació directa amb la terra catalana.

Sens dubte, d'entre totes les dinàmiques menades, la màxima eficiència de la SEC recau en la creació i difusió de la *Revue Catalane*.

2.1.4. La *Revue Catalane* : organe de la Société d'Études Catalanes (1907-1921)

La SEC utilitza com a plataforma de difusió la *Revue Catalane*, apareguda per primera vegada el 15 de gener de 1907, un any després del naixement de la societat. Els seus primers responsables són Jean Amade i Lluís Pastre, i posteriorment Carles Grandó.

Aquesta revista bilingüe i mensual publica fins el 1921 crítica literària i artística, estudis de botànica i d'història, monografies, folklore, alguns documents sobre la llengua parlada al Rosselló del segle XII al XX, nocions d'ortografia, i poemes d'autors del moment o noves veus, gràcies a la crida de Jean Amade (Amade, 1907b: 9-15) (§ 2.2.1), a la qual responen Pau Berga o Josep Sebastià Pons.

Aquesta revista, que propugna el cant a la terra i les manifestacions regionals, té molt d'impacte en l'imaginari col·lectiu a favor de la cultura catalana. Podem dir que és la revista més important del moment, juntament amb la longeva *Tramontane* (1917-1975) de Charles Bauby. Aquesta darrera naix amb orientacions sobretot artístiques i literàries, no tan centrades en el fet català, tot i que l'interès per la cultura catalana anirà en augment, sobretot

amb la República a l'Estat espanyol i amb l'exili del final de la Guerra Civil espanyola, quan la revista acull creacions dels sud-catalans (Pere Verdaguer, 1997: 156).

Amb la primera Guerra Mundial, la *Revue Catalane* va perdent força. En el número 171 (gener-febrer 1921) els redactors expliquen que a partir d'aleshores, després de quinze anys d'existència, inclouran els poetes rossellonesos d'expressió francesa en la revista. Argumenten que la Société d'Études Catalanes és l'únic agrupament departamental de tots els poetes, artistes i erudits rossellonesos d'expressió catalana i francesa indistintament. Com els poetes de llengua catalana, els autors d'expressió francesa manifesten en els seues poemes tota l'energia catalana: «toute la chaleur, toute la flamme de notre beau soleil roussillonnais» (*Revue Catalane*, 1921: 2). Per ells, l'ànima catalana es revela en els versos francesos de Bausil, Camo, Muchart, Tholas, Tresserre com ho fa en els versos catalans d'Amade, Berga, Bonafont, Francis, Grandó o Pons; o com es revela l'ànima provençal en l'obra francesa de Daudet (*Revue Catalane*, 1921: 2):

Prétendre le contraire, dire que Daudet a cessé d'être Provençal ou que Bausil et nos autres poètes ont cessé d'être Catalans parce qu'ils ont écrit en français serait commettre une erreur grossière. Nos poètes sont Roussillonnais ; ils restent tous Roussillonnais et, comme tels, ils nous appartiennent. Que nos portes leur soient donc largement ouvertes.

Com bé remarca Amade, la situació creada per la guerra exigeix un redoblament de l'activitat: treballar en la reconstrucció de les forces morals i la prosperitat material de les regions (Amade, 1916: 118). La Société d'Études Catalanes va perdent força des de la fi de la primera Guerra Mundial, es dissol el 1921 i, amb ella, la *Revue Catalane*. Ni la *Revue Littéraire et Historique du Diocèse de Perpignan* ni *La Tramontane* no recuperen el paper de la *Revue Catalane* de preguerra (Valls, 1992a: 131).

2.1.5. La qüestió de la llengua

La redescoberta del català, com també de l'occità, comença primer per una fase d'erudició passiva a la primera meitat del segle XIX⁶⁴, amb intel·lectuals que fan un treball d'arqueologia o de recerca pura, sense cap moviment amb projecció de futur (Creixell, 1976: 19). Amb la publicació de *Flors de Canigo* (1868) de Pere Courtais, l'autor es planteja un problema de norma, no sap si escriu una llengua «moderna» o «arcaica» i per això demana a Milà i Fontanals un diccionari (Creixell, 1976: 19). Per molts intel·lectuals nord-catalans afrancesats culturalment, el català que tornen a cultivar respon a un exercici d'arqueologia sense un lligam amb la llengua oral del moment. En la Renaixença rossellonesa (1883), es passa a una altra fase d'erudició i/o de creació poètica, sense concebre una funció més global que l'expressió literària. No es debat un model de llengua fins l'arribada de la SEC (Creixell, 1976: 25), a partir de dos «conflictes» lingüístics: l'anomenada querella lingüística entre Josep Sebastià Pons i Pau Berga; i l'escissió amb les normes ortogràfiques de l'IEC del sud de les Alberes al voltant de Juli Delpont i la seua revista *Montanyes Regalades*.

2.1.5.1. La querella lingüística entre Josep Sebastià Pons i Pau Berga

En aquest període, els intel·lectuals rossellonesos continuen tenint el francès com a llengua vehicular i d'ensenyament, i resulta problemàtic establir un model de llengua catalana per a la creació literària rossellonesa. Aquesta és la causa de la querella lingüística entre Pons i Berga, que espetega en publicar-se *Roses y Xiprers* (1911) de Josep Sebastià Pons. Horaci Chauvet, en l'article «Le problème de la langue roussillonnaise» (Chauvet, 1911: 1) distingeix dos models de llengua en els poetes nord-catalans: el model rossellonès del nord de les Alberes i el model català del sud de les Alberes. Representat en la figura de Pau Berga, en aquest mateix article es decanta pel segon model.

Jean Amade, a partir d'aquesta dicotomia presentada per Chauvet, en un article dedicat a Pons, pren partit i ressalta la rellevància del model de llengua de l'autor illenc: fer-

⁶⁴ Recordem l'obra de Jaubert de Passa *Recherches historiques sur la langue catalane* (1824), la *Grammaire catalane* (1852), de Puiggarí, o l' *Essai sur l'histoire de la littérature catalane* (1857) de Camboliu, que havíem anunciat adés (§ 1.1.1).

se comprendre pel poble rossellonès i a la vegada obrir-se cap a Catalunya de l'altre costat de les Alberes (Amade, 1911c: 174):

Il a su se fixer une langue poétique ; et cette langue non seulement n'offre au lecteur ordinaire qu'un petit nombre de difficultés, mais encore revêt des caractères tels que, tout en se contentant de son mieux dans le domaine roussillonnais, elle a su s'ouvrir cependant, d'une manière très discrète, celui de la Catalogne proprement dite.

Amb la *Revue Catalane* i la SEC, no es planteja tampoc «cap intent teòric de concebre una funció més global per a la llengua amb la qual es fa principalment “exercicis o exegesi” literaris [...]». L'ur concepció del català s'inscriu en la tradició de retòrica i d'academicisme» (Creixell, 1976: 26). Aquesta llengua, fins a la guerra (1914), s'encarna en la del poeta Jacint Verdaguer erigida com a model de referència. Una vegada aparegut el *Diccionari general de la llengua catalana* (1931), es concebrà el català com una llengua «selecta». Per als membres de la SEC i de la Colla del Rosselló més endavant, el fet de tenir un model de llengua central del Principat comporta escapolir-se del català del poble, del popular, de trobar «la jerarquització de la paraula» (Creixell, 1976: 26), i rebutjar la llengua rebaixada dels personatges d'Oun Tal.

La diglòssia marca la concepció que tenen sobre el català les masses, sent el francès la llengua de París i la llengua que permet el progrés social de l'hexàgon. Així, «l'única solució de perdurança [...] és el recurs a un conreu escrit que es desenvolupa en un clos diguem-ne aristocràtic d'alta o mitjana erudició» (Creixell, 1976: 26), i la llengua només troba la plenitud en la creació poètica, ja que la recerca sobre el català és en francès, com també la prosa periodística i la correspondència. La creació poètica permet frenar -una mica- la diglòssia en estat avançat.

Guiter considera que la generació al voltant de la SEC és una generació on «el provincialisme ultrancer, d'un particularisme exacerbat [...] limita als turons més pròxims l'horitzó espiritual dels escriptors d'aquesta època» (Guiter, 1971a: 17). Segurament, la tendència dels rossellonesos a mantenir una singularitat lingüística rossellonesa, utilitzant «tots els mitjans possibles per afirmar aquest caràcter particular» (Guiter, 1971a: 17), és conseqüència del regionalisme francès del Migdia d'aquest moment (§ 2.2.1), un esperit que

els oposa a Pepratx i a Bonafont de l'època anterior, i a Pau Berga i a Juli de Carsalade du Pont d'aquesta època, que insten a usar el model central.

En la querella memorable⁶⁵, Pau Berga decideix adoptar sense límits les normes de l'IEC. Pons advoca per triar lèxic rossellonès evitant tant gal·licismes com castellanismes, per desembocar en el català ideal a través de «mòduls de llengua general» (Creixell, 1976: 24) que tinguin coherència ortogràfica amb les normes fabrianes (Pons, 1911b: 1):

[...] conservons la “nuance roussillonnaise dans la couleur générale du catalan”. [...] Soyons donc régionalises. Aimons la véritable langue roussillonnaise, car elle existe, et dans toute sa pureté, et dans sa merveilleuse abondance. D'ailleurs, Majorquins et Valenciens ont fait preuve d'indépendance à l'égard des catalans de la principauté [...] Les différences des dialectes ne sont pas très sensibles, mais elles le sont assez pour former comme une nuance. Or, cette nuance n'est pas encore visible dans l'œuvre poétique de M. P. Bergue. Elle est noyée [...], nos emprunts au catalan barcelonais doivent cependant être discrets [...]. Ainsi, notre langue sera pure d'abord, franche et nette. Elle sera intelligible. Il faut qu'avec une logique et une correction intangibles elle soit vraiment la fille de la terre du Roussillon. Il faut que malgré sa noblesse, elle ne soit nullement hiératique, mais vivante, familière. Pourquoi sa poésie [la de Berga] qui est populaire par son essence ne l'est-elle pas davantage par sa forme ?

Berga respon a Pons en l'article «Le catalan roussillonnais» a *La Veu del Canigó* (Berga, 1911: 274-279), i Pons, al seu torn, en «Pour la nuance roussillonnaise» a la mateixa revista (Pons, 1911c: 298-304), fins que Berga fa les paus amb «Armistice» (Berga, 1912: 2-4). És cert que, després de tanta discussió, hagueren pogut aprofitar el debat per cercar una solució i trobar una normativa septentrional (Valls, 1995: 103).

Pons «reivindica com a poeta el dret de cercar-se les solucions que li vagin bé a ell, després de justificar amb exemples la seua opció d'una base de llengua rossellonesa» (Valls, 1995: 106), conservar la «nuance» rossellonesa dins del «color» general del català. Horaci Chauvet i Jean Amade es van decantant davant les postures de Berga i Pons. Chauvet es mostra molt satisfet del model de llengua rossellonès dels *Contes vallespirencs* (1907) de Caseponce (Valls, 1995: 103), tot i que després es girarà contra Pons en «Le problème de la langue roussillonnaise» a *L'Indépendant* (Chauvet, 1911: 1). Segurament, aquest gir és fruit

⁶⁵ Consulteu els intercanvis entre Berga i Pons amb comentaris de Miquela Valls a «Lettres à Paul Bergue» (Valls, 1990). Consulteu igualment «Una vella querella filològica (J.S. Pons, P. Berga)» (Mas, 1976: 59-75).

de la incomoditat que suposa per Chauvet l'elitisme de la *Revue Catalane* que, al seu torn, li fa crear-ne una altra revista més popular, *La Veu del Canigó* (1910-1914) (Valls, 1995: 9-10).

Amade, en la «Introduction» de la seua *Anthologie catalane* (1908) (§ 2.2.1) fa una crida als poetes rossellonesos que pensen en regenerar la llengua del vell Rosselló (Amade, 1908: ix), els recomana situar-se a mig camí entre l'arcaisme i el dialectalisme, per no caure davant la incomprensió del lector com en la Renaixença rossellonesa (Amade, 1908: xiii), i basar-se en dues fonts lexicals (Valls, 1995: 104): «dans nos montagnes [...] et dans les parties de la Catalogne espagnole où l'on parle un bon catalan [...] en ne choisissant jamais que des termes faciles à comprendre pour un public roussillonnais» (Amade, 1908: xx). El to pedagògic de l'*Anthologie Catalane* (1908) proposa una tria de fragments de poesia i teatre amb traducció francesa *en regard* per instaurar models a les noves generacions d'escriptors «que es volguessin allunyar d'una poesia dialectal, simplista, amb pocs termes abstractes, neta de gal·licismes» (Vila, 2010: 260). La intenció d'Amade és provar que la llengua catalana és apta per a tots els registres possibles i oferir un panorama crític del que s'havia escrit al Rosselló amb certa ambició estètica (Vila, 2010: 263). Realment, cap d'ells aporta res de nou, com bé resumeix Miquela Valls (Valls, 1995: 106):

Amade i també Vidal, volen una solució global comunitària, o si més no exemplar; Pons n'aporta una d'individual i la reivindica com a tal, solució que, malgrat tot, faria escola en poesia, mentre que la de Berga no va tenir seguidors, ni tan sols ell mateix.

De fet, Berga anirà canviant de model al llarg de les seues publicacions (Valls, 1995: 123):

Entre el 1909 i el 1930 [...] Berga ho haurà provat tot per dotar el Rosselló d'una llengua literària. Però, per un error d'apreciació [...] normatiu abans de les normes i dialectal després de llur acceptació general, mai arribarà a aconseguir tothom a l'encop.

2.1.5.2. Montanyes Regalades i Juli Delpont: una escissió amb les normes fabrianes i el Principat

Un altre conflicte lingüístic sorgeix arran la primera Guerra Mundial i a partir del naixement de la revista bilingüe *Montanyes regalades. Revista Tradicionalista del Rosselló*

(1915-1919), que és impulsada per l'escriptor rossellonès Juli Delpont (1865-1924). Delpont crea aquesta revista en octubre de 1915 després de la seua ruptura amb la Société d'Études Catalanes, i més especialment amb la dels seus membres, que són els més favorables a la codificació de la llengua preconitzada per l'Institut d'Estudis Catalans, Lluís Pastre, Carles Grandó i P. Francis (Marie Grau, 2016: 188).

En l'article «Aquí sem» del primer número de la revista, que es vol «tradicionalista» i que es defineix com a òrgan de l'Escola felibrenca Lo Canigó (amb vint-i-set membres), se'ns explica per qui està format el comitè directiu: el «cabiscol» Juli Delpont, atribució que mostra ja el caràcter fanàtic del seu dirigent (Pere Verdager, 2002b: 113); el tresorer Lluís Barrière; i el «Collaborateur littéraire à Barcelone» Mossèn Caseponce (*Montanyes regalades*, 1915: 3). Unes quantes línies després, els components del grup es declaren *anti-boches*, és a dir, anti alemanys, i propugnen el cessament de totes les relacions amb estudis lingüístics de filòlegs alemanys o germanòfils, principalment amb l'Institut d'Estudis Catalans. Per això, els intel·lectuals al voltant de *Montanyes Regalades*, com Juli Carsalade du Pont⁶⁶ –que cessa la seua correspondència amb mossèn Alcover amb qui col·laborava per a l'elaboració del diccionari dialectal– o altres com Esteve Caseponce, Lluís Barrière o Josep Calmette, no accepten les normes fabrianes de 1913 i propugnen un «català rossellonès» net d'un català que consideren influenciat pel castellà sense límits (Calmette, 1916a: 42):

C'est, en particulier, avec joie que je salue la restauration de ce vieil et légitime article *lo*, à la place du barbarisme castillan *el*, qu'on lui substitue trop souvent. [...] Pourquoi, sous prétexte d'unification, voudrait-on, nous imposer à nous, Roussillonnais, les déformations du véritable catalan qu'a subies le dialecte barcelonais, du fait de l'influence castillane ? Imposons-nous à nos amis de Barcelone les gallicismes dont nous sommes affligés ? Que si un effort doit être fait, c'est seulement en faveur de la pureté de la langue, en faveur d'un retour aux formes sincères du XIVe et XVe siècles.

⁶⁶ Juli Carsalade du Pont (1846-1932), de família gascona, ocupa el bisbat de Perpinyà el 1900. La seua pàtria adoptiva esdevé pàtria d'elecció amb la mestria perfecta de la llengua catalana i la promoció de la tradició cultural (Guiter, 1971a: 20). És el restaurador de l'Abadia de Sant Martí del Canigó. Per la seua edat s'hauria de situar en l'època anterior però per la seua participació en el món cultural català, en aquesta època.

El compromís dels intel·lectuals rossellonesos de defensar la gran pàtria motiva actes francòfils, com el del 13 de febrer de 1916, quan una delegació de catalans del Principat⁶⁷ arriba a Perpinyà per donar suport per la primera Guerra Mundial i la prefectura del govern francès atorga la creu amb la Legió d'Honor a Àngel Guimerà: «Aqueixa manifestació va tenir una gran importancia, degut à lo que dites personalitats son lo mes granat de las Lletres, de l'Art, y de la Politica, à Catalunya» (*Montanyes regalades*, 1916: 88). Al mateix temps, reivindiquen el reconeixement que l'Acadèmia de la Llengua Catalana hauria de tenir per l'existència i per la legitimitat de tots els dialectes del català (Calmette, 1916b: 178). Les mostres de francofília i germanofòbia traspassen els límits fins al punt que Juli Delpont, en el seu text «Catalanisme de guerra» (Delpont, 1916: 213), rebutja la «ü» i la «ï» en català perquè aquestes lletres existeixen en alemany. En números posteriors, el posicionament de Delpont es fa encara més punyent. Amagat sota el pseudònim Lluís Pellissier (Pere Verdaguer, 2002b: 166), en l'article «Les philologues bochisants» acusa sense escrúpols directament l'Institut d'Estudis Catalans i Mossèn Alcover d'estar a favor d'Alemanya (Pellissier, 1917: 32):

Nous devons en prendre notre parti ; après 28 mois de l'effroyable guerre que la Bochie a déchaînée sur l'Europe, il y a encore, à Barcelone et à Mallorca, des catalanisants, férus de philologie à l'allemande, et qui poussent leur amour pour la science (ou la pédanterie ?) boche jusqu'à se déclarer ouvertement germanophiles à tous crins. Il ne faudrait pas beaucoup chercher autour de la section philologique de l'Institut d'Estudis Catalans pour les trouver. Mossen Alcover, Manel de Montoliu [...] et d'autres.

És el torn d'atacar els autors rossellonesos. Quan la Secció de Filologia de l'IEC lloreja el poeta rossellonès Carles Grandó pel seu estudi *El sota-dialecte català de Perpinyà i de la plana del Rosselló* (1917), Delpont reacciona violentament contra ell i contra la *Revue Catalane* en l'article «La philologie philoboche du roussillonnais Charles Grandó» (Delpont, 1917: 90):

En juillet 1915, en pleine guerre et en pleins torpillages boches sur nos côtés méditerranéens, la *Revue Catalane* déclara qu'elle n'admettrait "les réponses aux attaques germanophiles de Catalogne" que "dans une certaine mesure, n'ôtant pas à la *Revue* son caractère essentiel". C'était

⁶⁷ Delegació formada, entre d'altres, per Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, Ignasi Iglésias, Apel·les Mestres, Lluís Millet, Francesc Matheu, Pin i Soler, Jaume Massó i Torrents i Pompeu Fabra.

se declarar moitié figue, moitié raisin, ni boche, ni français, et vouloir continuer à philologuer avec ces mêmes boches qui, sur le front, envoient des balles dans la tête à nos soldats roussillonnais.

No podia faltar la crítica a una «imposició» de les normes ortogràfiques de l'IEC per part de la *Revue Catalane*, i de nou l'atac a mossèn Alcover, en aquest cas, per no haver estudiat en universitats de zona romànica (Delpont, 1917: 90):

La *Revue Catalane* imposait, en outre, à ses collaborateurs et “sans aucune restriction”, la nouvelle orthographe phonétique de l'Institut d'Estudis Catalans, orthographe phonétique dont les allemands sont si friands (car elle supprime les *h* et les *y*, et emploie les affreux *ü* et *ï*), mais contre laquelle se sont élevés Angel Guimerà, Apeles Mestres, Francesch Matheu, mossen Colell, Pin y Soler et tous les autres traditionalistes. Constatons, d'ailleurs, que dans la section philologique de cet Institut figurent, surtout, l'impénitent germanolâtre mossen Alcover, et les trois Docteurs en philologie romane, Manel de Montoliu, Barnils et mossen Griera, qui sont allés prendre ce doctorat, non à Montpellier, ou à Toulouse, ou à Aix-en Provence, ou à Paris, c'est-à-dire, en pays de langues romanes, mais à Berlin, Halle et Zurich, en pays de langues germaniques, ce qui nous paraît un non-sens, à nous, catalans de France.

La creació de *Montanyes Regalades* és, de fet, la contestació al posicionament dels responsables de la Societat d'Estudis Catalans (SEC) i de la seua revista (Pere Verdaguer, 2002b: 117), com es comprèn clarament en el següent passatge (Delpont, 1917: 90):

C'est alors qu'un premier groupe de 27 anti-boches à fond créa *Montanyes Regalades*, et rompit aussitôt “toutes relations linguistiques avec les philologues allemands ou germanophiles” [...] Devant le danger de l'embochisation philologique du Roussillon [...] quel est le patriotisme le mieux compris, parce que le plus prévoyant : celui de la porte ouverte, de la *Revue Catalane* ? ou celui de la porte fermée, de *Montanyes Regalades* ?

La primera Guerra Mundial provoca tal radicalització nacionalista en els erudits rossellonesos rere la bandera francesa que *Montanyes regalades* rebutja les *Normes ortogràfiques* no per raons filològiques que podrien ser totalment legítimes, sinó per considerar que el fet d'acceptar-les significa estar inclinat en favor d'Alemanya en la primera Guerra Mundial, sense tenir en compte que l'obra respon en gran part al francòfil Pompeu Fabra. A més, prenen com a cap de turc mossèn Alcover per les seues amistats alemanyes, i resulta que ell mateix es pronuncia contra les *Normes ortogràfiques* de l'IEC (recordem que cal esperar que mora perquè el *Diccionari català-valencià-balear* isca amb l'ortografia

reformada gràcies a Francesc Moll). Per tant, no hi ha cap raó d'atribuir la nova ortografia a Alcover o a filòlegs alemanys (Pere Verdaguer, 2002b: 128).

Com es tradueix tot això en el model de llengua poètica? Els erudits al voltant de *Montanyes Regalades* adopten l'ortografia «tradicional purament catalana», és a dir, una ortografia on cadascú escriu com pot i com vol, sense cap tipus de sistematització. Arribats els anys vint, membres de la *Revue Catalane* com Amade, mostren algunes reticències a les *Normes ortogràfiques* de 1913, que condueixen a una «reconciliació» de Delpont amb Carles Grandó i amb la *Revue Catalane* (Delpont, 1921: 108):

Dans la *Revue Catalane* M. Grando, –prenant acte de l'orthographe catalane unifiée que présente L'*Almanach Rossellonés del 1921*– propose de rendre cette unification définitive, en Roussillon, sur la base du maintien des *h* et des *y*. Nous n'avons jamais demandé autre chose que fut conservée la graphie traditionnelle *bosch, rahó, aygua, jo y tu*. Nous appuyons, donc, la proposition Grando.

Resulta curiós quan, després de la desaparició de la *Revue Catalane* el 1921 i arran la mort de Juli Delpont el 1924, *Montanyes regalades* publica en el número 96 poemes de Josep Sebastià Pons, de Pau Berga i un discurs d'aquest darrer escrits en l'ortografia de l'Institut d'Estudis Catalans (Pere Verdaguer, 2002b: 127). La separació entre els seguidors d'una ortografia tradicional i els adeptes a l'ortografia de l'Institut dura una mica més però sense massa escàndols. Per exemple, Jean Amade i Esteve Caseponce no apliquen la reforma de l'IEC, que és qualificada per Amade com a *boche* com ho havia fet *Montanyes Regalades* (Pere Verdaguer, 2002b: 127). Aquest confrontament anirà perdent força fins esvaïr-se a mesura que l'ortografia tradicional és abandonada poc a poc i els poetes van utilitzant *au fur et à mesure* el model reconciliador de Josep Sebastià Pons i les normes ortogràfiques de l'IEC.

2.2. EL TRACTAMENT DEL PAISATGE I DE LA NATURA EN EL REGIONALISME

El tractament del paisatge i de la natura en la poesia d'aquest període parteix del retorn al regionalisme com a fet diferenciador intencional respecte a la poesia del nord de França, a través de la figura i de la influència de Jean Amade.

El rerefons poètic s'aixopluga en aquest regionalisme, que arriba com una oportunitat per mostrar un altra mirada en la societat francesa i descobrir una altra França: la vida cultural

de les regions que ha estat invisibilitzada pel centre parisenc. Aquest «despertar de les províncies», tal com anomena el fenomen Anne-Marie Thiesse, és dinamitzat majoritàriament per una joventut instruída i universitària d'origen provincial que reivindica la seua existència en l'escena nacional (Thiesse, 1992: 11). Els intel·lectuals de les regions perifèriques de França intenten frenar el centralisme exacerbat i subvertir l'hegemonia parisenca proposant una inversió de valors; per això, es continuarà amb la topofília ja engegada en la Renaixença, on el valor de la tradició, l'arrelament al paisatge, la comunió íntima amb la terra, seran presentats com el més ric i envejable dels patrimonis.

El pensador del regionalisme, Jean-Charles Brun (1870-1946), inaugura el 1900 la *Fédération Régionaliste Française* (1900-1968) (Thiesse, 1991: 24) amb la revista mensual *L'action régionaliste* (1902-1968). Brun defineix el regionalisme com l'amor a la terra d'una regió, l'interès pel passat, pels monuments, pel paisatge, per les costums, pels dialectes, per les llegendes i per les cançons (Charles-Brun, 1911: 14). Així, el regionalisme es concep com la tendència a promoure el desenvolupament de la vida i l'organització regional valoritzant la circumscripció geogràfica més estreta, amb col·lectivitats humanes més reduïdes, i amb la voluntat de salvaguardar i exaltar els elements originals d'aquest grup base a nivell econòmic, geogràfic, lingüístic o folklòric (Camps, 1986a: 276).

Per tant, els regionalistes es disposen en contra del centralisme uniformitzador, per això en *L'Évolution félibréenne* (1896), Brun reclama una reforma de l'organització francesa i la fi de la centralització (*apud* Ripert, 1948: 181). És el promotor de la literatura de les regions, com ho atesta l'obra *Les littératures provinciales. Esquisse de géographie littéraire de la France* (1907). A la pràctica, els regionalistes multipliquen els centres de creació i de dinamització i creen revistes que són la veu dels seus manifestos. La declaració dels felibres federalistes de 1892, el prefaci de *Parnasse Breton contemporain* de Tiercelin (Fang, 2011: 477) o la nostra Société d'Études Catalanes amb la *Revue Catalane*, són només alguns exemples on es proclama la importància de salvaguardar la llengua, la literatura, la cultura inserits en el paisatge d'una regió.

La defensa i la promoció d'una llengua i d'una literatura que permet el desenvolupament de la cultura regional comporta intrínsecament aquest reclam per la descentralització i provoca la reflexió sobre la identitat nacional (Fang, 2011: 161). L'oposició entre París i la província esdevé bipolar i condueix a un llenguatge simbòlic en el qual es pot

traduir tota relació dual o jeràrquica: entre dominants i dominats, entre ciutat i món rural, entre cultura i natura, i entre pertinença internacional i identitat nacional⁶⁸ (Thiesse, 1991: 10). En aquest sentit, i des d'una perspectiva ecocrítica, en les manifestacions poètiques dels autors rossellonesos s'esdevindria un igualació entre individu i natura, manifestacions d'un mateix univers que no faria la diferència entre ambdues entitats i que defugiria l'antropocentrisme o la jerarquia.

A partir d'aquesta concepció regionalista que poc a poc cobra protagonisme, al Migdia apareixien ja a meitat dels anys noranta del segle XIX les primeres manifestacions d'un corrent literari que es vol diferenciar i que s'oposa als valors simbolistes i decadentistes del nord de França, a l'idealisme de Mallarmé i a «l'art per l'art». La Renaixença rossellonesa seria des d'aquesta perspectiva un aproximament regionalista més, tot i que quallarà a inicis del segle XX. Ja des del Felibritge, es reivindica un retorn al classicisme i un rebuig del simbolisme que marquen la resistència contra la inspiració «septentrional» i estrangera (Ripert, 1948: 180). Un moviment que insta a la vida i a la simplicitat poètica (Decaudin, 1960: 30) i que fa que entre Tolosa i Aix hom parle del «despertar de la poesia meridional».

Així com en la Renaixença el món pairal representava un espai d'adhesió a una col·lectivitat, la plasmació del país, i la comunió perfecta entre Déu, els homes i la terra (§ 1.3.2) ara ens trobem davant un interès general, sobretot a partir de la fi de la primera Guerra Mundial, cap a aquest mateix microcosmos, perquè permet el retorn a les arrels d'una civilització en la qual les construccions i els instruments respectaven l'home i el seu entorn (Collot, 2005: 324). El paisatge rural és privilegiat, és l'obra comuna de l'home i de la terra que cal preservar després de la seua devastació. Després del gran conflicte bèl·lic, sorgeix una nova actitud creadora que ja no consisteix en tornar-se mestre i posseïdor de la natura sinó en treballar amb ella (Collot, 2005: 326). El món rural és el lloc comú per excel·lència que reuneix tots els regnes —el vegetal, l'animal i l'humà—, els unifica i fa d'ells una part del país equivalent a la terra sencera (Collot, 2005: 327).

⁶⁸ Podríem considerar la causa d'aquest plantejament l'esborrament en 1789 de les províncies històriques i la nova divisió del territori francès en vuitanta-tres departaments, divisió feta amb una intenció econòmica i no cultural que conduirà a reflexions sobre la identitat regional (Fang, 2011: 159).

En el naturisme i el regionalisme de principi de segle, a més del protagonisme de la terra, reprenen importància la referència al geni llatí (que ja havia esdevingut en el regionalisme del Felibritge i de la Renaixença) i la llum mediterrània, idees que es manifesten a Tolosa en la revista *L'Âme latine* (1897-1910), al voltant d'autors com Emmanuel Delbousquet, Marc Lafargue, Pierre Dévoluy; a l'escola d'Aix, amb Gasquet, Souchon i Signoret; a l'*Almanach provençal* del Félibrige; o a *L'Hermine* dels parnasians bretons (Fang, 2011: 477). A Catalunya del Nord, el regionalisme de principi de segle és encapçalat inicialment per Frédéric Saisset i Deherpe a la revista *La Clavellina* (1896-1902) (Camps, 1986a: 162) i per Jean Amade, que en farà la continuació al llarg de la primera meitat del segle xx a la *Revue Catalane* i en les seues obres.

2.2.1. El regionalisme de Jean Amade en la poesia nord-catalana i algunes innovacions estètiques

Jean Amade incorpora i ajusta al Rosselló el regionalisme en fomentar el patriotisme —tradicció, raça, terra—, la descentralització cultural, la importància de les universitats i de l'àmbit cultural llatímeridional, la llengua i la seua pedagogia, l'art, la literatura regionals i el món rural (Jané & Forcada, 2009: 100). Així, s'adsciu i participa plenament d'aquest corrent regionalista, i el desenvolupa en diversos articles com «La jeune poésie-Le naturisme» (Amade, 1898: 9-10), «De la nouvelle génération» (Amade, 1899: 36) o «La jeune poésie française» (Amade, 1902: 1). En aquestes primeres publicacions, exposa idees que culminen en *Études de littérature méridionale* (Amade, 1907a), en la introducció a l'*Anthologie catalane* (Amade, 1908) i en *L'idée régionaliste* (Amade, 1912). També el porta a la pràctica en nombrosos poemes en francès a la revista *La Clavellina*, on s'evoquen escenes quotidianes i senzilles, i es fa present el món laboral del camp⁶⁹.

En el primer capítol de *L'idée régionaliste* (1912), Amade tracta la qüestió de la descentralització i es posiciona, seguint el punt de partida del regionalisme, contra la idea d'un centre únic i contra la progressiva uniformització de França. L'objectiu que propugna és

⁶⁹ A tall d'exemple: «Deux femmes» (15/08/1897), «La malade» (15/09/1897), «Les cages en bureau» (15/02/1898), «Les porteuses de bois» (15/02/1899), «La laveuse et la lune» (15/04/1899), «Le jeune pâtre» (15/10/1900).

trobar en l'imaginari «provincial» un mode d'expressió estètic en harmonia amb tot el que caracteritza la regió i que pot inspirar de la millor forma el poeta (Amade, 1912: 40). D'aquesta manera, els poetes rossellonesos, com la resta de poetes del Migdia, prenen consciència de si mateixos a nivell literari i artístic, i es diferencien i s'oposen als literats del nord de França (Amade, 1899: 36):

[...] le Midi bouge, il prend conscience de lui-même, commence à s'imposer. On n'en veut plus des brumes septentrionales qui font germer dans les cœurs des fleurs malades. D'un commun accord, on part vers le soleil, vers la lumière, vers la chaleur, vers la vie.

Resulta curiós com el valencià Teodor Llorente, el 1911, mateix any de la seua defunció, considera pertinent frenar els joves poetes d'aspiracions renovadores amb un poema en el qual dona directrius de l'estètica poètica que cal seguir (o millor dit, continuar). En aquesta composició, trobem clarament paral·lelismes amb les declaracions d'Amade, quan insta a defugir la poesia «fosca» i a enfilar-se cap a la llum mediterrània (Llorente, 1983: 293-294):

Ombres, negrors, congoixes, això no és poesia ;
són llum i voladúries lo que este món mereix
[...]
el cel de nostra pàtria té claritats immenses ;
és aquest país nostre l'imperi de la llum.
[...]
i a la llum de migdia vostres estrofes sien
colomes que aletegen en la blavor del cel⁷⁰.

En definitiva, l'objectiu del regionalisme meridional i del «pairalisme» valencià és plasmar el fet diferenciador del territori a través de la poesia, per assumir-se com a col·lectivitat en un determinat espai. Segons Amade, el poeta s'ha d'inspirar del seu context i del seu medi. Cal que tinga en compte la natura que l'envolta i que conforma el paisatge, per produir un art humà, i fer-la participar en cadascuna de les seues obres. Es tracta de traduir de la manera més profunda possible el contacte amb la terra (Amade, 1912: 147-148),

⁷⁰ Ortografia de l'edició de 1983 a cura de Lluís Guarner (Llorente, 1983).

matèria prima de la poetització i de la figuració del territori. La terra és la mare de la cultura que cal protegir, per això en els regionalistes s'exacerba la passió pels paisatges, que els porta a identificar-se col·lectivament en l'espai i fomentar la pertinença a la identitat rossellonesa.

En aquest sentit, l'artista rossellonès Gustau Violet, en un article a la *Revue Catalane*, fomenta «L'art regional» en detriment de «cet art centralisé» del nord que caracteritza despectivament. Com Amade, creu que l'art regional reflecteix millor la personalitat d'una «raça» quan més penetrat està en la «vie de sa terre»: «C'est en pénétrant profondément dans l'âme d'un peuple qu'un artiste peut en extraire l'essence, en dégager la poésie, en fixer le caractère» (Violet, 1907: 16). Per això, cal que tot artista o poeta hi siga ben arrelat: «Nul n'aura le pouvoir d'y parvenir s'il ne puise la force nécessaire au contact du sol» (Violet, 1907: 17); i és necessari que l'artista es focalitze en la bellesa paisatgística que té al seu abast, en «la grande nature», per prendre consciència de si mateix, enlloc de deixar-se influenciar per les modes del nord de França:

[...] les hommes prendront conscience d'eux-mêmes ; ils détourneront les yeux de la mode et les porteront sur la grande nature. Alors l'art se régionalisera fatalement et la beauté ne fera qu'y gagner. [...] Au lieu de s'user dans l'imitation d'un art français qu'ils ne sentent pas et ne peuvent sentir, nos artistes feraient mieux de parcourir nos montagnes, nos plaines et nos plages, d'en aspirer la grandiose beauté. Ils nous charmeraient avec plus de certitude et ajouteraient bien plus à la gloire de l'art français avec une parcelle de vérité catalane qu'avec toute leur science d'hommes habiles à pasticher un art né par-delà les monts.

Es tracta de crear un model intel·lectual propi, rossellonès i català (Jané & Forcada, 2009: 102). D'aquesta manera, s'afirma un element nou en la vida literària francesa amb autors joves que es reuneixen, que volen donar una forma distinta a la seua expressió, allunyada dels referents septentrionals. Aquest moviment «épris de beauté, de simplicité, de vérité et d'amour à la nature» (Camps, 1986a: 162) naix inicialment d'expressió francesa a la Catalunya del Nord, però insta al cant a la terra, al paisatge, a la natura, a la senzillesa i propugna la diferenciació patrimonial respecte del nord.

Tal com adverteix Joan Fuster a propòsit de la poesia valenciana de la primera meitat de segle xx, els regionalistes de principi de segle que no trenquen amb els valors renaixencistes, veuen el món pairal «no exactament com un *paisatge*, sinó com un *patrimoni*, i per tant, amb un entendriment alhora possessor i reverencial» (Fuster, 1980: 55). Es tracta

d'un respecte i d'una admiració profunda per un espai, sinònim de pàtria, que consideren totalment propi i intrínsec a la seua identitat. En aquest sentit, les següents afirmacions del castellanenc Àngel Sánchez Gozalbo en la seua obra *El paisatge en la literatura valenciana* podrien haver sigut expressades perfectament per Jean Amade (Sánchez Gozalbo, 1934: 14-15):

Per a que una literatura tinga vigoria ha de traduir traçudament l'ànima de la terra. L'exponent major de la pàtria és el paisatge. L'íntim sentiment de solidaritat amb allò que ens envolta és l'expressió màxima del patriotisme. S'estima més allò que es coneix, i quan més es coneix, més pregonament s'estima.

Així, els poetes de la generació d'Amade tornen a tenir l'ocasió d'apreciar vehement la natura i la vida al camp, la vida rural que permet comunicar directament amb el paisatge (Camps, 1986a: 163):

[...] à l'esprit des sensations originales, davantage de clarté et de saines émotions [...] les travaux familiers, quotidiens, le ciel d'été, le soleil donnent la possibilité à l'âme rêveuse de communiquer plus directement et plus passionnément avec le paysage [...]. Ils se sont élevés aux moindres souffles de la nature et en ont retiré les bienfaits les plus salutaires.

L'èxit estètic del cant al món pagès o el *beatus ille* poètic, així com al País Valencià respon a una societat d'incipient industrialització i basada en la productivitat agrícola amb una classe dirigent de terratinents i rendistes on les receptes poètiques de Teodor Llorente (centrades en la visió idealitzada del paradís terrenal de l'horta valenciana capaç de produir felicitat) tenen aclaparador ressò, a la Catalunya del Nord podria ser una de les conseqüències de la crisi rural i de la qüestió forestal que Amade desenvolupa en l'últim capítol de *L'idée régionaliste* (Amade, 1912: 163-172). Es refereix a una problemàtica d'actualitat, el despoblament rural en favor de la ciutat, l'abandó de les terres per part dels pagesos. L'autor atribueix aquesta conjuntura al desenvolupament de la indústria, a la millora en les comunicacions i al servei militar obligatori, entre d'altres causes, i proposa tres solucions per pal·liar el problema: la instrucció de la vida rural a l'escola, el perfeccionament científic dels processos d'explotació, i lleis més favorables a l'agricultura. Per tant, la concepció poètica regionalista va lligada a un rerefons de problemàtica social amarrada a la terra. La percepció

de l'espai en aquesta poesia no és només estètica sinó que està determinada per la cultura, pels condicionaments socioeconòmics, culturals i individuals, que generen la identitat col·lectiva i personal. Una mostra més de com la percepció de l'espai, intrínseca a l'individu, és un producte social (Lefebvre, 1981).

L'experiència rural proporciona una vida senzilla. Amade ha viscut des de petit al camp vallespirenc, envoltat de muntanyes, d'arbres, de flors, d'ombres i fonts: «La lumière, l'éclat, la vie avaient en quelque sorte occupé tout son cœur» (Camps, 1986a: 163). Per ell, el cant poètic no ha de ser sofisticat, sinó senzill, un reflex directe de la vida. A més, la natura és deïficada, i és el poeta, segons Amade, qui ha de vehicular el seu secret d'eternitat i de renovació constant de la vida i de l'univers (Amade, 1902: 1):

[...] le geste le plus ordinaire, l'être ou l'objet le plus humble, l'heure en apparence la moins solennelle, tout est digne d'être chanté, parce que la nature entière a quelque chose de divin, et qu'il appartient justement au poète de découvrir en chaque phénomène ce principe éternel et fécond.

I per això, el treball del pagès que apropa l'individu a la terra, a la natura, i que ocupa el major temps en la vida, cal que siga cantat: «Que le poète regarde autour de lui [...] Qu'il vénère et qu'il glorifie la loi sainte du travail! Le travail rapproche l'homme de la nature et donne au jeu de tous ses membres une plus puissante beauté» (Amade, 1902: 1).

Per Amade, l'amor del sòl natal constitueix el fonament més sòlid de qualsevol moral, i és el camí per aconseguir la felicitat plena; l'amor de la terra nadiua, una terra on la tradició és la seua veu (Amade, 1912: 21). En efecte, la veu de la tradició, la literatura oral, continua tenint protagonisme com en el període anterior, i anirà de la mà de la literatura culta, com comprovarem en les mostres poètiques de Jean Amade (§ 2.3) i Pau Berga (§ 2.4), i en les formes mètriques derivades de la cançó popular en l'obra de Josep Sebastià Pons (§ 2.6) (Valls, 2016: 77-96⁷¹). El folklore és el millor reflex del poble, de les generacions d'abans i del passat

⁷¹ «Havent-se fixat per model la cançó popular, Pons la integra a la seua obra d'una manera molt diversa. No fa sempre de bon destriar les capes de manlleus de la poesia a la cançó: citació de la lletra, captura d'esperit, reproducció d'una forma, record d'un ritme, cançons i cantants reals o metafòrics, deutes d'uns i altres a l'entorn natural» (Valls, 2011: 79). Consulteu igualment «Traces i influències. Literatura popular» dins *Sobre "Roses y Xiprers" de Josep Sebastià Pons* (Guitart Blanch, 2016a: 113-117).

del territori, un passat substituït per la modernitat present. Aquesta literatura es concilia amb les feines de condicions més modestes i permet parlar de l'experiència col·lectiva de la vida i del treball. Els regionalistes consagren les seues recerques als cants i a les narracions populars. Per exemple, La Villemarqué reuneix el *Barzaz Breiz* i altres bretons com Emile Souvestre recullen contes i cançons (Fang, 2011: 447). A la Catalunya del Nord, continuen els treballs iniciats d'antuvi. Aquest interès es tradueix per exemple en Amade en les diverses comunicacions que efectua als anys 30, com «Les trois plus vieilles mélopées catalanes en Roussillon⁷²» (*Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, 1941). L'informe del *Bulletin* d'aquesta conferència explica com les tres cançons populars del Rosselló, «Muntanyes del Canigó», «Muntanyes regalades» i «Lo Pardal», tenen com a tema líric l'amor a la natura, i constitueixen els tres himnes de la petita pàtria. Amade destaca que són sempre el mitjà per recollir el record dels rossellonesos allunyats del seu país i tradueixen l'expressió fidel i viva de l'ànima de la terra (*Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, 1941: 100-101).

A més dels valors poètics que hem dibuixat en les línies anteriors i que també es donen en la poesia en francès, en la poesia en català s'afegeix la concepció d'una llengua poètica capaç d'expressar encara millor la terra rossellonesa, puix la llengua pròpia del territori està unida a ell intrínsecament. En aquest sentit, Amade, en la crida que efectua en el primer número de la *Revue Catalane* (Amade, 1907b: 9-15), insisteix en què cal seguir l'exemple de la Catalunya de l'altre costat de les Alberes i usar el català. Compara la situació dels rossellonesos amb la dels catalans barcelonins i diu que la situació dels primers és la mateixa que la del Principat a la primera meitat del segle XIX, quan comença la Renaixença allà. Demana que els poetes rossellonesos s'expressen en català i que segueixen l'exemple d'algunes de les províncies franceses on hi ha il·lustres capdavaners com Mistral, Roumanille, Aubanel, Fourès; o d'altres poetes més contemporanis com els occitans Prosper Estieu o Antonin Perbosc, els quals «ont protesté contre la vulgarisation, l'abâtardissement de leur langue, et le mauvais usage qu'on en faisait» (Amade, 1907b: 11).

⁷² I d'altres com «Contribution à l'étude du folklore méridional : l'invisible et le mystère» (*Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, 1932), «Les chansons de la Saint Jean en Roussillon» (*Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, 1934) o «Croyances et superstitions populaires devant la science moderne» (*Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, 1935).

Segons Amade, cal tenir present el passat històric de la llengua catalana, l'esclat de la seua antiga literatura i aspirar a una literatura d'aquesta calibrada. Per ell, cal crear una llengua poètica capaç d'expressar abstraccions, no només amable i familiar, sinó «grave, songeuse, méditative» (Amade, 1907b: 12), en la qual l'individu puga expressar totalment el seu esperit. Els rossellonesos tenen la sort d'estar en una terra que afavoreix la inspiració i la sol·licita (Amade, 1907b: 15), per això demana als poetes que s'expressen en català i que s'inspiren Jacint Verdaguer i amb el que els envolta, donant privilegi simbòlic al Canigó:

Ouvrez toute grande votre fenêtre à l'air pur de notre Roussillon, à la lumière qui baigne nos campagnes, aux rustiques parfums venus des mille plantes odorantes dont se couvrent nos cimes radieuses... [...] le Canigou dresse dans le lointain sa masse imposante. Qu'il soit votre symbole, votre signe de ralliement, et que le souvenir du grand poète qui l'a si magnifiquement chanté vous réconforte aux heures de doute, et soutienne jusqu'au bout votre souffle et votre inspiration.

En aquesta direcció, el primer poema de Jean Amade de *L'oliveda* (1934), titulat «Credo vell y sempre nou», és una transcreació de l'oració religiosa «Credo» (hipotext) que, en sacralitzar l'espai, adapta al paisatge per a crear la seua composició (hipertext), una operació hipertextual que il·lustra perfectament tot l'imaginari regionalista (Amade, 1934: 2):

Crech á la llum del día, á l'amor de ma mare,
A la cançó del rabadà sú del serrat,
A l'humil pà de segle, á n'el pobre teulat,
Al clavell de pastor y les fonts d'aygua clara.

Y crech á la mar blava, á l'infinit del cel,
A l'istiu ple de sol, de perfums y de força,
Al castanyer que pensa y viu sota l'escorça,
A l'abella que sap el secret de la mel.

Crech á l'estela, á la maduixa bosquetana,
Al plany enyoradiç de l'innocent tudó,
A les Alberes, á ta gloria, Canigó,
A la bellesa de la terra catalana !...

A mode de credo cristià, símbol de la fe i establert com a manifest sagrat impossible de contradir, resumeix els preceptes regionalistes i els fonaments d'inspiració que hauria de tenir tot poeta rossellonès: la llum mediterrània («llum del dia», «cel», «estiu», «sol»), els

elements de la fauna i de la flora del paisatge («clavell», «abella»), entre els quals, un castanyer personificat («que pensa y viu sota l'escorça»). Aquest arbre, silenciós, és el testimoni viu del passat i del present, la unió entre la natura serena i familiar i el pensament del *jo* poètic (Camps, 1986a: 483).

Una melangia del paisatge que està lluny o s'esvaeix amb la modernitat s'expressa amb el colom salvatge («plany enyoradiç de l'innocent tudó»). No poden faltar tampoc els productes de la terra («mel», «maduixa bosquetana»), els elements del paisatge rossellonès identificadors de la Catalunya del Nord («fonts», «mar», «Alberes», el «Canigó» glorificat), l'elogi a tots aquests elements («bellesa de la terra catalana»), els treballs lligats al paisatge d'un món rural modest i senzill («pastor», «humil pà de segle»), i l'experiència col·lectiva de la literatura oral, veu del paisatge i reflex del passat («la cançó del rabadà sú del serrat»).

Tota la natura que conforma el paisatge meridional no és ni hostil ni àrida, sinó rica, fèrtil, generosa i commovedora, on prevalen la llum i l'esclat cromàtic. Nogensmenys, en Amade especialment, la presència d'un Déu no tan catòlic com en la Renaixença sinó més personal, és innata a la natura (§ 2.3.2), com mostra el poema anterior, un acte de fe on tots els elements naturals han substituït l'Ésser suprem (Camps, 1886a: 483). Aquesta composició esdevé una mostra a seguir pels poetes rossellonesos.

Per tant, ni al Migdia francès ni a la Catalunya del Nord s'esdevé ni el simbolisme, ni el decadentisme, com al nord de França, ni el modernisme o el noucentisme del sud que s'inspira de les tendències o estètiques europees. En realitat, el que provoca aquesta voluntat diferenciadora del nord és el fet paradoxal de crear quelcom diferent basant-se amb l'herència dels valors pairals propis de la Renaixença i del romanticisme, com ocorre a principi de segle al País Valencià amb la continuació del «pairalisme sentimental» (Simbor, 1988: 42-43). El resultat d'això és una generació de poetes al voltant d'Amade i de la Société d'Études Catalanes que encara que es distancien segurament a nivell ideològic i humà (tenint en compte que no és una generació d'eclesiàstics sinó d'intel·lectuals burgesos), se sotmeten majoritàriament a una continuació de preferència per temàtiques com els treballs diaris, la família, el sol i la mar mediterranis, el món rural i el camp, el retorn als orígens i a la tradició.

Ara bé, nous recursos poètics o algunes innovacions estètiques es presencien igualment, sobretot quan el paisatge s'interioritza i esdevé una font de lirisme per expressar els sentiments i l'interior del *jo* poètic, sense abandonar totalment les fossilitats renaixencistes i jocfloralistes, com veurem a continuació.

En *De nostra terra* (1906) de Joan Badoa i en *Cami fent...: pregàries y cançons, tardanies, costes avall, llegendes* (1932) d'Esteve Caseponce, constatem el paisatge lligat a una tradició, reflex d'un passat i veu de la terra, que constitueix la història popular i les llegendes, tractament esperable en Caseponce tenint en compte que és un dels folkloristes més importants de la Catalunya del Nord. En Joan Badoa i en Carles Grandó a *Fa sol i plou* (1932) (§ 2.5.3) però sobretot en Pau Berga a *La Mare-terra* (1913) (§ 2.4.2) es poetitza la tradició de les festes i els menjars lligats al paisatge rossellonès. Com en la poesia valenciana, es tractaria d'un conjunt de referents amb l'objectiu de fer aflorar la xarxa topològica de la identitat col·lectiva que el poeta recupera (Mira-Navarro, 2019: 188). La literatura popular és reflex de l'experiència i de la moral col·lectiva en els poemes on es presencien cançons, com en Berga, en Grandó, i igualment en Josep Sanyas a *La Guida y'en Sazo : conte del sigle XIX* (1906). Com dèiem, ja en la Renaixença rossellonesa, el folklore i la seua inserció en la literatura «culta» posa de manifest el vincle topofílic (Tuan, 2007) amb el territori que converteix el paisatge en dipòsit de tradició, de patrimoni i de memòria col·lectius, origen de la identitat territorial que cal atresorar per evitar el seu anorreament.

Els poetes s'identifiquen amb un espai: un paisatge i una natura elogiats com el més ric dels patrimonis col·lectius a través d'una sèrie de tòpics basats en l'enaltiment i germanor de la totalitat de territoris catalans, com el poema de salutació de Juli Delpont a les Festes de la Santo Estello (§ 2.2.4.1) o en Grandó amb el paisatge esdevingut sardana a *Jocs de miralls* (§ 2.5.4) i des d'un prisma pro francès arran la primera Guerra Mundial en *Fa sol i plou* (§ 2.5.3). La identificació amb l'espai basada en l'enyor des de la distància espacial i temporal que ja s'esqueia en la Renaixença amb la idealització corresponent és sobretot evident en l'obra de Sanyas i de Berga, i des d'un aproximament molt més líric en Grandó. Les imatges de l'espai natural mitificades apropen el *jo* a la familiaritat i eviten l'alienació que la distància ocasiona.

La lloança per l'especificitat del paisatge regionalista rossellonès s'efectua en tots els poetes. La pàtria, definida amb la bellesa d'aquest paisatge, es caracteritza pel seu geni llatí;

pel sol, per la mar mediterrània; pels productes que proporciona terra; i pels elements naturals del paisatge contemplats i lloats, com l'especial elogi dels arbres efectuat per Pau Berga (§ 2.4). Seguint la tradició verdagueriana, l'aigua dels rius i dels corrents, que representa la capacitat d'un dels quatre elements i principi elemental del món per fertilitzar la terra i nodrir la comunitat, i el Canigó, adquireixen una forta presència en les composicions de Juli Cornovol a *Textes et poemes* (1904) i en Josep Gibrat, sobretot a *La vall de Prats* (1925).

Com ocorre en la Renaixença, els topònims suposen la mostra simbòlica dels espais de la «petita pàtria» que defineixen l'adhesió a la identitat catalano-rossellonesa. Són els signes essencials de la mitificació de l'espai i de la ideologització del paisatge, tal i com ho mostren les composicions de les obres de Badoa, Cornovol i Gibrat, on es canten les Alberes, les Corberes, el Tec, la Tet, el Rosselló i el Vallespir. En els poemes de Caseponce, Gibrat i Amade (§ 2.3.2) que dediquen protagonisme a aquesta darrera comarca ressonen sense dubte els versos renaixencistes de Talrich de *Recorts del Rossello* (1887) (§ 1.4.1).

Els oficis de la vida quotidiana, sobretot els del camp, permeten apropar l'individu al paisatge, li fan descobrir el secret de la natura i establir una relació més íntima amb aquest espai. Així, tal com assenyala Alicia Lindón amb una sèrie de conceptes a propòsit dels llocs del dia a dia de l'espai urbà en la literatura contemporània que podem adaptar ací, les «geografies literàries» dels poetes coexisteixen amb les «geografies de la quotidianitat» (Lindón, 2006). La representació de l'espai és una operació literària usada pel poeta amb la fi d'oferir una identificació amb el receptor mitjançant l'afectivitat i «una sèrie de significats socials que els llocs concrets porten integrats» (Mira-Navarro, 2019: 163). Per conduir a aquesta identificació, la poetització dels llocs han de conduir a la familiaritat del lector amb aquestes «geografies de la quotidianitat» que conformen la vida i la identitat a nivell individual i col·lectiu (Mira-Navarro, 2019: 163). En aquest sentit, molts poetes al voltant de la SEC reproduïxen poèticament el treball rural arrelat al paisatge, amb escenes quotidianes del pagès (l'ollada en l'obra de Sanyas), o escenes on es mostra la relació del pagès amb la natura, com el pastor en l'obra de Badoa; el caçador i el fuster en l'obra de Cornovol; el llenyater en l'obra de Sanyas; el vinyater en Berga; i la lletera o la filadora en l'obra de Gibrat, que és l'únic que inclou labors femenines, com veurem (§ 2.2.2, § 2.4).

Recobra d'igual manera importància la poesia autoreferencial de la llengua arrelada al paisatge, sobretot en l'obra de Badoa o en la de Berga per mitjà de la metàfora de l'arbre (§

2.4.2), i el treball de fitonímia rossellonesa efectuat en Martí Jampy a *Lliris, roses y violes cullits en les muntanyes del Canigó i offerts a Maria Sanchtíssima* (1914), que aproxima aquest autor a la peculiar apropiació de la teoria de la paraula viva de Maragall per Pons, on el llenguatge primitiu de la gent de muntanya és font de poesia (§ 2.2.2).

Pel que fa a les innovacions estètiques més enllà del regionalisme, arrelar-se a la terra permet igualment als poetes reflexionar sobre les interrogacions generals de l'individu, i això comporta el trasllat d'una contemplació retòrica exterior del paisatge, on el subjecte s'esborrava davant la immensitat de la bellesa de la natura, imatge de Déu o de l'univers, cap a una interiorització d'aquest mateix paisatge per part del *jo* poètic, que es fa visible en els versos i es connecta tel·lúricament amb l'espai, el qual li permet d'expressar els sentiments més profunds del *jo*. També ocorre sovint que la imatge de Déu en la natura és present en el transfons poètic però ara des de l'explicitació del *jo* líric.

De vegades assistim a un estat on l'autor deixa de contemplar exteriorment la natura per metamorfosejar-se amb ella, atorga veu pròpia a elements de l'espai que esdevenen la veu poètica, com ocorre en les flors en les canigonenques aquarel·les de Martí Jampy a *Lliris, roses y violes* (1914) i en la mena de focalització 0 que atorga als elements vegetals Josep Gibrat en les seues obres *Terra pairal* (1924), *La Vall de Prats* (1925), *Cosas de casa* (1919) i *Cantics a Maria del Coral* (1927).

Respecte a l'aproximament més profund, personal i líric del poeta amb l'espai, els sentiments més privats i les qüestions existencials s'expressen a partir de la identificació de l'individu amb la natura. El dol i la mort obtenen un tractament generós en la poesia de Cornovol. L'amor a la persona estimada es retrata amb l'equiparació del cos amb elements naturals i amb l'excepcionalitat de la bellesa de l'altri superior a la natura en l'obra d'Amade (§ 2.3.2) i de Berga (§ 2.4.2) i de Grandó (§ 2.5.2, § 2.5.3, § 2.5.4).

Com dèiem, un altre acostament interior del paisatge és a través de Déu, un Déu més explícit i catòlic, com pot ser l'ofrena de flors i poemes pairals a la Verge de Gibrat o Jampy; o un Déu més profund de tipus verdeguerià, on la natura que renaix constantment és una mostra de l'eternitat de la vida i de l'univers en contínua regeneració, com en *La Vall de Prats* (1925) de Josep Gibrat o en el misticisme cristià que es traspua en l'obra de Jampy.

En aquest sentit, la llum és expressada en el seu màxim esplendor en *L'oliveda* (1934) de Jean Amade i en les obres de Carles Grandó a partir d'una lírica espiritual o existencialista. En la poesia d'Amade (§ 2.3.2), la natura s'alça cap a la llum del cel i el més enllà és l'esperança per vèncer l'angoixa de la mort; sense dubte, ecos de l'obra de Lo Pastorellet. En aquest mateix autor, i també en Grandó, el dolor del *jo* poètic s'evoca gràcies a la unió tel·lúrica amb el món, per mitjà un correlat atmosfèric on els sentiments interiors del *jo* rellueixen en els versos. L'individu s'equipara amb els elements de la flora i de la fauna sota una idea d'eternitat espargida en la natura, en totes les coses, com a parts d'un tot («Y, com de saba el fruyt, mon pensament es ple / de l'infinit del cel y de la mar») (Amade, 1934: 78). Des d'aquesta perspectiva, assistim sovint a analogies, sobretot florals, del cos i del cor del *jo* poètic. Aquesta aproximació del paisatge de tipus panteista que d'Amade i de Grandó es catalitza en la poesia de Josep Sebastià Pons (§ 2.6) i en els autors dels anys 30 (§ 3.3, § 3.4, § 3.5).

Una altra renovació estètica és la simbologia de la mort, protagonista en la poesia de guerra (§ 2.2.3) arran la primera Guerra Mundial, on es retoritza l'angoixa, la desolació i el buit per mitjà d'una natura repulsiva. Al seu torn, s'elogia la natura en oposar-se la seua bellesa a l'amargor de la mort i de la guerra, i en simbolitzar l'esperança: d'igual manera que l'ocell aixeca el vol, i que la natura pereix i renaix eternament, podrà l'individu alçar-se davant la pesantor del drama.

En els següents apartats, justifiarem el tractament del paisatge i de la natura dintre del paradigma regionalista i les innovacions estilístiques que acabem d'exposar amb exemples concrets d'alguns poetes rossellonesos (§ 2.2.2); analitzarem de quina manera es poetitza la natura en la poesia de guerra (§ 2.2.3); i veurem com es materialitzen aquests pressupòsits en els diferents discursos de les manifestacions culturals i literàries de la SEC (§ 2.2.4). Això ens permetrà abordar més endavant els punts en comú regionalistes i les aportacions i/o innovacions estètiques en les obres de Jean Amade (§ 2.3), Pau Berga (§ 2.4) i Carles Grandó (§ 2.5); i la superació lírica, amb el tractament espiritualista i panteista d'influència maragalliana de l'espai interioritzat en Josep Sebastià Pons (§ 2.6).

2.2.2. Alguns poetes rossellonesos: Juli Delpont, Joan Badoa, Josep Sanyas , Juli Cornovol, Esteve Caseponce, Josep Gibrat i Martí Jampy.

Juli Delpont (Ceret, Vallespir 1865 – Perpinyà, Rosselló 1924) és autor de dues antologies, *Flors rosselloneses* (1902), que aplega catalanades, i *Refilets* (1904). És col·laborador a la *Revue Catalane*, director de la revista *Montanyes Regalades* (1915-1923), i protagonista a partir de 1915 de l'escissió amb Antoni Maria Alcover i les normes fabrianes per acusar-los de *boches* (alemanys) (§ 2.1.5.2).

Aquest ceretà també consagra la seua erudició a publicar articles de diversa índole, com «Les catalans de l'Alguer» (Delpont, 1908: 369-375), amb poemes d'autors algueresos com Joan Pais (1875-1964) o Antoni Adami (1845-1915); articles religiosos, com «Lo Sant-christ de Cosprons» (Delpont, 1913: 627-642); articles sobre literatura popular, com els goigs a «Apuntacio perpinyanesa» (Delpont, 1912: 196-198); o articles sobre autors rossellonesos, com «En Pau Berga» (Delpont, 1909: 214-215), entre d'altres.

Publica *Las terres de llengua catalana* (1905), poemes escrits entre 1900 i 1904, dedicats a diferents indrets i personalitats d'arreu el territori català. Majoritàriament composts amb la combinació de versos alexandrins i de versificació popular, ens trobem davant de poemes on es lloa la literatura popular i les cançons, com el poema «La orfeo catalá de Barcelona» (Delpont, 1905: 3).

Altres composicions elogien i enyoren la natura i el paisatge que conformen els espais catalans, com la Serra de les Salines en el poema «Al Ampurda» (Delpont, 1905: 4); l'illa de Mallorca a «Adiu a Mallorca. A Mossen Antoni Maria Alcover» (Delpont, 1905: 5-6) i a «A la "Capella" de Manacor. Mallorca» (Delpont, 1905: 6). La ciutat de València i el Micalet tenen el seu protagonisme igualment en «A Valencia» (Delpont, 1905: 7), mentre que la Tarragona ajuda a manifestar la catalanitat i la germanor a «Als tarragonins» (Delpont, 1905: 5).

Els poemes de Delpont es fan ressò, amb l'elogi paisatgístic, de la unió fraternal del Rosselló amb la resta de terres de llengua catalana, i segueixen la mateixa estructura: una salutació, exposició d'allò més característic del lloc evocat, característiques comunes del paisatge contemplat amb el paisatge rossellonès, i comiat. A tall d'exemple, en el següent

poema dedicat a la ciutat catalana de la Sardenya, «Als catalans del Alguer», exposa les similituds del paisatge alguerès amb les de l'espai nord-català (Delpont, 1905: 8):

Com vostres campanars y com vostres torretes
També se'n veu a Perpinyá
Com vostres mariners y llurs primes barquetes,
Per la Marenda ja n'hi ha !

Per las vostres parets, las «Barres catalanes»
També s'hi veu à relluhir ;
M'apar que, à la nit, ne vé remors llunyanes,
Remors qu'encanta de'ls ohir.

Joan Badoa (Salses, Rosselló 1870 – Banyuls de la Marenda, Rosselló 1945), tot i viure la major part del temps a París (Delpont, 1906: 3), escriu poemes en les revistes nord-catalanes amb el pseudònim Joan de la Sanya, i publica dos reculls: *Rialles* (1906), de to popular, i *De nostra terra* (1906), en el qual ens detindrem.

Amb un pròleg de Juli Delpont, conté dues parts. En la primera part, sota l'etiqueta «Del Temps Vell», quasi tots els poemes estan formats amb versos alexandrins que li permeten evocar i narrar poèticament episodis del passat catalans, com la llegenda de Guifré el Pilós i l'escut de les quatre barres; això sí, a través de versos «força insegurs» (Pere Verdaguer, 1968: 10). El paisatge està lligat al passat i és mera decoració dels episodis, tot i que l'autor es permet algunes figures retòriques, com la personificació del Canigó («un pastor») i la metàfora de la mar («gran faixa de plata»), que mostren els següents versos de «Lo mentsatjer» (Badoa, 1906: 14):

de l'altiu Canigó, l'inmaculada neu.
Diriau un pastor, son ramat las Alberas
que sembla separar de l'altre, las Corberas.
També debeu veurer la gran faixa de plata
que s'estént devant vos de Cap Creus à Lleucata ?

En els cinc poemes que formen la segona part, el paisatge i la natura tenen més protagonisme retòric. En el poema «Cap-vespre», el comiat del sol a la fi del dia es compara

amb un enamorat que mira per última vegada a la seua estimada abans de l'adéu (Badoa, 1906: 23):

Per sobre las espatllas de las Alberas,
lo sol, com si eran sas manyagas darreras,
deixa jugar son darrer raitj rosa y daurat
y s'en vá poch á poch com un enamorat
qui, avants de deixar la seva enamorada,
l'hi vol encare donar una ultima mirada.

Badoa obeeix els suggeriments de la crida d'Amade (Amade, 1907a: 15), i com tots els poetes rossellonesos renaixencistes d'antuvi, s'inspira del gegant Canigó verdaguerià. La fauna serveix per exaltar la bellesa, l'abast i la immensitat del colós a través d'una comparació (Badoa, 1906: 23):

De-já lo Canigó, gegant, vestit de blau
cofat de blanch y rosa, –així com gall brau,
sota l'ala abriga gallina galana–
ab la seva ombra, cobreix tota la Plana

El món del treball lligat a la natura és mostrat amb la figura del pastor, que ha estat tot el dia recorrent el paisatge en solitud (Badoa, 1906: 23):

[...] habent recullit lo ramat,
Lo pastre ferreny que lluny dels seus ha passat
El dia, entr'l cel y la montanya, sol
Baixa cap á casa' hont trovara'l berçol,

L'ànima del cos cansat del treballador després rondar el paisatge és comparat amb un element de la fauna, la papallona: «En aquell moment, sembla que del cos cansat, / l'esprit, com papelló, sens bruix, s'és envolat» (Badoa, 1906: 23). Els pagesos també són protagonistes en el poema «Lo matí», impregnats, a més, de la llum mediterrània (Badoa, 1906: 24):

Poch à poch, pe'ls carrer, s'és obert cada porta

y los treballadors -pacífica cohorte-
tots armats dels ferros benehits per la pau,
s'en van, envolts de llum, cantant lo mati blau...

En aquest mateix poema, el paisatge rossellonès expressa la tradició col·lectiva de les festes a través de les muntanyes i del Canigó immortal, que apareix novament (Badoa, 1906: 24):

Un à un, los serrats, de rosa se coronan.
Sembla festa major que las montanyas donan
– tenint per cap de colla l'antich Canigó

El tòpic regionalista del geni llatí i la llengua catalana dels avantpassats pervivent en el present, eterna, s'encasten al seu torn amb la natura en el poema «Lo catalá» per mitjà de la personificació dels arbres (Badoa, 1906: 25):

per tot, dins las nacions llatines ;
parlar que rouras y alzinaz
cantan ab lo vent, la nit, entr'ells,
o, llengua immortal de nostres vells !

Amb aquestes mostres de poesia senzilla, Joan Badoa és fidel a tots els preceptes regionalistes des d'un punt de vista contemplatiu exterior on el *jo* poètic s'oblitera.

Josep Sanyas (Sant Llorenç de la Salanca, Rosselló 1861 – Perpinyà, Rosselló 1912), comandant colonial, amb el pseudònim Lo Minyó d'en Mottes, és autor de *L'illa de vi* (1908), un «conte desigual, descosit, estrambòtic i disbauxat» (Pere Verdaguer, 1968: 10), i de *La Guida y'en Sazo : conte del sigle XIX* (1906) en sis cants, que, segons Pere Verdaguer, és «una mena de drama anegat enmig d'himnes a la terra i extensos trossos parasitaris que destrueixen la unitat de l'obra» (Pere Verdaguer, 1968: 10). Sense abandonar el to popular, en «La Cansó de les flors», el paisatge i la natura es manifesten en un *locus amœnus* on la parella d'enamorats pot fruir d'amor (Sanyas, 1912: 300):

Y la lluna sempre al cel monta,
La mar se reposa del temps,
Lo cel es clar, morts son los vents,
La Natura ab pler se remonta.

Mentre els estimats passegen, prop d'ells passa un minyó que canta una cançó de lloança a les flors. La versificació i la forma popular de la cançó manifesta la natura i contribueix a l'atmosfera d'amor dels personatges (Sanyas, 1912: 300):

Floretes de brillants colors,
Fresques com l'alba y la rosada,
Vostre perfum que tant m'agrada
Sempre endorm les meves dolors.

Blanca, germaneta del liri,
Roja, germana del clavell,
Blava, lo cel, jo vos admirí.
Per jo seu lo cant d'un aucell !

[...]

Ací'l minyó recomençava
De les flors la trista cansó.
La Guida estrenyia en Sazó
Y'l cor de tots dos se serrava.

Seguint un estil realista i pintoresc, publica altres poemes a la *Revue Catalane*, on el jo poètic es fa present per recordar des de la distància escenes quotidianes del món pagès i enyorar i elogiar el paisatge rossellonès de quan era petit, com en el poema «Recorts», que apareix en l'*Anthologie* de Jean Amade (Sanyas, 1908: 20):

La casa hont petitet menjavi confitura
La tinch sempre devant dels ulls !
[...]
Quin dols recort te tant de preu ?
Si las Corberas verdejaven
Hont pays mès bonich qu'el meu ?

Juli Cornovol (Perpinyà, Rosselló 1864 – 1945), amb el pseudònim Lo Refilayre de Carença, escriu contes llegendaris com *Lo Badell (conte de la vora del foch)* (1914)⁷³, i el manuscrit *Textes et poèmes* (1904), amb trenta-set poemes en català reunits en fullets per l'Académie de Saint-Louis-De-Gonzague de Perpinyà, gran part d'ells ja publicats en revistes locals, sobretot a la *Revue Catalane*. Jean Amade en selecciona dos per a la seua *Anthologie catalane* (1908): «Lo cor que no rebrota» (Cornovol, 1908: 190) i «Ella dorm» (Cornovol, 1908: 192), una selecció molt encertada, ja que aquests dos poemes il·lustren una relació particular del *jo* poètic amb el paisatge: un arrelament insondable, personal i líric, que ja vèiem en Lo Pastorellet, on la natura és el mitjà per expressar qüestions existencials de l'individu com el dol o la mort, tractament present en Amade i Pons.

En «Lo cor que no rebrota», format per quartets d'alexandrins i rima apariada, que doten el poema de to majestuós, es discerneixen tres parts. Els dos primers quartets que constitueixen la primera part, retraten un hivern amb una neu que mortifica la natura (Cornovol, 1908: 190):

Deyan : “Ara es difunt l’abet del Pirineu,
De tant que son brancam fou ensorrat de neu !
S’arrampa amb sas arrels molsudas dins la roca ;
Mès las nafas dels llamps li han touhat la soca !”

Deyan també : “Las flors, quan tornarà l’istiu,
No mès gronxolarán llurs cálzers sobre’l riu ;
Las congestas de neu han xafat las vessanas,
Com voleu que puguin sobrasurtir las granas ?”

En la segona part del poema, l'abril, personificat, «clama dins lo bosch : “Vos despertaré, jo!”», però mentre no arriba, l'esmoreïment de la natura és inevitable, fins i tot el plor de saba es manifesta en l'arbre personificat («De pressa vora'l riu se bada la flor blava / Y dins l'abet immens á dolls plora la saba»). Per fi arriba l'abril que fa florir tot el paisatge («Abril fa tot florir: las brancas y los nius») i en els tres últims versos, la darrera part, arribem a la clau i al tema del poema: tot i que el paisatge ha reviscut amb el bon temps i ha ressuscitat,

⁷³ I altres llegendes com «La Roca del gorp», o «La Veillée des rois» al *Journal commercial des Pyrénées-Orientales* (1897-1900).

el cor d'una mare que no pot suportar el dol pel seu fill difunt restarà mort com la natura a l'hivern. L'antítesi final, el cor mort i els records vius que ploren, s'expressa amb una escena molt visual, la mare que mira el bressol buit (Cornovol, 1908: 190):

Sol queda mort lo cor hont ploran sempre vius
Los recorts de la mare endolada qu'espia
Lo bressol sensa res hont lo seu nin dormía.

El tema de la mort expressat a través de la natura és una de les preferències temàtiques de Cornovol. En el poema «Ella dorm !» (Cornovol, 1908: 192), amb tres sextets d'alexandrins, excepte el darrer vers de cada estrofa repetit, que és octosíl·lab, vers popular per arribar més directament al lector, la natura ensenyada és la metàfora d'un «ella», persona propera al *jo* poètic. Deduïm que es tracta de la seua filla morta prematurament pel títol d'un poema posterior: «Per la meua nina morta» (Cornovol, 1904: 126).

Amb to de cançó de bressol, dues estrofes mostren com la nina dorm al cementeri, de la mateixa manera que la natura dorm plàcidament a l'hivern, i per tant, no cal plorar per la seua mort. En la làpida, els ocells la protegeixen amb les seues lloances i els lliris acompanyen la petita a l'interior, on, al seu torn, el *jo* poètic imagina que dels seus llavis ha «florit» un somriure (Cornovol, 1908: 192):

La terra fa non-non, vestida de neu blanca...
En un somit pesat s'ensopeix cada branca ;
No's veu mès cap flor á brotar !
La terra fa non-non, de fret adolorida,
Que de la serra al plá pel vent es sacutida.
Ella dorm : donchs perquè plorar ?

Pel cementeri nut, allá, sobre sa llosa
Pidolan aucellets : llur veu misteriosa
Potser ven aquí per orar.
Per ventura, un somris ha florit sa boqueta...
Lliris sobre'l pit séu guardats té sa maneta...
Ella dorm ; donchs perquè plorar ?

En la darrera estrofa arriba el mes d'abril, que torna a tenir protagonisme com en el poema analitzat anteriorment. Un vent suau, personificat, besa i bada les ginestes, però el cor trist del *jo* poètic queda atrapat en l'hivern (Cornovol, 1908: 192):

Quan al bes del oreig's badarán las ginestas,
Mon cor, ell, quedará més fret qu'unas congestas :
Cap abril no'l despertará !

En realitat, no desitja que l'abril desperte el seu cor, més aviat vol que quede de pedra, necessita que el cor dorma per poder restar amb la seua petita al cementeri (Cornovol, 1908: 192):

Ay! no'l desvetillas, nó ; mon pit es una llosa !
Ell dorm : á fé, perquè plorar?

Cornovol evoca el món floral exultantment en un seguici de poemes, però en planar la mort per tots els seus versos, el final de les composicions es presenta amb un regust d'amargor. En les deu quartetes d'octosíl·labs del poema «Las campanetas blavas» (Cornovol, 1904: 128-130), el so d'aquestes flors, que «s' posan á tocar quant fa vent» i que van sonant «Sota'l bés de l'ayre y del sol, / Mentre 's gronxola llur garbeta», el poden sentir les merles, les oronetes, l'herba i el rossinyol. Cornovol sacralitza aquestes flors quan en el bateig a l'alba d'un dels clavells, la lluna fa de padrina i la cardina de sacerdot (Cornovol, 1904: 129):

Quant's bateja, á l'alba, un clavell
Que pren la lluna per padrina
Y, per sacerdot, la cardina,
Ellas tocan totas per ell !

Les cançons de les campanetes segueixen sonant mentre la natura, les erugues, els rius i les granotes, continuen el seu decurs vital (Cornovol, 1904: 130):

Quanh fan pèl bosch llurs professons

Las grossas arugas devotas,
Y quant, vora'ls rius, las granotas
Gemegan llurs verdas cansons,

Encar tocan las campanetas

Al final, malgrat integrar-se en un ambient mortífer amb tocs de mort, enterro i dol, continuen flamejant llur calze:

Per sa missa, las campanetas
Si sónan tochs de catedral,
Y tocan á morts pel pardal,
Fentli lo dol las oronetas

A l'enterro se'n van llavors
Los pinsans y las cardinetas,
Mientras las blavas campanetas
Per l'absolta brandan llurs flors!

Deixant de banda altres poemes de tema mortuós, com «Lo Enterro» (Cornovol, 1904: 40) o «Per la meua nina» (Cornovol, 1904: 126), escenes del treball del paisatge rural manifesten la poesia regionalista de Cornovol, com el poema «Lo Cassayre de Carença» (Cornovol, 1904: 44) o «A ca'l fuster» (Cornovol, 1904: 120).

Cornovol obeeix els preceptes d'Amade i ens ofereix poemes de lloança al paisatge rossellonès i al Canigó, i es deixa influenciar per Verdaguer. En el sonet «Los Pirineus de la Lluna» (Cornovol, 1904: 124), una aconseguida metàfora fa de les muntanyes els «Cingles ferits del llamp, picas esgarrifosas». El mot ben rossellonès «timbau» serveix per presentar una comparació amb la fauna, amb les daines, i atorga el caràcter heroic al Canigó: «Oh! Canigó épich hont las daynas hermosas / Passan com un llampech à través tos timbaus», condició mítica que es reforça amb una altra metàfora amb personatges populars: «Los vostres penyatars de fadas són palaus» de font evident verdagueriana. La magnitud dels Pirineus per la seua alçada fa que es comparen amb les catedrals, atorgant el caràcter majestuós, sagrat i religiós que distingeix aquestes les muntanyes (Cornovol, 1904: 124):

Pirineus de la lluna, arriba las vostras picas
Dibuixantse, la nit, com fantasmas gòticas,

Oh ! gegants rabassuts feu tremolar d'esglay !

Més nó puja ningú damunt vostra barana.
En vostres campanars may toca cap campana,
Enormes catedrals, mudas dintre l'espai !

Segons Guiter, la poesia de Cornovol és dotada d'una profunda sensibilitat i sentiment artístic agut (Guiter, 1971: 15). Jean Amade el considerava en 1908 una de les esperances per revifar la poesia catalana, juntament amb Pons (Amade, 1908: lrv), tot i que la profecia no es va acomplir en el seu cas (Pere Verdaguer, 1968: 10).

Esteve Caseponce (Ceret, Vallespir 1850 – 1932), d'origen humil, és dels folkloristes més reputats de la Catalunya del Nord. De més avançada edat que Josep Bonafont, no pren part al moviment literari de la Renaixença rossellonesa (1883). Després de passar pel Gran Seminari de Perpinyà, és vicari en diferents viles rosselloneses fins que és nomenat rector-degà a Arles el 1898, on es dedica a la literatura catalana quan ja té cinquanta anys (Guiter, 1971: 22). Participa al Primer Congrés de la Llengua Catalana de Barcelona el 1906, és mantenidor dels Jocs Florals de la Llengua Catalana de la mateixa ciutat el 1920 i dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or de Perpinyà el 1930 (Guiter, 1971: 22). Tot i consagrar-se bàsicament a la literatura popular⁷⁴, presenta als Jocs Florals de Barcelona de 1930 el poema «Ensaig», i publica poemes a la *Revue historique et littéraire du diocèse de Perpignan*.

En *Cami fent...: pregàries y cançons, tardanies, costes avall, llegendes* (1932), ens delita amb alguns poemes de creació lliure: «Al meu bon amich En Joan d'Arles» (Caseponce, 1932: 63-64), «El Castellás» (Caseponce, 1932: 65-68), «Resumint» (Caseponce, 1932: 68) i «A Mossen Bartomeu Barceló» (Caseponce, 1932: 69). El primer poema ja l'havia inclòs Amade en la seua antologia de 1908 amb el títol «Vallespir» (Caseponce, 1908: 186-189). L'autor explica en el peu de pàgina de l'edició de 1932 l'origen del poema, que en realitat va destinat a una dona, Neneta Nérel (Caseponce, 1932: 63):

⁷⁴*Contes Vallespirenchs*, amb el pseudònim en Mir y Nontoquis (1907); *Cent y una faules de La Fontaine* (1927); *Altra manada de Faules de La Fontaine* (1930); *Monolechs Vallespirenchs* (1928); *Llevants de taula*, amb el pseudònim E. C. De Clarimunt (1930); *Contes vallespirenchs del temps de les Encantades* (1931); *Cami fent...: pregàries y cançons, tardanies, costes avall, llegendes* (1932).

Baix el pseudonim de Jean d'Arles, la malaguanyada y desgraciada Neneta Nérel, qui passava l'ivern a Angleterra y part de l'istiu a Arles, havia escrit, en el Journal d'Amélie-les-Bains, unes quantes ratlles per se planyer de la fret que feya, al més de novembre, en aquell pays nordich y de la neu qui, cobrint camps y camins, la privava d'eixir a fora y li ensopia l'intel·ligencia. Va esser per respondre a una d'aquestes queixes enfredolides que li vaig dirigir aquestos versos, firmats ab el pseudomin Abdon de Santa-Creu.

El caràcter popular de l'esperit de Caseponce explica la versificació de vuit quartetes octosil·làbiques amb rima encadenada, on elogia la natura del paisatge vallespirenc i el bon temps que el caracteritza (Caseponce, 1932: 63):

En el nostre dolç Vallespir,
Revestit de capa daurada,
Tot viu, tot riu, tot sembla dir :
Engany, la neu s'es descuydada.

Les fonts, els rius, els regarets,
Murmurejant y fent joquines,
Pels prats, pels horts y pels bosquets
Escampen aygues cristallines.

Colrada per el sol d'istiu,
La fulla, a la branca arrapada,
S'atriveix fins a fer xiu-xiu,
Quan de Bellmaig vé l'alenada.

Passeroses y tarongers,
Aqui, per tot arreu floreixen ;
Les poncelles sus dels rosers
Sense cap por també espelleixen.

En aquest poema, on Caseponce s'apropia de l'espai col·lectiu amb el possessiu «nostre» i intertextualitza els famosos versos de Talrich («Vallespir, / i dols sospir !») (Talrich, 1887: 34), són presents els tòpics regionalistes de lloança als elements naturals que conformen el paisatge: la llum del sol («revestit de capa daurada», «sol d'istiu»), els circuits d'aigua («les fonts, els rius, els regarets», «aygues cristallines»), la vegetació («prats», «horts», «bosquets», «fulla», «branca») i les flors («poncelles», «rosers»). La natura està viva, té veu pròpia i secreta («murmurejant», «s'atriveix fins a fer xiu-xiu», «tot viu, tot riu, tot sembla dir / Engany, la neu s'es descuydada»).

Caseponce no podria deslligar-se de Verdaguer. El destinatari del poema ha caigut en mans de l'enamorament de la fada canigonenca Flordeneu, i d'aquí la raó de la seua desgràcia (Caseponce, 1932: 64):

Es que trovant té camí-fent
Flordeneu, l'ivernenca fada,
S'es aturada perquè sent
Que de tu s'es enamorada.

Y tu que sempre havia vist
Lliure com la lliura oraneta,
Ara cor-près y cara-trist
T'adorms lligat amb cadeneta.

Per això el *jo* poètic desitja enviar-li un raig de sol vallespirenc perquè desperte del seu encanteri i, al desvetllar-se, se'n recorde de la bellesa natural de la seua terra (Caseponce, 1932: 64):

Ah ! si del sol del Vallespir
Un raig enviarté podí,
Flordeneu veurías fugir
Y'l cor te se despertaría.

La dedicació de Caseponce al folklore, que s'inscriu en els preceptes regionalistes per l'afany de (re)descobrir la tradició lligada al paisatge, un patrimoni que es perd amb el temps, inevitablement manifesta traces en la seua poesia de creació pròpia on lloa la bellesa de la natura que conforma dit paisatge, especialment el vallespirenc, amb la irrupció d'elements de la literatura popular.

Josep Gibrat (Sant Llorenç de Cerdans, Vallespir 1866 – Perpinyà, Rosselló 1926) és professor al seminari de Prada. Després de ser vicari a Banyuls de la Marenda i exercir en altres viles, torna al seu Vallespir i s'instal·la a Prats de Molló gràcies al seu amic Mossèn Juli de Carsalade du Pont (Roca, 2012: 31). A més d'escriure en francès la novel·la *Jeannette*

(1914), té vocació d'historiador i geògraf, per això publica treballs de diversa índole⁷⁵, col·labora a *Journal Commercial Illustré des Pyrénées-Orientales*, a *Semaine religieuse du diocèse de Perpignan*, a la *Revue Catalane*⁷⁶ i a *L'Alliance de Ceret* (Roca, 2012: 31).

Interessat per la literatura popular, publica *Guiselda : mœurs villageoises roussillonnaises* (1916) i Pere Verdaguer l'inclou en *Fabulistes rossellonesos* (1973). Alguns poemes de Gibrat són musicats pel canonge de Ceret i pel capellà de Ceret Mossèn Verges i han esdevingut cants populars: «La despedida» i «Coloma del Coral» (Roca, 2012: 31).

La contemplació paisatgística s'avé amb un esguard religiós en el conjunt de la seua obra poètica formada per: *Terra pairal* (1924), *La Vall de Prats* (1925) on la majoria de poemes ja apareixen abans a *Cosas de casa* (1919), i *Cantics a Maria del Coral* (1927).

Format per vuitanta-dos poemes la majoria amb versificació popular, encapçalat pel poema que té el mateix nom que el recull, *La Vall de Prats* (1925), l'obra és un recorregut de quadres ordenats des de «Gener» (Gibrat, 1925: 8-9) fins «Desembre» (Gibrat, 1925: 118), intercalats per altres composicions, on la natura, el paisatge, Déu i el món rural constitueixen l'essència poètica gibratana.

Tots els elements de la natura, sota una concepció romàntica i renaixencista, són la perfecta creació i espill de Déu, per això mereixen tenir un poema en l'obra de Gibrat: les fonts, com en «La font de la Perdiu» (Gibrat, 1925: 90-91) o en «La font del Boix» (Gibrat, 1925: 94-95); els pics, com en «Costabona» (Gibrat, 1925: 167-168); els ocells, com en «Lo pita-roig» (Gibrat, 1925: 30-31), «L'alosa» (Gibrat, 1925: 192) o «L'agnell» (Gibrat, 1925: 105); fins i tot els insectes, com a «L'abella» (Gibrat, 1925: 56). No podien faltar les flors amb els

⁷⁵ *Notes historiques sur la confrérie du Rosaire en Roussillon* (1912), *La paroisse de Sainte-Cécile de Cos* (1916), *Une paroisse dominicaine en Roussillon* (1916), *L'instruction à Prats-de-Mollo avant la Révolution* (1920), *Aperçu historique sur l'abbaye d'Arles-sur-Tech* (1922), *Monographie de la paroisse de Prats-de-Mollo* (1923), *Guide historique, touristique et climatique de Prats-de-Mollo et du Haut-Vallespir* (1926), *Notes de géographie historique sur le Haut-Vallespir* (1926), *Un prêtre catalan : Antoine-Paul Centena (1616-1691)* (1925), tots digitalitzats a la Mediateca de Perpinyà. Per altres treballs, consulteu «Les publications historiques de l'abbé Joseph Gibrat» (Capeille, 1927: 1-3).

⁷⁶ Amb els articles següents, entre d'altres: «Histoire locale. Notes sur la Commune et la Paroisse de Tressere» *Revue Catalane*, 3 (15/03/1907), 90-94; «Histoire locale. Notes historiques sur Nidoleras, Torderas et Fourques», *Revue Catalane*, 6 (15/06/1907), 186-191; «La seigneurie et la paroisse de Serralongue», *Revue Catalane*, 147 (15/01/1919), 10-12.

poemes «Lo liri» (Gibrat, 1925: 32-33) o «La rosa» (Gibrat, 1925: 24-25) i altres composicions on Gibrat té preferència retòrica per elles.

En el poema «La viola», el *jo* poètic en primera persona esdevé la mateixa flor; deixa de contemplar exteriorment la natura per metamorfosejar-se amb ella, passant d'un punt de vista exterior a una mena de focalització interna si parlarem de narrativa (Gibrat, 1925: 37):

La fulla del bosc me cobreix
Fulla ja seca, esblanquehida :
Prop de mi la maduxa obreix
Sa cara de vermell tenyda.

Dintre la clotada verdosa,
També en l'erm esgarrifos,
Escampi olor agradosa
Dins l'ayre tebí, aromos.

La viola està acompanyada de flora i fauna («fulla del bosc», «clotada verdosa», «l'erm»), de la maduixa personificada («sa cara»), i la seua olor ho perfuma tot. Amb gaubança enflaira i acompanya Déu, i el seu color és la metàfora de l'esperit humil que tot cristià ha de tenir (Gibrat, 1925: 37):

Al costat de la satalia,
Sobre'l altar illuminat,
Ab goig embalsami Maria
Y lo Cor de Jesus sagrat.

Encara, ab dolça poesia,
La meva foscosa color
Vol ensenyar la modestia
Qui floreix en tot noble cor.

En la darrera estrofa, el *jo* poètic s'exterioritza de la viola i lloa la santedat dels cristians que la cullen en el paisatge rural (Gibrat, 1925: 37):

O flor, per mans santes collida,
A tu nostr' amor filial !
Serás per sempre benehida
En tota la terra payral !

En altres ocasions, les flors són la metàfora de la puresa i de la innocència d'un recent nascut, com en el poema «L'infant», on s'exalta la seua bellesa. El cromatisme lumínic («claror», «or», «lliri») és la llum celestial que caracteritza la flor (Gibrat, 1925: 107-108):

Vingut ara en la vida
Dins nostra vall florida,
L'infant es una flor,
Una flor blanca y pura.
Molt rica d'hermosura
Y plena de claror.

La mare ab gran tendresa
Del infant lo front besa
Com lliri espellit
En la terra amorosa,
Dins una horta flayrosa,
En lo mas d'or vestit.

La flor és la metàfora de la unió de l'individu amb Déu en el poema «L'amistat» de *Cosas de casa*, metàfora de la caritat, de la veneració divina, de la puresa, de la bondat, de la bellesa, de la santedat. La flor del cel, l'amor a Déu, és el bàlsam contra el dolor (Gibrat, 1919: 7):

Una flor del cel es baixada
Tota plena de caritat
Eixa rica flor venerada
Se noména : dolça amistat.

Feta d'amor i de puresa,
Ella es virtud angelical ;
I l'ànima d'ella sempre encesa
De la vida no sent lo mal.

Bellíssim flor, amistat santa,
Embalsama lo nostre cor.
En ell grandeix i ell encanta
Perqué no senti lo dolor.

En «Margarideta» de *La vall de Prats*, de nou la flor és una extensió del cel. La Vall de Prats és una vall estelada on la margarida és «una pura estrella del cel baixada», exemple de caritat i de virtut celestial (Gibrat, 1925: 41):

Aqueixa flor tant petiteta,
Qu'és véu en los prats y los horts,
Es la banca margarideta,
Una regina de las flors.

Nostra vall en es estellada :
Com un astre ell' es veu lluir,
Pura estrella del cel baixada
Per santament nos instruir :

« Jo só exemple, nos diu ella,
Exemple gran de caritat,
D'eixa virtut de maravella
Qui floreix en lo cor ben nat.

«La cançó del cirerer» (Gibrat, 1925: 35-36), és un plany de les quatre etapes de sofriment que passa aquest arbre personificat, amb qui l'autor empatitza en atorgar-li profunds sentiments. Format per versos octosíl·labs i quartetes aglutinades de dos en dos amb rima encadenada, característiques que concorden amb el gènere popular de la cançó indicat al seu torn en el títol, cada fase de l'arbre personificat està dividida en una estrofa: primer «canta» a la primavera; després «tremola» i sofreix per una tempesta i «Dins la vall tristament udola» com un animal. Finalment, l'arbre «crida» quan un carboner el talla i, en arribar a la fi del cicle, plora i gemega quan és posat al foc de la llar per la mestressa (Gibrat, 1925: 35-36):

Lo cirerer dins la vall *crida*
Quan ha vinguda la tardor,
Perqué vol llevar-li la vida
Lo carboner sense temor.
Ja tusta la cruel picassa.
Dels seus trucs ressona la vall
L'aybre cáu. Lo pastor qui passa
Del carboner mira el treball.

Es l'hivern... Lo cirerer *plora*,
Per cremar en la llar posat.
També la mestressa ell implora :

Pel foc no vol ésser rosegat.
Y la mestressa y la criada
Surdes són a la seva veu.
L'aybre gemega ab flamerada
Brasa y cendre ell es tot arreu.

La resta de poemes que conformen la totalitat del poemari de Gibrat són un elogi a la natura i al paisatge vallespirenc. En «Veynats de la Vall de Prats» (Gibrat, 1925: 10-11) l'autor, amb versos alexandrins que atorguen majestuositat a l'espai, fa un recorregut toponímic amb elements del paisatge que caracteritzen cada lloc. En «Alba» (Gibrat, 1925: 14), el recorregut és temporal, de la nit a l'aurora, amb elements de la natura que es van despertant i que el *jo* poètic elogia per mitjà d'hexasíl·labs que ofereixen ritme i que van seguint cada micro moment d'aquest procés en què el dia s'aixeca.

«La vall de Prats», que dóna el títol al poemari, és una de les mostres de l'elogi a la terra pairal i a tota la natura que la compona (Gibrat, 1925: 7):

Allí, ben lluny, dins la masia
Y dintre del bosc tan soliu,
Me plau veurer la fi del dia
Y contemplar nits de l'istiu.

Miro las blavas papillonas
Ja cansadas de llur alt vol
Se posar, dretas y bufonas,
Sobre las flors tendres del sol.

També de las flors descandidas
Hi trobo los perfums més bells :
Encara hi trobo més sentidas
Las passadas dels blancs aucells.

Qu'el cel blau, estellat, m'agrada,
Lo cel d'istiu, arruxat d'or !
Ab meravellosa rarenada
Ell asserena lo meu cor.

Veus dolces del cel, armonia,
Colors y perfum infinit,
M'illuminau al fi del dia,
M'enamorau prop de la nit.

O vall de Prats, bé n'ets de bella
Ab tas rieras y tas flors !
Ta beutat may no será vella,

Novas serán tas resplendors !

Al jo poètic li plau contemplar la fauna («blavas papillonas», «dretas y bufonas», «blancs aucells»), la vegetació («bosc tan soliu»), les flors («tendres del sol», «descandidas», amb «los perfums més bells»), el cel de nit («estellat») i de dia en estiu, que asserenen l'esperit del poeta, com també la llum del sol («lo cel d'istiu, arruxat d'or»). Tot és creació perpètua de Déu («Veus dolces del cel, armonia, / colors y perfum infinit»), una bellesa que es regenera eternament («Ta beutat may no será vella, / Novas serán tas resplendors !»).

El Canigó no podia faltar entre els elogis de Gibrat. En el poema «A un amic» (Gibrat, 1925: 74-75), dos amics conversen i lloen el Canigó i la Vall, i comprenen que la seua bellesa respon a la creació divina, com també en «Prats-de-Molló» (Gibrat, 1919: 5-6), on Déu és el protector de la bellesa paisatgística vallespirenca. A «Maria del coral», la verge augura l'individu de la natura salvatge i la seua bellesa mereix ser més adorada que la mateixa natura (Gibrat, 1919: 4):

Quan la tempesta va bramant
I fa sentir sa gran furia,
Lo christia prega en invocant
Lo dolcissim nom de Maria

Més dolç que'l imne del matí
Més brillant que la llum del dia
Més hermos que'l blanc serafi
Es lo nom amat de Maria.

La importància que atorga la poesia regionalista paisatgística al món del treball camperol es manifesta igualment en Gibrat. La natura elogiada i Déu protegeixen els pagesos en «Lo cassayre» (Gibrat, 1925: 16-17), «La lletera» (Gibrat, 1925: 67-68), «Lo carboner» (Gibrat, 1925: 166-177), «Pastoret de Can Ribes» (Gibrat, 1925: 143-144) i en «La filadora» (Gibrat, 1925: 153-154). En el poema «Gener», la pluja d'hivern i la neu són les llàgrimes de Déu, comparables a un cor d'un humil pastor que també participa en el poema (Gibrat, 1925: 8-9):

Las llagrimas divinas
En lo mes de Gener
No són que perlas finas
Sobre lo terme enter.
Brillan de matinet :
Quina fret !

[...]

També, dins l'establia,
Plora l'humil pastor.
Lo seu cor en eix dia
Es negat de tristos.
Mort es seu agnelet :
Quina fret !

Com també ocorre en Josep Bonafont (§ 1.8.1), la bellesa del paisatge i de la natura en Gibrat mereix ser elogiada i cantada perquè és l'espill de Déu. S'escau una relació semblant en la poesia d'Amade, tot i que es tracta d'un Déu més espiritual i íntim i no tan catòlic o cristià (§ 2.3.2).

Martí Jampy (Castell, Conflent 1877 – Pla Guillem, Conflent 1942), poeta i sacerdot (vicari a Prada i a Perpinyà, rector a Vinça i Elna) (Pere Verdaguer, 1968: 112), director de la *Semaine Religieuse*, publica articles al *Bulletin de Prades* (Lo Pastorellet, 1914: V), obres sobre catedrals i abadies⁷⁷, sobre sants rossellonesos⁷⁸ i articles variats a la *Revue historique et littéraire du diocèse de Perpignan*. Pel que respecta la poesia, escriu composicions en aquesta darrera revista, a la *Revue Catalane* i al butlletí de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales, quasi tots reunits en *Lliris, roses y violes cullits en les muntanyes del Canigó i offerts a Maria Sanchtíssima* (1914).

En l'obra poètica de Jampy es traspua la influència de Jacint Verdaguer a nivell temàtic, notablement en les contemplacions des del cim d'una muntanya i en la poetització de llegendes pàtries, i a nivell d'estil (Pere Verdaguer, 1968: 10). Josep Bonafont també ho

⁷⁷ *Le Cloître de l'abbaye : petit guide illustré de l'abbaye de Saint-Martin du Canigou* (1925), *Guide illustré de l'abbaye de Saint-Martin du Canigou* (1927), *L'abbaye de Saint-Michel-de-Cuxa : notice historique et descriptive* (1930), *Elna, sa cathédrale, son cloître* (1937), digitalitzats a Mediateca de Perpinyà.

⁷⁸ *Saint Gaudérique et son culte en Roussillon : de l'admirable et mutuel amour d'un Saint et d'un peuple depuis mille ans* (1928) o *Saint Gaudérique* (1929), digitalitzats a la Mediateca de Perpinyà.

confirma en el pròleg, assenyalant que Jampy s'ha inspirat, sense cap dubte, dels *Idilis y cants mistichs* verdaguerians (Lo Pastorellet, 1914: VII-VIII). Josep Sebastià Pons n'és encara més explícit i atribueix la influència de Verdaguer en Jampy pel que respecta el misticisme cristià i el tractament de les flors i de la vegetació (Pons, 1919a: 110):

[...] la substancia poética d'en Verdaguer forma l'esperit d'un poeta de Rosselló. Els poemets de Mossén Jampy son intimament verdaguerians, tant per la visió, el misticisme, l'ingenuïtat, el murmur de la paraula suavitzada entre resplendors de ciris com per l'amor gairebé femení de la flora muntanyenca. Repetiu-ho, rossinyolets, entre satalies : en Verdaguer ha trobat un deixeble en les valls del Canigó.

De fet, l'origen de l'obra de Jampy respon a la mateixa intenció que tenia Verdaguer de dedicar un poema al dia a la verge Maria, cada poema simbolitzat amb una flor diferent (Pons, 1919a: 110):

Deia Mossén Jacinto Verdaguer en una de ses lletres al senyor Agustí Vassal, aquelles lletres tant reveladores de sa religiosat angelisada : "ara mateix estic escrivint una poesia per cada día del mes de Maria, simbolisada ó recordada en una flor, que, si á Deu plau, publicaria l'any vinent, ab lo títol de Flors de María, il·lustrades per un nostre primer dibuixant i pintor de flors, senyor Alexandre de Riquer". Tal propòsit ha tingut i realitzat Mossén Martí Jampy.

Aquest «cistell» de poemes que Jampy vol presentar «a Maria com una oferta de pietat senyalada» (Lo Pastorellet, 1914: VI), són flors, «joyells» (joies), directament collides de la terra pairal (Jampy, 1914: 3):

Y jo, volguent dar á Nostra-Senyora
Del meu amor la més viva penyora,
Hé pas cregut li poguer presentar
Res de millor qu'eixes flors aromoses
De Violes, de Lliris y de Roses
Que mon pays m'ha permés de llestar.

Son los joyells de la *Terra payral*.
Lo llur calzer senzill y virginal
Copça, balleu, una gota sagrada
De la suhor dels pares estimats.
O ramellets, en favor dels passats
Vesheu olors devant l'Inmaculada !

El recull està encapçalat amb el pròleg de Josep Bonafont (Lo Pastorellet 1919: v-viii), un poema-dedicatòria de Jampy al mateix Pastorellet (Jampy, 1919: xix), un poema introductori titulat «Flors de la Terra payral» (Jampy, 1919: 1) i el poemari en qüestió dividit en tres parts o «ramellets»: «Primer Ramellet: Liris» (Jampy, 1919: 5-22), «Segon Ramellet: Roses» (Jampy, 1919: 23-54), i «Tercer Ramellet: Violes» (Jampy, 1919: 55-75»), on cada poema és un tipus d'aquesta classe de flors, per exemple «Lo Lliri Blanch», «Lo Lliri del Pirineu», «La Rosa englantina», «La Rosa de Vinya», etc. El títol de cada composició porta un subtítol on l'autor ens indica l'etimologia llatina i on es pot trobar aquesta flor, a tall d'exemple: «Lo Lliri Martagon. *Lilium Mortagon*. Cullit á Sant-Martí, prop de la Font del Compte» (Jampy, 1919: 10).

Tant per Jacint Verdaguer, per Josep Sebastià Pons com per Mossèn Jampy, la flora és intrínseca a l'elogi del paisatge, al Canigó, a la inspiració, a la veu del poeta i a la llengua catalana. De fet, les isotopies de la botànica són la clau poètica (Pons, 1919a: 111):

El vocabulari de la botànica ningú el coneixia millor que Mossén Cinto, i més que tot altre á Rosselló, Mossén Jampy ha entés les lliçons del poeta muntanyés, enriquint aixís sa poesia amb uns noms de natural bellesa, com ho son el jonc del molleriu, el clavell de poeta, la groga orella d'ós, la rosa de Nadal. [...] Veritablement no es poeta aquell qui no sab pas tots els noms de les plantes i tots els noms dels ocells. Aquells noms de plantes inconegudes, recullides en l'etzar d'una excursió, guarden per nosaltres una senzilla novetat, una evocació de belleses somniades. [...] l'obra de tot poeta catalá és obra de botanista. Tots nosaltres hem d'herboritzar en nostres encontrades [...] i cada paraula nova que troba el poeta pels glebers nadius, l'aplega i la recull en son catálec. Aquest afany de lo inconegut, aquest encís de la paraula nova bé prou explicarien l'afecte que portém tots á nostra llengua ! I encara hi ha gent de cultura que s'estranyen quan escribim catalá. Deixem que corrin enlluernats món enllá, quan nosaltres pujem pel nostre Canigó, enraonant amb els bosscassaires, donant á les flors de marge el llur nom catalá.

Així, la poesia de Jampy es basa en una observació directa del paisatge (Pons, 1919a: 112) i tota l'originalitat l'ateny amb la contemplació detallada i minuciosa de la flora muntanyenca amb que composa poèticament les seues delicioses i precises «canigonenques aquarel·les» en mots de Pons (Pons, 1919a: 112), instants poètics les següents estrofes de «La Rosa Énglantina» (Jampy, 1914: 32-34):

Una castanyereda ombreja
 La vora més alta del prat ;
 De cucuts amaga un clapat
 Qu'un vol d'abelles petoneja.
 [...]
 Entre la soca de los freixes
 Penja sa casa l'esquirol.
 De la penya ix un garguinyol
 D'aygues xarrayres entre greixes.
 [...]
 L'herba hont l'onada mança y llarga
 Corria sota el bés del vent,
 Dins un marge prop del torrent,
 Es pilotada en pallarga.

El treball botànic de Jampy relleueix en aquest poema: les abelles besen els «cucuts». L'aigua que caracteritza la terra rossellonesa també té protagonisme: un «garguinyol», font que brolla amb força, ix de la penya i, personificada, xerra entre les «greixes», un tipus de planta que es cria dins els recs i torrents. L'herba, abans petonejada pel «bés del vent», ara s'acumula en muntons de palla («Es pilotada en pallarga»).

Pons fa ús del poema «La Rosa de la Vinya» (Jampy, 1914: 36-40) per identificar en Jampy una petita influència de Ronsard i de les rítmiques franceses:

Entre vinyes y garrigues
 Vech verdejar mon roser :
 Una armada de formigues
 A sos peus se fa 'l sender
 Hont capgirella amb les bigues
 Qu'apilota al formiguer.

Aprofita l'avinentesa per dir que Ronsard és bon mestre i que els poetes de l'humil plèiade rossellonesa l'han d'estimar «per renovar i realçar una llengua», però adverteix que cal evitar les influències rítmiques franceses i espanyoles: «Cal que el poeta resisteixi á tals influències amb la deu de la musica interior i la modulació del catalá. Gran part de la poesia catalana d'Espanya vé escrita amb la modulació espanyola –qu'es pitjor» (Pons, 1919a: 112-113). D'aquesta manera Pons, com també Amade, que dicten els preceptes de la poesia regionalista d'aquest període, creuen que els rossellonesos han de trobar llur veu pròpia i no deixar-se influenciar massa ni per les llengües ni per les poesies francesa i espanyola. En

aquest sentit, Jampy, malgrat aquesta excepció ronsariana, és un bon exemple a seguir, puix ha trobat la font d'inspiració i el llenguatge directament del món pairal rossellonès: «Es ben nostre, es ben muntanyés el seu vocabulari nou i colorat. No l'ha escullit en els llibres ; l'ha trobat sobre els llavis dels boscairols i masovers» (Pons, 1919a: 113). En aquest sentit, se'ns presenta en la valoració de Pons la concepció d'una poesia que ha de beure del llenguatge primitiu de la gent de muntanya, una poètica de la paraula viva de Joan Maragall que l'illenc interioritza i fa seua (Guitart Blanch, 2016a: 108).

En l'obra de Jampy, cada flor, cada poema, té una versificació diferent que confereix al conjunt del poemari una varietat molt rica de ritmes. El poema «Lo Liri Blanc» (Jampy, 1914: 13-14) està conferit amb una estructura original. Format per sextets d'heptasíl·labs, amb el segon i cinquè vers trisíl·lab, hom té a cada estrofa sensació fotogràfica, d'immediatesa (Jampy, 1914: 13):

Vora vora del jardí,
Al matí,
L'alba, hermosa jardinera,
Amb sos dits pe'l sol rosats,
A grapats,
De perles m'inclina á terra.

Prompte el sol amb raigs brillants
Diamants
Dins ma copa xarrupeja ;
Després, eix diví argenter,
Amb plaher,
Tot lo dia me plateja.

En la primera estrofa, el *jo* poètic se situa en un moment i en un lloc precís («Vora vora del jardí, / Al matí»), en un instant en què l'alba inclina el liri (el *jo* poètic), a terra. Aquesta «alba», per la definició «hermosa jardinera», deduïm que es tracta de l'àlber argentat (*populus alba*), un arbre que té un dens toment blanc del revers de les fulles, i, amb el sol, sembla que aquestes siguen platejades. Per això el poeta personifica l'arbre dient-nos que els seus dits estan banyats de sol («Amb sos dits pe'l sol rosats, / A grapats, / De perles [...]»). Així com el sol plateja l'alba (l'arbre), també ofereix al *jo* poètic, al liri, els seus «raigs brillants» als quals el poeta atorga riquesa amb la metàfora dels «diamants» i idealitza després conferint valor de deïtat («eix diví argenter»), un sol que «plateja» tot el dia el liri amb «plaher» i xucla dintre de la copa de la flor.

Tenint en compte que la natura, les flors, són per Jampy la perfecció de la creació de Déu, el poema no podria continuar sense una comparació de tot aquest sol que absorbeix el lliri amb tota la llum que Déu atorga al cristià, «platejant» la seua ànima per oferir-li llum solar, força. El *jo* poètic torna al present en el moment en què un cuc s'introdueix en l'interior de la flor (Jampy, 1914: 14):

Com un sol interior
Lo Senyor
L'ànima també platéja.
Per li dar força y conçol
Un estol
D'angels sempre lo rodeja.

Mes ay ! qu'es qui 'm consumeix,
Y marceix
Ma pobre flor coll-torcida !
Un corch brinos, amagat,
Es entrat
En mi per xuclar ma vida !

Com en la majoria dels poemes, el *jo* poètic és la mateixa flor que, personificada, descriu el que veu, el que sent i el que li passa. Aquesta mena de focalització interna en éssers no humans, que caracteritza escriptors contemporànies com Mercè Rodoreda o poetes actuals com Irene Solà, entre moltíssims altres autors, constitueix una de les originalitats de Jampy (i també de Gibrat, com hem vist) que el diferencien dels poetes de la seua època. Els ulls poètics de Jampy no només albiren els elements d'un paisatge sacralitzat i creat per Déu sinó que ell mateix es metamorfoseja amb aquests elements per atorgar-los una veu i una existència a la mateixa alçada que la dels humans. En la poesia de Jampy, Déu permet igualar la natura amb l'individu.

El ventall de característiques del paisatge regionalista és múltiple, amb punts en comú i especificitats segons els autors. Hem pogut diferenciar una aproximació contemplativa de tipus costumista, amb un *jo* poètic desdibuixat i una assumpció del paisatge col·lectivitzat d'herència romàntica i renaixencista; un estadi intermedi on els elements de la natura tenen veu pròpia i el poeta deixa de contemplar exteriorment la natura per metamorfejar-se amb

ella; i per últim, una tímida interiorització del paisatge on el *jo* poètic evoca els seus sentiments a través de la natura, tendència que es desenvoluparà sobretot a partir de Josep Sebastià Pons i en els poetes dels anys trenta i quaranta (§ 3). A continuació analitzarem de quina manera la natura del paisatge devastat és el mitjà per expressar la mort en la poesia de guerra.

2.2.3. El paisatge i la natura en la poesia de guerra

El 1914 esclata la primera Guerra Mundial (1914-1918), que puneix fermament els joves nord-catalans i condueix la societat a un arrecerament col·lectiu darrere la bandera francesa. La guerra suposa contradiccions en els rossellonesos: com cantar la petita pàtria quan la gran pàtria pateix? Aquest dilema és el que preconitzen, entre d'altres, Francesc Francis i Carles Grandó en les revistes (Valls, 1992a: 130). Al mateix temps, la guerra suposa un període de gran activitat cultural catalanista al Rosselló. La implicació francòfila d'una gran part d'intel·lectuals catalans condueix a una reacció d'intensa germanor entre catalans del nord i del sud de les Alberes expressada en diversos esdeveniments (retrobaments, concerts, creació artística) i a través de l'escrit (Marie Grau, 2016: 185). Mai més, ni abans ni després, la premsa local atorgarà tan d'espai als catalans del sud que en aquest moment on es creuen el patriotisme francès i el nacionalisme català amb la figura del gran mariscal Joffre (Marie Grau, 2016: 185).

L'experiència de la primera Guerra Mundial inicia a molts autors a escriure poesia en català, com és el cas d'Horaci Chauvet⁷⁹ o d'Edmond Brazès. Usar la llengua de la «petita pàtria» és la única manera de crear composicions *per* i *en* l'indescriptible horror. Com assenyala Marie Grau, estem davant del: «retour –la régression?– à la langue d'enfance comme unique protection. La poésie en catalan comme oubli et refuge» (Marie Grau, 2016: 184). De fet, el mateix Brazès ho contempla així en el text inèdit «Poètica» (*apud* Marie Grau, 2016: 184):

⁷⁹ «Il n'y avait qu'une façon de rendre mes impressions originales, c'était de les exprimer en catalan...» (Chauvet, 1916c: s.n).

A les trinxeres els soldats es babaven amb un gran sentit poètic la llunyor de la família, de la promesa, de la terra on havien nascut. Quant a mi, us diré que, per contrast amb la desolació del paisatge, no havia mai trobat de pensament el Rosselló tant enciser. I és així que sense haver estudiat la mètrica i aprofitant el vocabulari de casa, jo anava celebrant amb versos el meu país a fi d'oblidar, de moment, l'ambient horrorós on me pertocava de raure.

Cantar la toponímia de l'espai natal amb la llengua catalana suposa el recer i l'escapatòria de l'espai de la mort. Com dèiem (§ 2.2), a la fi de la primera Guerra Mundial l'evocació d'aquest microcosmos rural permet evocar les arrels d'una civilització en la qual les construccions i els instruments respectaven l'home i el seu entorn (Collot, 2005: 324), obra comuna de l'home i de la terra que cal preservar després de la seua devastació. Després del gran conflicte bèl·lic, sorgeix una nova actitud creadora que ja no consisteix en tornar-se mestre i posseïdor de la natura sinó en treballar amb ella (Collot, 2005: 326). El món rural és el lloc comú per excel·lència que reuneix tots els regnes —el vegetal, l'animal i l'humà—, els unifica i fa d'ells una part del país equivalent a la terra sencera (Collot, 2005: 327).

Al seu torn, recrear els llocs de guerra és la manera de preservar en la memòria col·lectiva de la petita pàtria l'esforç dels rossellonesos per la gran pàtria francesa. Edmond Brazès publica vint-i-dos poemes de guerra⁸⁰ que daten de 1916 a 1919 a la revista *Montanyes Regalades* (Valls, 2003: 9-10), originats «a les trinxeres de Verdun» de la primera Guerra Mundial (Brazès, 2003: 265), i que no publica en cap llibre. El primer poema «L'anyorança del pastoret» (Brazès, 1916: 126), l'adreça a Pere de l'Alsina (pseudònim del comandant ceretenc Jaume Danyach⁸¹), en resposta per haver-li dedicat el poema «A n'un pelut de la guerra» (De l'Alsina, 1915: 138), després que Brazès li faça arribar un retrat⁸². Brazès li dedica igualment l'últim poema de guerra, per haver-li proporcionat els «primers caminadors en les sendes florides del Parnàs català», és a dir, els *Records d'un excursionista* de Carles Bosch de la Trinxeria, que el porten «per la virtut del vocabulari català [...] vers les senderes del Canigó» (Brazès, 2003: 303) (*apud* Valls, 2003: 10). Les composicions que adreça als seus companys

⁸⁰ Per més informació sobre la relació de Brazès amb la primera Guerra Mundial, consulteu l'article de Marie Grau «La guerre d'Edmond Brazès. Des papiers et des souvenirs du zouave à l'autobiographie de l'écrivain *Els tres ocells*» (Grau, 2016: 179-205).

⁸¹ És Danyach, de fet, qui inicia Brazès a escriure poesia en català: «C'est en effet par Danyach qu'il a été initié à l'écriture du catalan, c'est à lui d'abord qu'il confie ses essais. Il ne fait pas de doute non plus que Danyach a trouvé en Brazès une sorte de disciple : il l'a convaincu d'écrire en catalan, il suit ses progrès, le corrige, le conseille» (Grau, 2016: 187).

⁸² «Envio a l'Edmond Brazès. Moltes gràcies pel retrat, "Pelut", que me has endreçat» (De l'Alsina, 1915: 138).

de combat expliciten més clarament el tema de la guerra, però sense exageraments patriòtics. Brazès no té cap poema on lloa Joffre, «ell va censurant [...] el present de la guerra amb el record i l'esperança de la pau» (Valls, 2003: 11).

Josep Sebastià Pons, presoner a Curlanda, dedica poemes a la guerra en la primera part de *L'Estel de l'escamot* (1921) titulada «Aigues forts de Curlanda», però des d'un prisma molt líric, puix es manifesta en la poesia de Pons una crisi més com a individu que com a guerrer (Pere Verdaguer, 1968: 11). Guitart Blanch efectua una interessant anàlisi d'aquest grup de sonets ponsians a «“Aigues forts de Curlanda” de Josep Sebastià Pons» (Guitart Blanch, 2016b: 159-178)⁸³. En destaca la intertextualitat bíblica (el pastor, el ramat i l'estel en el títol del poemari, per exemple), la pictòrica (els epígrafs de Francisco Goya, l'absència de color dels gravats i la sobrietat de la composició del pintor en la percepció de les escenes talment com els aiguaforts que Pons adapta als poemes) i la influència classicisme francès (la versificació alexandrina, el sentiment d'injustícia i allunyament de la pàtria en *Les regrets* de Joachim Du Bellay de 1558, intertextualitat corroborada amb l'epígraf d'un vers de l'autor que Pons incorpora en un dels poemes) (Guitart Blanch, 2016b: 160-161). Com assenyala Verdaguer, a diferència de la resta: «Pons i Brazès s'acontenten de fer el seu deure en silenci, o bé denuncien la inhumanitat de les batalles, la solitud del soldat» (Pere Verdaguer, 1994: 127).

Ocorre quelcom semblant amb els poemes de Jean Amade (1878-1949) que conformen el grup de composicions «En temps de guerra», aparegudes primer a la *Revue Catalane* i que recull més tard a *L'oliveda* (1934) (Amade, 1934: 93-130). En elles, es traspua una meditació poètica sobre el sentit de l'existència i de la mort, a través d'una reflexió sobre l'eternitat de la llum i la finitud del cos de l'individu (§ 2.3).

Francis és autor de *Poemes de guerra: l'abraçada* (1915) i de *Les hores que passen* (1917), llibre més meditatiu que el primer, dedicat «Als voluntaris catalans que lluiten per la llibertat del món». Grandó publica *Clam roig* (1917), «poema dels nous temps barbres en xx malediccions», subtítol que dóna pistes del to de l'obra, on també saluda la revolució soviètica d'octubre (Pere Verdaguer, 1968: 11).

⁸³ A més, Guitart Blanch integra el manuscrit del poema inèdit «Trenca-rocs» (Pons, 1919: 330-331), dels set sonets que Pons presenta als Jocs Florals de Barcelona en 1919.

Horaci Chauvet (1873-1962) amb els seus *Tocs de guerra* (1915) palesa la batalla dia rere dia amb poemes apareguts abans a la revista *Montanyes regalades*, comentats i analitzats per Pons (Pons, 1919b: 33-37) en la mateixa revista en tornar de presoner d'Alemanya. Principalment amb aquests autors sorgeixen el que Pere Verdaguer ha anomenat els «Poetes de guerra», que consagren bona o una part de la seua obra a la primera Guerra Mundial (Pere Verdaguer, 1968: 11).

Altres poetes no presenten una obra enterament dedicada a la causa, però sí algunes composicions, com «Los morts de la guerra» de Juli Delpont (Delpont, 1914: 255), dedicada als voluntaris catalans de la primera Guerra Mundial; «Mort als llops» de Pau Berga (Berga, 1914: 253-255), una al·legoria dels enemics alemanys; o el poema «Victòria per Jesús» de Josep Gibrat en *Cosas de casa* (Gibrat, 1919: 31) on explica el desenllaç del conflicte bèl·lic.

Amb un to propagandístic i elemental, la majoria dels poetes maleeixen el Kàiser i la tropa alemanya. Són «poemes que sonen com tocs de corneta, amb paraules vibrants i fanatitzadores» (Pere Verdaguer, 1968: 11) que troben en la figura del Mariscal Joffre⁸⁴, el català vencedor de la Marne, la solució a les seues contradiccions a l'hora de cantar la petita i la gran pàtria (Valls, 1992a: 30). El número 27 de *Montanyes Regalades* (març de 1918) és completament dedicat al Mariscal Joffre «a qui els rossellonesos han ofert una espasa d'honor» (Pere Verdaguer, 2002b: 123). Joaquim Ventalló li dedica un poema i diversos occitans l'imiten. Les reticències que tenen alguns nord-catalans pels filòlegs del sud de les Alberes acusats de *boches*, de pro alemanys (§ 2.1.5.2), inciten als rossellonesos a «intensificar llurs relacions amb el sud de França, engatjats en la mateixa guerra que ells» (Pere Verdaguer, 2002b: 123).

La revista *Montanyes regalades* sota el seu lema *anti-boche* també publica poemes guerrers d'altres autors, com les «Cobles a sant Prim. Cançó per als boches» d'Antoni Batlle o

⁸⁴ Joffre patentitza, fins a mitjan anys quaranta, el prestigi de França pels seus combats a Tombuctú (1887), a Madagascar (1900-1903), al Marne (1914-1915), a Artois (1915-1916) i a Verdun (1916-1917). Des del 1911 és vicepresident del Consell Superior de la Guerra fins arribar a ser el cap de l'Estat Major general de l'exèrcit, principal responsable de França. Sempre ha expressat la seua catalanitat, per exemple quan és president dels Jocs Florals de 1920 de Barcelona i allà, acompanyat de Carles Grandó, Muchart, Amade, Gustau Violet, Albert Bausil i Deodat de Severac, es defineix com a «català del Rosselló» (Jané & Forcada, 2009: 94). En aquest vídeo del Musée du Maréchal Joffre, es pot veure la visita del mariscal a Barcelona i la recepció a l'Ajuntament de Barcelona en motiu dels Jocs Florals de l'1 i 2 de maig de 1920: https://www.youtube.com/watch?time_continue=50&v=bx-8eN1GRKk&feature=emb_title

«Oda als mutilats» de Francesc Tresserre, de l'Acadèmia dels Jocs Florals de Tolosa. A partir del número trenta de la revista, Jaume Danyach (Pere de l'Alsina) publica nombrosos poemes que proporcionen detalls sobre l'estada dels alemanys a Prats de Molló abans de la guerra; també escriu el poema «La pau firmada» després de l'armistici de l'11 de novembre de 1918, i a partir d'aquest moment, la «literatura de guerra» és dedicada a «la bandera dels nobles orgulls» (Pere Verdaguer, 2002: 122).

Així doncs, les revistes nord-catalanes van farcides de poemes de guerra des que Mossèn J. Borateu obre foc a *La Veu del Canigó* amb el poema «Visca Fransa !» (*apud* Valls, 2016: 53). En aquest sentit, Miquela Valls comptabilitza en el seu estudi «La primera guerra mundial a les revistes culturals rosselloneses» a 1914. *La guerra dels escriptors rossellonesos*, uns dos-cents cinquanta poemes en català dedicats al conflicte bèl·lic (Valls, 2016: 96-122), a més dels poemes escrits en francès, alguns d'ells escrits per dones, les oblidades de la guerra, entre elles l'escriptora rossellonesa d'expressió francesa Jeanne-Yves Blanc⁸⁵.

De quina manera la natura i el paisatge rossellonès es tracten en aquesta poesia pugnaç? Pons, en el comentari «Tochs de Guerra» dedicat a Horaci Chauvet, ens dóna algunes pistes: «Quan sonà l'hora malestruga i santa de la mobilització, sonava també la mort glassada de tota poesia de llum i de pau, de repos i de festa» (Pons, 1919b: 34). La poesia regionalista de geni llatí, banyada de sol, es dilueix en el dolor. A Pons, la guerra sembla emmudir la seua veu poètica: «l'odi i la pietat s'apoderaven de mi [...], caliu ardent que cremave ma pobre soca, foguerada de rabia, emboirant de negres fumateres la vida passada i la transfiguració del lirisme» (Pons, 1919b: 34). En aquesta estrofa de l'últim sonet de «Aigues forts de Curlanda» de *L'estel de l'escamot* (1921), la natura ferida, humiliada i silenciada, reflecteix l'esperit buit de l'individu per mitjà d'una aconseguida personificació, l'arbre «mut», que és al seu torn metàfora de la veu devastada del poeta després de ser alliberat pels alemanys (Pons, 2019b: 257):

Les oques han fugit, en triangle aplegades.

⁸⁵ Consulteu «Dones de lletres i dones de paper durant la guerra del 14 al 18 a Catalunya Nord» de Míriam Almarçha (Almarçha, 2016: 123-138).

Un arbre desfullat, malencònic i mut,
Mira dins un clot d'aigua el seu dolor perdut.

En la segona part del poemari, el retorn a casa li permetrà retrobar la pau amb la recuperació de la identitat i la identificació amb el paisatge rossellonès, i fer brollar novament la font del seu lirisme (§ 2.6).

A altres, la guerra els ha obert la vocació poètica i els ha permès alliberar l'esperit: «Aquesta guerra ha enmudit els uns i donat veu als altres ; vos seu un dels homes que s'han despertat poetes dins el silenci i l'horror de les trinxeres esmolinades ; [...] l'estranya, l'aspre, rencorosa y freda poesia de la guerra ha desencadenat el vostre cor» (Pons, 1919b: 34), diu Pons a propòsit de la poesia de Chauvet. Apel·les Mestres, en el prefaci a *El clam roig* (1917) de Carles Grandó, reflexiona sobre la veu del poeta contaminada per l'horror de la guerra (Mestres, 1917: 7):

[...] la veu dolça, la veu serena y amorosa de l'eterna Poesia emmudeix esglayada. ¿Com pot cantar avuy la Poesia de coses dolces si no veu entorn d'ella més que horror, de coses serenes si no veu més que deliri, de coses amoroses si no veu més qu'odi ?

La poesia de guerra, a part de relatar episodis al camp de batalla, lloar el mariscal nord-català Joffre i la nació francesa, i enyorar la terra nord-catalana, mostra la natura i el paisatge ressentits pels crits de la terra compungida, com explica el poeta illenc (Pons, 1919b: 34):

Trist i fret llua el sol sobre els poblets [...], fins les imatges de conreu i de pagesia venien a punyir el cor. Pel juny, els grats penjols de cirera gotejaven com la sanc dels nafrats; al juliol i a l'agost les garbes del blat i de la segle [...] semblaven l'ombra dels segadors de la mort, recordant les glorioses divisions ajegudes per sempre en el solar de la Patria.

Pons fa referència al poema «Mala-vera» de *Tochs de guerra* (1916) de Chauvet on els ulls sofrosos de l'autor contaminen la natura de pena i de dolor, per això la roja «rohella» vol «donar visió de mort», les cireres que pengen de l'arbre desconsolat són gotes de sang, el sol és el foc que crema el poble i un camp daurat no és un camp de blat sinó un camp de batalla ple de pus, foc, sang i mort (Chauvet, 1916a: 173):

Quan veig tantes garbes de blat
A tot arreu pel dallayre arrotllades,
Me pensi'n travessant lo prat,
Qu'a milenats hi ha vides segades.

Una flor roja dins mon cor
Desperta pietat : es la rohella ;
Perqué donar visio de mort
Dins d'aqueix camp, ô floreta vermella?

Lo cirerer, ab desconsol
Porta marcat aquell darrer carnatge :
De cireres cada penjol
Gotes de sanch son demés del fullatge.

Lo sol, baixant a poch a poch
A l'horisó fa rumbejar son atxe
Y sembla que tot es en foch
Per allá lluny, darrera del vilatge.

Aqui un camp : sembla daurat ?
No. Es sofra y pus, que crema la terra...
... Ay prou! Pertot veig blat segat,
Foch, sanch y mort... O malahida guerra.

En Pons, a més de l'arbre «desfullat» i «mut» evocat anteriorment com a metàfora de l'ànima i de la veu del poeta, no és el cirerer com en Chauvet el que expressa el decandiment de l'individu sinó els pomers, metàfora dels soldats, en «La boira» (Pons, 2019: 254):

Davant nostre els pomers arreu s'han esvanit,
els dos pomers tomant l'un amb l'altre. La nit
els arrapa dins sa besada emmalaltida.

En el poema «La vall de la mort» de Brazès, datat del 27 de juny de 1916, la vall sencera, personificada i animalitzada, gemega «crits de fera» i tocs de mort en anunciar la fi de la vida («l'hora darrera»), idea que s'emfatitza amb la repetició del primer i últim vers de l'estrofa (Brazès, 1916: 2021):

Vall, tos cants són crits de fera,
bronzits, gemecs i údols ;
tochs de mort s'ouhen tan sols.
¡ N'és belleu l'hora darrera!...
Vall, tos cants són crits de fera.

En aquest poema, que il·lustra lèxic de la poesia de guerra tan habitual («mort», «esglai», «udols», «sang», «degollades»), les flors representen les vides dels soldats, i el seu color roig la sang de les ferides i de la mort (Brazès, 1916: 201):

¡Rog terror de degollades!
¡Pobre mort que no té pau,
anch au'aixafat en són caú!...
¡Oh flors de vida dallades!...
¡Oh rogenques degollades!...

La soledat total i la buidor existencial per la guerra a través de la natura s'encomana en altres autors, com en Francis, on el poeta es plany i empatitza amb el seu *jo* del passat absorbit per la guerra a «Despertar» de *Les hores que passen* (Francis, 1917: 3):

Pobre somiador, sul camí de la vida,
Anavi tot solet, sens gust, sens lendemà
Anavi escampillant, amb tremolosa mà,
mes boges il·lusions, pètals de flor marcida.

Un *jo* sense esma que esparpalla els «pètals de flor marcida», metàfora de les il·lusions i de l'esperança, amb la seua «tremolosa mà». Sense esper i amb la barbàrie que han vist els seus ulls, se li esborra qualsevol tipus de referent de la vida d'abans, com «lo cant de l'aucell» o la fressa de l'aigua, fins quedar-se buit del tot («De mon cor assolat miravi la buidor»). Desesperat i enyorant la seua terra d'abans, el seu esperit, com un cavall sense destí, es deixa portar (Francis, 1917: 3):

Del Món, del Món immens no coneixia rès :
l'ardenta joventut, i ses hores serenes,
ni lo cant de l'aucell, ni la dolçor del bés,
ni la remor del riu fressós per les arenes.

De mon cor assolat miravi la buidor,
del misteriós No-Rès tot mon cor se voltava ;
lo Desespero fosc, l'Anyoré espantador,
feien que sens destí mon ànima cavalcava.

En «El renech» d'*El clam roig* de Carles Grandó, un fúnebre refrany s'esmuny i viatja per diversos elements de la natura fins arribar al cor del *jo* poètic (Grandó, 1917: 27):

Anit, sus del negre estany
sinistrement l'aygua relisca
y'l vent marí guisca que guisca
un funebre refrany
estrany.

Passa una fressa per les canyes
com un plany
que me remou les entranyes...
Veus ploreu : Enguany! Enguany !
[...]
Passa una fressa per mon ànima
com regany
de l'eterna Justícia íntima ;
lo meu cor bat amb afany...
Passa una fressa per mon ànima
qu'acaba un renech en... any!

Aquest refrany («Enguany»), que fa referència a l'ànima i a l'esperança que aquell any s'acabe la guerra, esvara «del negre estany», de la mort, i el «vent marí» no atura de xisclar-lo («guisca que guisca»). Travessa «les canyes» fins arribar a les «entranyes», a l'«ànima» del *jo* poètic, i es bat amb el seu cor, que lluita per l'«eterna Justícia íntima».

En el poema «Dolor» de la mateixa obra, la boira —o el cel rogenc— és la metàfora de la guerra («bruma roja»), que ha contaminat el lliri i la rosa, metàfores al seu torn del dolor dels orfes de guerra (Grandó, 1917: 35-36):

Mireu-los, pobrets,
orfanetes y orfanets,
com passen acatadets
plorant llur martiri!

Ay ! bruma roja,
bruma de sang,
qu'ha fet ta pluja
del frèvol lliri,
del lliri blanch!
[...]
y de la rosa,
y de son branch!

Aquesta boira mortífera també apareix en «El sementer emboirat» de *L'estel de l'escamot* de Pons, una boira que situa el poema en una escena de luctuosa soledat (Pons, 1968: 43-44):

La boira a tot arreu encara és ajaçada
Estossega un company i te trobes sol solet.
Van desempedregant el sementer. Fa fred.
Dins l'ombra les perdiu aixequen la volada.

La grapa en el terròs, a punta de matí,
Feixuc, camines d'esma, arraconant ta vida.
El cel se desentela i, la boira abscondida,
t'atures per mirar gavelles resplendir.

Pobra alba! A banda i banda, un blanc teixit de gebre,
casals a l'abandó, clots d'aigua. Quin neguit!
S'esfumen arbres grocs eixits de la tenebra.

En aquest context dolorós, on la fredor evoca el clima de Curlàndia i la mort («fa fred»), i la boira tapa qualsevol rastre de vida («La boira a tot arreu encara és ajaçada») hi ha, malgrat tot, guspires d'esperança amb detalls d'elements naturals que espurnegen en aquest poema i en molts altres de *L'estel de l'escamot* (1919). En la primera estrofa, així com «Dins l'ombra les perdiu aixequen la volada», talment podrà el poeta alçar-se al vol i alliberar-se de la pesantor del drama. Pons permet igualment a altres ocells d'altres poemes escapolar-se de l'anorreament: «Amunt, brumes amunt, s'esquinxen els singlots / de les grues. S'ajau la ruta entenebrida» (Pons, 2019: 293-294); «Dos grills humils tritllegen una glosa / des dels brancs del pomer, dolçor meravellosa» (Pons, 2019: 256). Continuant amb el poema, tot i que el present és abatut i el futur incert («Feixuc, camines d'esma, arraconant ta vida»), el cel es fa clar i la boira acaba amagant-se («El cel se desentela i, la boira abscondida»), i el jo poètic contempla per fi com renaix la natura, vida, com llueixen les espigues («t'atures per mirar gavelles resplendir»). Malgrat que es complau de l'alba, que ha sorgit acompanyada de gebre, de cases abandonades i de tolls, una nova galivança s'augura en l'últim vers, puix que els arbres, que tenen el color de la mala sort i el color groguenc de la tardor i de l'hivern, surten de l'obscuritat, de l'horror, i s'esvaneixen («S'esfumen arbres grocs eixits de la tenebra»). La mort fuig de l'esperit del poeta.

Així, la natura, a part de ressentir-se en els ulls dels poetes, de ser l'espill de la seua ànima dessolada, i de retoritzar la mort, en ocasions serveix de bàlsam per calmar l'ànima del *jo* poètic. En «Primavera» de *Tochs de guerra* de Chauvet, els ocells, les flors, que «somriuhen al soldat», i la natura, són l'antítesi de la mort que permeten compensar, amb la seua energia vital, la seua «bondat» i llur continu renaixement, la pesantor de la guerra en els esperits esgarrats dels soldats (Chauvet, 1916b: 123):

Los canons fan soroll
Vora de la frontera,
Me'ls aucells amb orgull
Canten la primavera ;
Fins pel camp de dolor
Pujen de blad espigues ;
Açi floretes d'or
Dels perpellols amigues
Somriuhen al soldat...
[...]
Prop d'una creu quin ram
De blanques clavellines !
Sus del clot quin aixam
De plantes vermellines !
Bonica com dins l'hort,
La rosa es espellida
Aqui hont jaú la mort...
De la mort ne sall vida.

Aquesta contradicció que causa la natura viva contemplada pels soldats somorts en l'òbit s'expressa en «Les eternes coses» de *Les hores que passen* de Francis com un «horrorós sarcasm» que li permet observar com la natura segueix el seu decurs vital mentre els humans es maten entre ells i a la vegada el condueix a comprendre que qualsevol tipus de vida es pot regenerar, com ho fa l'au Fènix, en un cicle etern (Francis, 1917: 20):

I mentrestant sus les planes veïnes
Que'l sól brillant de sa resplandor daura,
Com horrorós sarcasm d'aqueixa vida
Reverdeixen los blats i les civades.

I així com lo fèniç que torna viure
Del foc ardent qu'ell meteix ven d'encendre,
Així la Humanitat sall reverdida ;
I en lo gran Infinit roda la bola.

Així com els guerrers arriben a discernir, entre tanta misèria humana, la bellesa de la natura, Francis recorda als combatents que tornen de la guerra en el poema «Per los nostres germans de França» de *Poemes de guerra*, la galanesa de la natura del paisatge rossellonès i tot el que el caracteritza («cel blau», «vi», «el sol», «presseguers carregats de floretes», «brots de romaní», «l'ombrívol parral», «clavellines d'amor», «roges campanetes») perquè puguin connectar de nou amb la vida que els pertanyia abans del conflicte bèl·lic, defugir la mort i retrobar la veu de la tradició que espetega del paisatge, la literatura popular que defineix aquest espai (Francis, 1915: 13):

Germans, no tingueu por, curarem les ferides ;
Aquí tenim cel blau i bon vi del recó,
Aquí mai no veureu les poncelles marcides,
Perqué les reviscola el sol del Rosselló.

Mireu, els presseguers carregats de floretes,
Els brots de romaní, i l'ombrívol parral,
Clavellines d'amor, i roges campanetes ;
Escolteu nostre cant que s'en diu : «Lo Pardal» !

Aquestes ferides foren causades per l'enemic alemany, encarnat en l'àliga malvada que contaminava la natura i l'endimoniava al poema «L'aucell malaït» (Francis, 1915: 9):

L'àliga germanic que ten roges les garres
Amb son ala espantosa i negra amaga'l sol ;
Deixant caure su'ls camps una manta de dol,
Ell passa, sense oir la queixa de les mares.

S'atura de repent sus les ribes de fang
Del carner de l'Yser : horribles degollades !
S'atipa, monstruós, no deixant que ossades,
I s'abura després en una aigua de sang.

El cromatisme roig i negre d'aquestes estrofes, símbol de la mort amb traïdoria, representa aquest animal («roges», «ala espantosa i negra», «dol», «sang»), carnívor, el més salvatge dels animals, amb «garres» que devoren («S'atipa monstruós, no deixant que ossades»), i és inhumà i despietat («Ell passa, sense oir la queixa de les mares»). Després

d'imperar la seua salvatgeria, desapareix en l'antítesi del vers final al cremar-se «en una aigua de sang».

Aquestes àguiles germàniques són abarrotades per «L'àliga blanca⁸⁶» canigonenca d'Emili Boix. Primer tenen por del gegant, i esvalotades, aürten i contaminen la natura rossellonesa; fins i tot, tot el precipici ronqueja a causa dels seus crits (Boix, 1968: 31):

Del Canigó les àligues s'espanten!
Pugen i baixen pels aires serès,
toquen l'atzur de guspires encès,
toquen la neu que els isards sols arrastren.

Com uns pardals que l'esperver rodeja
s'escampen, esporucs i desaimats,
oblidadissos dels tendres ramats ;
i de sos crits tot lo timbau rauqueja.

Mentrestant, arriba l'Àliga blanca. La seua bellesa es copsa amb la metàfora del «parpallol hermós»; i la seua bondat amb la comparació celestial. Les àligues alemanyes ataquen l'àliga blanca feroçment fins que veuen la senyera i s'aturen (Boix, 1968: 31):

L'au gegantesca al vell cim de la serra
ven a posar-se, parpallol hermós,
su'l calze blanc del Canigó neulós,
com un àngel del cel baixat a terra.

D'ira, les àligues ab becs i garres
arremeten sus d'ell. Escoixetat
serà!... Les àligues s'han arrestat:
han vist les catalanes quatre barres,

L'àliga blanca del Canigó, gestada amb la bandera catalana («Feta d'un pam de tela, i d'una branca / a cor d'acer») en l'última batalla, aconseguirà vèncer l'Àliga de la mort (Boix, 1968: 31):

⁸⁶ El poema té la correcció ortogràfica efectuada per Pere Verdaguer en la seua antologia (Pere Verdaguer, 1968), puix no hem trobat el poema original escrit per Boix.

Feta d'un pam de tela, i d'una branca
a cor d'acer, quan batalla vindrà,
a l'Àliga negra colltorcirà
del nostre Canigó l'Àliga blanca!

Algunes declaracions d'amor a través de la natura no s'allunyen en excés del to fosc del conjunt d'aquesta poesia. Francis, en «Lo petó de l'ànima» s'imagina que, seguint els seus ideals per alliberar França, un dia la Mort, personificada, se l'emporta, i demana que la seua amada hi vaja «sus l'humil fossar de roses ombrejat» a redir el seu nom a mode de rosari. Francis descriu l'espai on s'estarà i expressa com la natura rossellonesa, concretitzada amb el sol, l'acariciarà i el fregarà per última vegada (Francis, 1917: 31):

Allà, quan dormiré i que'l sol, com carícia,
Amb los seus derrers raigs vindrà a m'escallimpar,
Manyaga, tornaràs a complir 'l sacrifici
I sentir cara avall tes llàgrimes regalar.

Quan l'esperit del *jo* poètic escoltarà les llàgrimes de l'amada, a través de la natura, li farà arribar el seu últim comiat d'amor, «un petó d'agonía» (Francis, 1917: 31)::

I mon ànima allavors, al t'oir, dolça aimía,
Pujarà, poc a poc, seguint aquells rosers,
Les flors te donaran un petó d'agonía
I tot ho cubrirà la negror dels xiprers.

En Brazès, l'amor serveix per nodrir d'esperança l'individu, per regenerar vida en el camp de batalla letal (Brazès, 1916: 202):

Nina, apaga ta dolor
[...]
...l's tornarà un riu d'amor
la trista Vall de la mort.

L'amor és un «dolç festeig» unit al niu natal que representa nostàlgia de la seua terra, i on s'endevina la familiaritat confiant del poeta amb el paisatge i la natura que li pertanyen, com s'evoca en les dues darreres estrofes del poema al que hem al·ludit abans, «La vall de la mort» (Brazès, 1916: 202):

I la nina sempre plora ;
a la guerra té l'aymat...
¡Ay, son dolç festeig trancat!...
[...]
Nina, apaga ta dolor
[...]
En l'erm de la Mala Sòrt
hi plantará ta branqueta
hont refili la bosqueta.
... l's tornarà un niu d'amor
la trista Vall de la Mort.

Per mitjà dels exemples d'aquesta poesia de guerra, hem comprovat el ressentiment del paisatge en els ulls del poeta supervivent i les diverses formes en què la mort es pot arribar a retoritzar a través de la natura (Chauvet, Francis, Grandó, Pons). Això no obstant, la natura també pot ser l'antítesi de la mort, el bàlsam per tal que l'ànima del poeta recobre l'energia i l'esperança necessària, un consol encarnat sovint en la bellesa del paisatge rossellonès (Chauvet, Francis). En efecte, al final, l'Àliga negra (Francis), metàfora de l'enemic alemany, serà derrotada per l'Àliga blanca canigonenca (Boix). Nogensmenys, si la mort arriba al poeta, el comiat agredolç a l'estimada és possible a través dels elements naturals, que faran de canal per transmetre un últim gest d'amor (Francis).

2.2.4. L'ideari poètic regionalista en les dinàmiques conduïdes per la SEC

En les festes de la Santo Estello (1910), en les obres dels Jocs Florals de la *Revue Catalane* celebrats en dites festes, en les festes catalanes de Ceret (1911) i en els Jocs Florals del Rosselló (1913), el rerefons poètic regionalista es veu reforçat amb els parlaments dels intervinents i en les diverses manifestacions poètiques que es porten a terme dites activitats

culturals i literàries organitzades per la Société d'Études Catalanes, com veurem a continuació.

2.2.4.1. El discurs regionalista de les festes de la Santo Estello (1910)

En els brindis, salutacions i discursos de tot el personal assistent i organitzador d'aquest esdeveniment, es traspuja l'esperit regionalista. Un desig de germanor i d'unió fraternal s'albira entre provençals i catalans d'arreu, representats per la Coupo Santo, i pels respectius cants populars. Aquest alè regionalista s'expressa d'igual manera en la importància donada a la llengua com a llaç infranquejable amb la terra i amb el paisatge, mitjançant una poesia: «qui chante si bien la montagne, la mer, les vents, les fleurs, les fruits, le vin, la lumière et notre race catalane» (*Revue Catalane*, 1910b: 211).

L'alcalde de Perpinyà Edmond Benoit explica en el parlament de benvinguda del vi d'honor de dissabte 4 de juny de 1910 de les festes que un tal esdeveniment és conseqüència de l'orgull del poble pel seu passat, un poble lligat amb el seu idioma que el fa reviure a través de la poesia (Benoit, 1910: 223). També és el resultat de l'interès per les «coses provincials» que només es poden viure en la llengua materna, l'amor a la petita pàtria, reviscuda i contemplada en el present gràcies a la llengua dels avantpassats. A raó d'aquesta llengua també han perviscut els primers mots de bressol i les primeres llegendes que constitueixen els records inesgotables de la infància (Benoit, 1910: 224). L'alcalde acaba el parlament en insistir en la unió de la poesia local dels pobles llatins: «félibres provençaux, catalans, languedociens, gascons, béarnais, barcelonais, mallorquins et valencians, unis dans la même idée de solidarité et de paix, et vous tendant la main au-delà des frontières, pour poursuivre votre rêve harmonieux de poésie locale» (Benoit, 1910: 224).

Tots aquests elements són presents, a més de l'al·lusió verdagueriana de les fades, en les tres últimes estrofes del poema de salutació de Juli Delpont en el vi d'honor de la dinada oficial del diumenge 5 de juny de 1910 a la sala Rigau (Delpont, 1910: 205-206):

Del Canigó m'apart qu'hajin baixat les fades
Que solen refilar «Montanyas regalades» :
A la Coupo Santo duhen una cansó,
D'amor y germanó
Per hortes y per camps s'ouhen ayres de festa,

Pels serrats han florit manglaners y ginesta,
Bosch amont ja s'en van ramats y pastorells,
Tot es un cant d'aucells.
Avuy nos es un galan dia,
Tot plé de goig y alegria ;
Bons amichs, Deu vos guard, provensals, catalans,
Mallorquins y valencians.

A aquesta dinada felibrenca a la sala Rigau, assisteixen una seixantena de majorals felibres i una trentena de rossellonesos. La reina Na Magali, en sostenir la Coupo Santo, recita una estrofa de Mistral, on lloa el passat històric catalanoprovençal (De Baroncelli-Javon, 1910: 318):

A la memòri de nòsti reire,
Di Berenguié, dóu rèi En Pèire,
Aussen li veire,
Provençau, Catalan, Limousin e Gascoun !
A la memòri dóu rèi En Jaume
E dou reiaume
D'Aragoun !

Després passa la Coupo Santo al Capoulié Valère Bernard, que saluda els comensals en provençal, i exalta en català: la unió indissoluble entre pàtria, amor i fe; la germanor amb Catalunya, València, Mallorca; i l'amor de la llengua (Bernard, 1910: 319-322).

Pren la paraula Horaci Chauvet, adjunt del batlle, qui remarca l'afany de la Société d'Études Catalans per una «décentralisation», per trobar noves veus poètiques i per accentuar el moviment regionalista gràcies a la publicació de la *Revue Catalane* i a l'organització dels Jocs Florals. Recorda els esforços passats de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire et des Pyrénées-Orientales (SASLPO) i recalca l'amor per la «gran pàtria» francesa, però també l'interès per salvar el passat de l'oblit dels catalans, de conservar el seu caràcter propi, els seus costums, els seus paisatges i la personalitat de la llengua (Chauvet, 1910: 323-325).

Jean Amade fa un breu discurs en català per afirmar com l'acció de la idea felibrenca i regionalista té efectes en totes les regions del Migdia, fins i tot al Rosselló, per la seua unió moral i per la llengua, germana dels occitans. Gràcies als felibres, el país català ha pres més consciència d'ell mateix, del seu passat i del seu futur (Amade, 1910a: 338). També exalta les

qualitats de la llengua natal, la qual representa la vida dels avantpassats i «l'hermós paisatge tot arregat del sol del nostre pahis». Remarca l'ideal comú dels rossellonesos amb las «rasses occitanes» (Amade, 1910a: 339).

Així, hem vist com en els discursos regionalistes de la Festa de la Santo Estello, s'exalta el vincle històric i la germanor entre els territoris. La llengua constitueix el lligam per antonomàsia de l'individu amb la terra i el paisatge, que només poden expressar-se amb la poesia, gènere privilegiat perquè l'ús d'aquesta llengua siga legítim. És la llengua materna de la infantesa, dels avantpassats, símbol de la petita pàtria. Una petita pàtria que conserva costums pròpies diferents a les de gran pàtria, per la qual no es debat la seua estima intrínseca. El paisatge és el símbol de la llengua catalana expressada a través de la poesia. En definitiva, un regionalisme del Migdia i d'altres perifèries de França aplicat a la Catalunya del Nord (§ 2.2.1).

2.2.4.2. L'ideari poètic dels Jocs Florals de la Revue Catalane (1910)

Els Jocs Florals de la *Revue Catalane* celebrats a les festes de la Santo Estello de 1910, són els predecessors dels Jocs Florals del Rosselló de 1913. En els discursos i en les obres premiades es denota un ideari poètic que influencia inevitablement la producció poètica i que respon de nou al regionalisme del Migdia aplicat a la catalanitat (§ 2.2.1).

La Reina del Felibritge, Na Magali de Baroncelli-Javon, presideix els Jocs acompanyada del bisbe de Perpinyà, el Senyor Carsalade du Pont, i Vergès de Ricaudy. Aquest darrer, en el seu discurs evoca l'objectiu de la Société d'Études Catalanes, agraeix l'assistència dels presents i fa un elogi a la llengua en recordar els dos versos de Balaguer inscrits en la Coupo Santo («Me dihuen qu'es morte / Mes jo la crech viva»). També critica la centralització a ultrança dels governs que amenacen les altres llengües diferents al francès, governs que veuen en aquestes llengües l'enemic major per a una unificació utòpica secular. Com a reacció a aquest centralisme, veu lògic el retorn al regionalisme (Vergès de Ricaudy, 1910: 225). Lloa el clergat i agraeix a aquesta institució haver contribuït a conservar la llengua catalana. A continuació evoca en francès la comparació del Rosselló amb una lira del *Canigó* verdaguerià, on persevera la bellesa del paisatge: «dont l'arc serait formé par les Albères et les Corbières, dont les cordes d'argent seraient le Tech, la Têt et l'Agly, dont les clés seraient le Costabone,

le Canigou et le Carlit» (Vergès de Ricaudy, 1910: 226). Destaca com els poetes rossellonesos no podien quedar-se indiferents davant del moviment literari renaixencista i per això, Justí Pepratx, el pare de la Renaixença catalana al Rosselló, ha pogut inspirar la plèiade de joves poetes. Dona gràcies a l'impuls del Felibritge per celebrar a Perpinyà els Jocs Florals, després dels dos concursos literaris organitzats per Pepratx a Banyuls el 1883 i el 1888 en la Renaixença rossellonesa, i del tercer concurs el 1908 per als alumnes d'escola expressament prohibit pel ministeri. Acaba el parlament en agrair a totes les regions que han pogut conservar el culte i l'amor per la seua petita pàtria i pels avantpassats: la Provença, el Llenguadoc, l'Aquitània, el Béarn, el Llemosí, l'Auvergne, la Catalunya, València, Mallorca i el Rosselló (Vergès de Ricaudy, 1910: 229).

És el torn del bisbe Carsalade du Pont, qui explica com la predicació en català ha afavorit l'amor a la llengua i a la terra: «Son anat, com el sembrador de l'Evangeli, sembrán a ma plena, à manta, per tot arreu, desde'l mar fins al Canigó, la bona llavor catalana» (Carsalade du Pont, 1910: 229). Remarca com els rossellonesos han pres consciència de la bellesa del paisatge rossellonès en el moment en què ell mateix restaura les runes de Sant Martí del Canigó, abadia que considera la «casa payral dels Rossellonesos», on se celebra la festa anual dels Jocs Florals de Catalunya el 1903 (Carsalade du Pont, 1910: 229):

la restauració del famós santuari del Canigó, casa payral dels Rossellonesos, va despertar en la nostra terra, l'amor als recorts dels avis, à llur llengua, à llurs tradicions, à llurs costums [...] à mesura que las parets de l'antich cenobi s'alsavan sobre els flanchs del Canigó, brotava dins la plana la bona llavor catalana; y après set anys de treballs [...] sem arribats al temps de segar. Avuy hem de cullir les primeres garbes, y per nos ajudar a recullir-las son vinguts segadors de totes las provincias romanicas de Fransa y d'Espanya.

Un altre dels parlaments dels Jocs Florals a destacar és el llarg discurs de François Tresserre, delegat de l'Acadèmia dels Jocs Florals de Tolosa. Posa en comú l'interès dels Jocs Florals dels provençals amb l'interès dels rossellonesos: «le culte de votre poésie locale s'inscrit dans nos annales; le terroir que vous aimez, nous l'aimons d'un égal amour» (Tresserre, 1910: 230) i es pregunta quina diferència hi entre els provençals i els «poètes qui exaltent la petite Patrie, défendent contre une centralisation excessive les mœurs et les coutumes locales, et, à côté de la langue officielle et nationale, veulent faire chanter dans leur poème la langue émouvante des aïeux». Després, relaciona l'estètica del paisatge i de la

natura que el conforma amb el patriotisme regional i amb l'origen ancestral, grec, llatí i diví de la llengua, citant l'obra *Pa de casa* de Justí Pepratx (Tressere, 1910: 231):

Nous avons reconnu dans la ligne harmonieuse et souple de vos plages, dans le rythme grandiose de vos montagnes, l'éternelle leçon d'esthétique que la Nature réserve aux faiseurs de manuels. Au contact de votre foi ardente dans la destinée latine, notre patriotisme régional s'est ému dans ses fibres profondes ; et, sous le fin bonnet de dentelles de vos sœurs catalanes, c'est toute la grâce antique qui nous est révélée dans une attitude, toute la grâce des Muses, filles de la Grèce et des dieux (...). Ce sont les mots aux syllabes chantantes de votre vieille langue ancestrale que je sens monter à mes lèvres : "Lengua que Roma 'ns doná / Quant cová'l mon la seva alla / Quina altra llengua t'igualà / Tu, qu'en Cicero parla..."

Remarca l'enaltiment que té l'Acadèmia dels Jocs Florals de Tolosa vers la llengua francesa de Racine i Voltaire, però insisteix en recordar el prestigi de la llengua d'oc ens els cànons de l'amor cortès de Barcelona a Tolosa i de Foix a Perpinyà. Continua explicant com al pas dels segles, la llengua «romana» s'ha anat refugiant en el món dels pagesos, pastors i artesans; que Mistral ha estat el que millor ha expressat aquest món rústic, i que gràcies al personatge de Mireille, el provençal s'ha sentit ennoblir per tot el Migdia: «La robe de Mireille avait parfumé le sol de la Provence et le vent des oliviers secoua sur tout le Midi des rêves et de l'espoir» (Tresserre, 1910: 233). Amb la Coupo Santo, catalans i provençals han fet la comunió de «l'amour du beau». Per desenvolupar aquesta idea, Tresserre inclou dos versos d'una cançó popular occitana: «Aquellos montanyos que tan hautos soun / Mempetchen de veïre mas amors oun soun...⁸⁷», que, segons Tresserre «du haut du Tibidabo, en plein cœur de la Catalogne, une voix amie répondait : "Alceu els ulls al mur que ara 'ns separa / S'acosta el dia que serem tots uns"⁸⁸». Aquest retrobament entre catalans i provençals, segueix Tresserre, ocorre el 1883 en les festes literàries de Banyuls de la Marenda que marquen la Renaixença rossellonesa. En els Jocs Florals de les festes de la Santo Estello es renova aquest retrobament gràcies a poetes com Guasc, Teodor Llorente, Joan Alcover, Mossèn Costa i Llobera i Francesc Matheu. Esmenta la medieval llegendària fundadora dels Jocs Florals de

⁸⁷ Aquests dos versos corresponen al poema «Glosa» de Joan Maragall, escrit el 5 de maig de 1904, on inclou els dos versos populars occitans abans citats (Maragall, 2009: 1-2).

⁸⁸ Atribuïda popularment a Gastó III de Foix i x de Bearn, més conegut com a Gaston Fèbus (1343-1391), considerada l'himne d'Occitània. Una versió lleugerament modificada, «Montanhes araneses», és l'himne de la Vall d'Aran.

Tolosa, Clémence Isaura, repartidora de les flors i inspiradora de poetes de llengua d'oïl i llengua d'oc com Hugo, Mistral, Coppée, Jourdanne, de Bornier, Chabaneau, Pròsper Estieu i Antonin Perbosc, i poetes catalans com Jean Monné. Lloa la tasca dels membres de la Société d'Études Catalanes i dels poetes i folkloristes de la *Revue Catalane*. La poesia i l'orgull provincial de catalans i provençals és, per Tressere, el fruit d'un paisatge (Tresserre, 1910: 235):

comme votre piété provinciale a le droit de se montrer orgueilleuse du muscat doré de vos vignes, de la pêche et de la figue de vos jardins. La poésie des félibres est, elle aussi, un fruit du terroir que mûrit notre soleil.

Un paisatge i una poesia a l'altura dels clàssics com *l'Odissea* i *l'Eneida*. Tresserre apel·la els assistents a ser fidels a «la langue indigène, gardienne chantante de l'âme provinciale». Una ànima de poesia i de llum cultivada per rossellonesos, una ànima múltiple i catalana, insisteix. Acaba el seu discurs quan evoca la unió entre llengua i identitat: «Car le Catalan qui a oublié sa langue est un étranger dans sa patrie. Il passe sur vos routes, mais les chemins de son pays ne le reconnaissent plus» (Tresserre, 1910: 236).

L'informe d'Emili Boix, el secretari dels Jocs Florals de la Société d'Études Catalanes, ofereix com la resta l'ideari regionalista en què es basa la producció poètica dels Jocs Florals i la poesia d'aquest període. Així, compara l'ànima del geni català amb el paisatge rossellonès personificat (Boix, 1910: 239):

sa carn esta treta d'una costella del Canigó, sos ossos del granit ferreny del Pirineu, son cap d'ixes pedres de l'edat mitjà de les torres y castells que voltejant lo Rosselló, son cor de la sanch perfumada de la clavellina y sos ulls de l'aygua safirenca dels estanys de Carlit o del mar de l'Empordà, que'l cel mes blau del mon s'hi mira.

A través de la personificació i la metàfora, es dirigeix a la Renaixença provençal i la compara amb les terres de parla catalana: «Ja t'ha valgut una centúria, o Renaixensa llemosina, per espallirte, rosa immensa y flayrosa, en incomparable bellor, pels plans de Catalunya, demet les hortes de Valencia, entre 'ls olius de Mallorca» (Boix, 1910: 239). Gràcies a dos elements naturals com l'aigua i el vent, el passat s'ha reinstaurat en el present: «que 'l

llemó fèrtil de la plana nostra, baixat ab las ayguas del Pirineu, esta fet dels pols sagrat dels avis, y que la Tramontana no es sinó l'esperit fecundador del temps antich que passa» (Boix, 1910: 240). Agraeix com l'alta societat s'ha implicat en els premis dels Jocs Florals econòmicament (Boix, 1910: 240):

L'En Justi Bardou-Job [...] qu'encara que 's vulgui amagar darrera d'un full de paper de cigaros, se li veu lo nas ; l'En Lambert Violet, que tan li rajan los souets de la butxaca, quan se parla de fer pel país cosa bona com lo Byrrh dels seus cellers ; l'En Francés Ecoiffier, l'honradissim sabi, tan de lletra com de ciencia, que l'amor-patria'l feria anar sens camisa ; l'En Jules Pams, senador, qui per tot lo que es d'art o de lletra, de bat a bat se li allandan'l cor y la bolsa.

Per tant, en aquests discursos que precedeixen l'entrega de premis dels Jocs Florals de la *Revue Catalane*, s'exalta la germanor de les regions que han preservat l'amor per la petita pàtria, que han sabut fer front a la centralització cultural i que han fomentat una comunió d'interessos per la poesia local. Aquest orgull provincial i aquesta poesia són fruit de la bellesa d'un paisatge que cal preservar. El patriotisme regional que s'expressa amb una poesia basada en l'estètica d'una natura perenne que permet la reinstauració del passat en el present.

Instaurades amb tres categories, poesia, prosa i teatre, les composicions dels Jocs Florals de la *Revue Catalane* reiteren i reforcen aquestes idees. La poesia és el gènere privilegiat amb vint-i-vuit composicions presentades a concurs. S'atorguen dos primers premis, un per al manresà Maurici Fius y Palá pel seu poema «Les Montanyes de Cerdanya» i l'altre per a Josep Sebastià Pons amb «Lo Cant Blau». Els dos segons premis són per a Lluís Salvat de Trullas (Rosselló) pel seu poema «Mireille», i per a Jean Ribas y Carrera, de Blanes, pel poema «La fi del poeta». Remey Morlins d'Andreu amb el poema «Tardor», i Jean Ribas y Carrera amb «En la frontera», s'emporten el tercer premi. Finalment, Joan-Maria Guasch, mestre en Gay Saber en 1909, guanya el quart premi pels seus poemes «Montanyas Regaladas» i «Arquimesa».

El poema «Les Montanyes de Cerdanya» (Fius y Palá, 1910: 248-250) de Maurici Fius y Palá és un cant patriòtic on se sent bufar l'alè de Verdaguer pel tractament llegendari del

territori. Les muntanyes, estanys i rius que conformen el paisatge pirinenc, agafades pels braços, volen ballar la dansa catalana (Fius y Palá, 1910: 248):

les montanyes dels voltants
volen ballar la sardana.
Puig son grans,
ballarán
la sardana dels Titans.

Aquest ball, que es desenvolupa al llarg del poema, uneix els accidents naturals i contribueix a la fraternitat dels pobles (Fius y Palá, 1910: 250):

Guspira d'amor local
que inflama Fransa y Espanya
s'estendrà en foch colossal,
abrandant mar, pla y montanya.

«Lo Cant blau» (Pons, 1910: 251) de Josep Sebastià Pons és considerat pel secretari dels Jocs Florals «mes dolç» i delicat que l'anterior, amb una pura harmonia en els versos que «gronxola deleytosament» (Boix, 1910: 241). Intertextualitzat amb una cita de Joan Maragall que l'encapçala i que mostra la influència que exerceix el poeta barceloní en la poesia de Pons, sobretot en les seues primeres obres⁸⁹, és el primer poema de *Roses y Xiprers*, que es publicarà un any més tard, el 1911 (§ 2.6). Un *jo* poètic exiliat, allunyat de la seua terra, s'integra amb un element natural, una palmera, per cantar el seu enyorer i referenciar aquesta terra (Pons, 1910: 251):

y lo meu cor hi cantarà
com una fressosa palmera,
palmera exiliada en país llunyà

ne móu les fulles d'un alé,
y ja s'escampa y ja s'esgrana
la tonada triste del meu anyoré.

⁸⁹ Sobre la influència que exerceix Maragall en Pons, consulteu *Sobre «Roses y Xiprers», de Josep Sebastià Pons. L'empremta maragalliana en la poesia rossellonesa* (Guitart Blanch, 2016a).

El *jo* poètic s'assimila al personatge llegendari de Sant Jordi «oh sant Jordi, la nostre terra, / en un cavall blanch aniré seguint», recorda la unió històrica de les terres catalanes i exhala el perfum de les roses, símbol de la seua particular terra catalana (Pons, 1910: 251):

Cuatro barras, no s'oblida
que 'l Principat y 'l Rosselló,
Valencià y 'l pi de Formentor
se van arrelar per la vida
en el valent realme d'Aragó.

Mes sant Jordi passa la serra,
passa la serra y baixa 'l plà,
y à ses plantes veig s'aixecar
l'aromós roser de ma terra,
lo roser del meu poble català.

Un desvetllament que s'ha produït a partir i gràcies a la memòria de la literatura popular, sacralitzada, que el *jo* poètic es compromet a recollir en el paisatge (Pons, 1910: 251):

Oh l'aroma de les histories
may descuidades del temps vell !
cansons d'ayre sempre novell,
de vida eterna en les memòries,
com sants d'un retaule daurat y vermell,
Al sol ixent, de serra en serra,
les quatre barras van florint,
y jo, llegendes recullint

El poema «Mirella» de Mossèn Lluís Salvat (Salvat, 1910: 254-256) desenvolupa en dotze estrofes d'alexandrins el paisatge rústic i la història de *Mireio* de Frederic Mistral. «En la frontera» (Ribas y Carrera, 1910a: 260-261), format amb alexandrins, el *jo* poètic es plany per la divisió fronterera entre els catalans del sud i del nord «Cap distintiu explica la divisió, forjada / agravi á la natura y amors dels habitants», i remarca la seua germanor que perdura a través de la natura: «igual en cims que'en planes, perdura l'armonía, / y sembres, prats y boscos, se miran catalans».

Ribas y Carrera i Guasch s'allunyen una mica d'aquest tipus de poesia jocfloralesca llegendària en altres poemes. En «La fi del poeta» (Ribas y Carrera, 1910b: 257), una oroneta lloa a través de la finestra la verdor de la vall i altres ocells mentre la veu del poeta es va afeblint en apropar-se la vellesa. Joan-Maria Guasch, en «Montanyas Regaladas» (Guasch, 1910a: 262) i «Arquimesa» (Guasch, 1910b: 267), descriu graciosament en poemes curts poliformes els paisatges i els insectes muntanyencs de la Catalunya del Nord.

Com hem vist, el paisatge en les composicions dels Jocs Florals de les festes de la Santo Estello s'adiu amb els preceptes regionalistes, costumistes i naturistes. Hom constata la germanor dels catalans d'arreu a través de la natura i de la visió històrica de les terres catalanes, un tractament del paisatge llegendari típic jocfloralista, rústic i pairal; el lligam de la tradició oral en aquest espai natural; i la lloança i l'enyor de la bellesa de la natura nadiua des de la distància.

Remey Morlins d'Andreu

En Remey Morlins d'Andreu⁹⁰, l'única dona que participa i guanya els Jocs Florals de les festes de la Santo Estello, destaca una relació molt lírica, íntima i ponsiana amb la natura i el paisatge, per això hem considerat pertinent detenir-nos en els seus poemes guanyadors. En presenta tres: «Tardor», que li permet guanyar el tercer premi de poesia; i els poemes no rimats «Cullint cireres» i «La Trena rossa», amb els quals guanya un diploma.

«Tardor» (Morlins d'Andreu, 1910a: 258-260) és un poema de quinze quartetes on s'alterna un vers decasíl·lab amb un vers hexasíl·lab. És un poema de to molt líric, per això el secretari dels Jocs Florals, Emili Boix, el descriu així: «Tota la melancolia de l'any que fina, s'aixeca, com fulles esgroguehides al vent de novembre, en eixa *Tardor*, llindar de l'ivern, llindar de la mort» (Boix, 1910: 241). El *jo* poètic compara l'etapa de vida en la que es troba,

⁹⁰ Desconeixem l'origen d'aquesta poeta però suposem que és barcelonina, ja que també es presenta als Jocs Florals del barri de Gràcia de Barcelona, que se celebren el 15 d'agost de 1910 (*La escena Catalana*, 1910: 1), on és premiada amb l'englantina, el segon premi de poesia lírica; i, més tard, als Jocs Florals del barri de Les Corts de Barcelona del 12 d'octubre de 1912, presidits per Joan María Guasch, on Morlins d'Andreu guanya un accèssit per la categoria de poesia lírica (*El Poble Català*, 1912: 2).

la vellesa, amb la tardor, a partir de la caiguda de les fulles d'uns arbres que van perdent els seus fils d'or i que personalitza dirigint-se en segona persona del singular. Compara el seu estat d'ànim amb elements naturals: «com l'ona que à l'arena hi deix l'escuma / y tota l'amargor», i assumeix un hivern que l'apropa a la tristesa (Morlins d'Andreu, 1910a: 258):

L'hivernada, tan sols, trista y feresta
que ha de glaçar mon cor!
[...]
de la tardó al hivern... el pas m'espanta!
y soch en el llindar...

És un hivern que l'apropa a la mort, però que també li permetrà al seu cansat esperit retrobar-se després amb una immortal primavera («veure florir l'Eterna Primavera / de flors del Infinit») i albirar-la des del paradís (Morlins d'Andreu, 1910a: 258):

desd' el llindar dels Cels
[...]
primavera interminable
flors y perfums dels Cels
en la fronda eternal...ineclipsable...
dels rutilants estels!

Format per setze estrofes anisofil·làbiques i no rimades, «Cullint cireres» (Morlins d'Andreu, 1910b: 279-283) és un conjunt definit per Boix com una «graciosa pessa d'ahont s'esvada un regalat perfum campestre, de primavera, de carn lletosa y d'amor» (Boix, 1910: 241). Amb un notable lirisme, els elements naturals que acompanyen els records amorosos del *jo* poètic esdevenen l'escenari del gaudi amorós. Un cirerer càlid té atributs que el fan únic (Morlins d'Andreu, 1910b: 279):

Amor... Amor... ¿te'n recordas
d'aquell cirerer de foch
qu'entre garlandes de seda
flamejant brillava al sol?...

A més del cirerer, altres elements tenen característiques relacionades amb la riquesa, amb l'excel·lència i amb el valor celestial, com l'alba (Morlins d'Andreu, 1910b: 279):

I d'aquell trench d'alba divi
d'un primer de maig radiós,
ab ses boyres enlluernantes
teixides de nacre y d'or?...

Els prats delectables «prades d'ambrosia / y aromes ubriagadors» realcen l'escena. Més endavant, el jo poètic deixa d'expressar-se en passat i passa a viure els records *in situ*, en el present («mira aquest arbre de foc...»), personifica les cireres («i aqueixes cireres, roben / totes ses flames al sol!») (Morlins d'Andreu, 1910b: 280). El cos de la persona amada, hiperbolitzada, té propietats luxoses: («[...] en ta orella de nacre», «en ton pur blanquíssim front») i el *locus amœnus* és descrit amb imatges poètiques reeixides, abans de passar a l'acte amorós (Morlins d'Andreu, 1910b: 281):

Digáumho... dia de Maig!...
humits roserars en flor...
ayret fi... blats ondulosos...
cel seré... brises del bosch...
mar d'atzur... boyres de rosa...
cirerer... ¡gotes de sol!

Quan la cistella de cireres de la persona amada cau i aquestes rodolen per terra, creen una catifa privilegiada («y alfombrant la terra bruna / ab mantell d'emperador!»). Descriu com els amants es besen dalt de l'arbre abans que arribe la mare d'un d'ells i acaba elogiant el bes amb una sèrie d'elements naturals i del cosmos que es fan ressò d'aquest petó (Morlins d'Andreu, 1910b: 283):

¡Oh!... amor sant !... oh !... amor divi!...
al teu bès abrusador,
¡ l'Eter vibra!... l'ample Espay
s'encén ab llums y clarors,
la terra s'ompla de roses,
s'ompla'l firmament de sols
y, ab esclat de vida, formes

L'amor que sent el *jo* poètic està al mateix nivell que l'existència sencera: «Oh amor... ¡vida de la vida!... / ¡oh!... vida! amor de l'amor!...» (Morlins d'Andreu, 1910b: 283).

El poema místic i angoixós «La trena rossa» (Morlins d'Andreu, 1910c: 283-285) il·lustra el dol d'una àvia per la seua neta amb elements naturals en violència i una posterior salvació divina. Boix compara Morlins d'Andreu amb l'escriptor belga Maurice Maeterlinck (Boix, 1910: 241):

d'una mística suavitat, d'un color que no 's pot dir si es de cel o de terra, vista ja o no vista, com d'una claror de l'Enllà. Si al compte de francès parlés català l'En Maeterlinck, se diria que es d'ell.

L'àvia es dirigeix a la mort per expressar-li la incomprensió que sent amb el traspàs prematur de la seua neta. S'ajuda de la metàfora de la flor que representa la neta, una flor que ara és glaçada («flor gebrada») mentre que abans era una flor viva («flor en la branca»). El *jo* poètic no comprèn perquè la mort no se l'ha endut a ella, de més avançada edat. El «tronc corsecat» és la metàfora de la seua vellesa (Morlins d'Andreu, 1910c: 283-284):

En el llit jau la nina com flor gebrada ;
la fé d'un cor pur brolla... la fé que salva !...
— ¡ oh !... vida misteriosa !... ; ¡ oh ! mort estranya !
¿ perquè vols a la néta primer que a l'àvia ?...
el tronc ja esta corsecat... ¡ brilli la flor en la branca !...

Contamina el clima i la terra la impotència de l'àvia per la mort de la neta, sacralitzada al seu torn amb la metonímia «trena d'or», una trena que escampa els seus «fils d'or», la seua vida que valia tant, en el dolor i la mort, en les «punxes féréstegues» (Morlins d'Andreu, 1910c: 284):

La trena n'es molt llarga... ¡ l'àvia molt vella !
tapa la lluna blanca un núvol negra ;
del cel devallan bromes y boira espessa,
y'l bramul de l'oratge con móu la terra.

Gràcies a la fe, l'àvia pot retrobar-se de nou amb la seua neta que es troba envoltada de flors i de pau (Morlins d'Andreu, 1910c: 285):

En somni dolç y mágich clau les parpelles ;
la Fé un gran vel de plata suaument desplega,
y a la nina adorada, mira somrihenta,
entre clavells de nacre y rosas veras
pintades les fresques galtes
de color de porpra encesa.

Hem observat en Remey Morlins d'Andreu que, a diferència de la resta de composicions purament regionalistes, en la poesia d'aquesta poeta s'expressa una unió més íntima de la natura amb els sentiments del *jo* poètic. L'aflicció per la vellesa, el gaudi amorós i el dol s'harmonitzen amb elements com la mar, les fulles dels arbres, les estacions o els elements cosmològics. Es tracta d'una aproximació més lírica i individual i no tant col·lectiva, un tractament que veurem sobretot en poetes com Josep Sebastià Pons (§ 2.6), o en autors del període posterior com Simona Gay (§ 3.4) o Gumersind Gomila (§ 3.3).

2.2.4.3. Poesia i paisatge en les festes catalanes de Ceret (1911)

Com dèiem (§2.1.3.2), l'estrena del «Cant del Vallespir» a la plaça de bous de Ceret en les festes catalanes de 1911, poema de Jean Amade esdevingut cançó popular, musicat per Déodat de Severac i dirigit per Adrien Amade, fou un èxit. És interpretat per un grup de tres-cents cantants i músics de l'Harmonie du Vallespir, dirigits per M. Louis Roque davant de quatre-mil espectadors. Aquest poema representa l'himne regionalista (*Revue Catalane*, 1911: 200):

[il] traduisait avec une fraîcheur, une délicatesse et une force surprenantes toutes les aspirations de l'âme roussillonnaise, toute la poésie de notre nature, toute la beauté de notre idéal [...]. Le Cant du Vallespir est-il déjà devenu populaire : on le chante dans les ateliers, on le fredonne sur les routes poudreuses. C'est comme l'hymne de notre pays.

D'un conjunt que comprèn també «Cant de mare» (Amade, 1910b: 442) i «Cant de minyonas» (Amade, 1911b: 17-18), el «Cant del Vallespir» (Amade, 1911a: 204-206) és la primera part de la cantata de Jean Amade. Format per versos octosíl·labs i alexandrins que responen al to popular i al to culte i espiritual del conjunt de la seua obra, insta a cantar la terra catalana en mesclar amb carismàtic desordre les flors i les fruites del Vallespir (Pons, 1950: 62). L'aigua, les roques i la resta del paisatge col·laboren a aquest encantament: el Canigó, el vent, la cirera ceretana, el Tech, les Alberes, l'oliu ancestral, la vinya, la mangrana, la «tendra flor a la vora del riu», el «follatge amorós y fresch del castanyer; un paisatge on s'arrela la literatura popular, i el pes de la influència verdagueriana novament: «les fonts regaladas / Hont s'amagan las fadas». No podia faltar l'al·lusió a la vestimenta catalana, a la llengua i a la poesia per mitjà de la natural metàfora del rossinyol i d'una comparació amb les aus (Amade, 1911a: 206):

Que canti nostre cor, que cantin nostres llabis
 Rossinyols de l'amor refilant sus d'un faig :
 Com rajant per l'herbam las aus al mes de maig,
 Que raji lo parlar diví dels nostres avis...

El número 55 de la *Revue Catalane* consagrat a les festes de Ceret de 1911 ofereix altres elogis poètics i en prosa de Ceret, del Vallespir i del Rosselló. Entre aquestes lloances, destaca el poema que dedica Josep Sebastià Pons a Jean Amade, «El Vallespí», d'on ressonen versos dels predecessors, El Pastorellet de la Vall d'Arles i Pere Talrich (Pons, 1911a: 220):

Bé plau á mon cor el quiet Vallespí
 amb el seu perfum de roja surera,
 Y'l Tech vorejant l'armoniosa Albera

Es traspuen els tòpics poètics de Jean Amade i del regionalisme de l'època («per se desaiguar en el mar llatí») i diversos elements que caracteritzen les terres rosselloneses («Bé plau á mon cor l'alegre filada / de vilatges blancs am teulats vermells») relacionats amb elements cosmològics per dotar-los de valor universal («que veuhen á l'alba brillar damunt

d'ells / la derrera estela al cel enlayrada!»). La natura del paisatge és la més clara identitat del Rosselló (Pons, 1911a: 220):

Bé plau á mon cor l'aspre y'l regadiu,
l'ardent soleyâ que soviny ens mostra
l'aguda etzevare de la terra nostra
y la pura gracia de l'etern oliu!

La referència a les fonts, com a la font del Boix a Arles («á la font del Boix qu'estima 'l festeig, / tant que 'ls blancs rosers treurán llur florida»), i a les flors, símbols de les terres rosselloneses, és una constant poètica de Pons i de la seua germana Simona Gay (§ 3.4). Apareixen novament les Alberes personificades i la cultura popular perenne arrelada en aquest paisatge (Pons, 1911a: 220):

Tant qu'en les bardisses niarán aucells,
guarda'n el redós del mont de l'Albera,
amb el teu perfum de roja surera,
els balls y les festes y costums dels vells!

El «Cant del Vallespir» de Jean Amade i «El Vallespi» de Josep Sebastià Pons són dos models a seguir per als poetes de l'època, on es canta la bellesa del paisatge vallespirenc i, per extensió, de la totalitat de les terres nord-catalanes. Tots els elements naturals són dignes de ser cantats (les flors, les fruites, les roques, el vent, el castanyer, l'etern oliu, el castanyer, l'atzavara, les fonts, l'Albera...) com també els topònims de les terres nord-catalanes i la cultura i literatura populars arrelades en aquest paisatge.

2.2.4.4. Poesia i paisatge en les obres premiades dels Jocs Florals del Rosselló (1913)

En aquests Jocs Florals, que com hem dit no se celebren presencialment, ja que tots els premiats són de l'altre costat de les Alberes (§ 2.1.3.3), Josep Sebastià Pons, secretari del concurs, remarca les qualitats dels premiats en el seu informe (Pons, 1913b: 129-135). En posarem de relleu uns quants.

Destaca en el poema «La Oració dels Barcelonins» d'un dels premiats, ni més ni menys que Josep Maria López-Picó (López-Picó, 1913: 136), que és un ressò de les *Obres d'Amor*, d'Ausiàs March. Encapçalat pel lema «de la fe mediterrània», veiem que el to patriòtic hi és present però es dissol darrere d'un *jo* poètic molt líric, que s'expressa a través de la mar i esdevé espiritual. Pons considera que aquest poema pel seu to podria ser el postfaci del seu recull de poemes *Poemes del Port* (1911) (Pons, 1913b: 130).

Jaume Bofill i Mates també resulta premiat pel seu poema «Gàrgoles» (Bofill i Mates, 1913a: 137), que com assenyala Pons, els seus versos semblen inspirats dels poemes venecians de Théophile Gautier, per la tria específica dels mots i per la rima martellada dels hexasíl·labs a l'hora de descriure i dirigir-se a les gàrgoles de la Catedral de Barcelona (Pons, 1913b: 131). En el poema «Besa-Mans» (Bofill i Mates, 1913b: 139), observem a través d'una poesia simbolista en estramps, el mite de Pigmalión que es desmarca d'un altre tercer poema premiat de Bofill i Mates, «Al tornar d'estudi» (Bofill i Mates, 1913c: 138), on aquesta vegada es traspua no l'impressionisme sinó una poesia de to naturalista, com la que es fa a finals del segle xx a la Catalunya del Nord en francès a la revista *La Clavellina*, per mitjà de la representació d'una escena quotidiana de dos germans que arriben a casa després de l'estudi i es retroben amb la seua mare que cus.

Ramon Ribera Llovet guanya l'accèssit a la primera sèrie de poemes premiats amb les seues «Eglogues» (Ribera Llovet, 1913: 140-141). Es tracta de pastorelles on el *jo* poètic dialoga amb un altre pastor recordant una pagesa i aprofita per elogiar d'una manera planyívola el paisatge de les muntanyes catalanes. Els seus versos recorden a les «serranilles» de l'Arcipreste de Hita, encara que amb més realisme i més malenconia (Pons, 1913b: 131).

Un valencià, el poeta borrianienc Josep Calzada i Carbó⁹¹, guanya la flor natural amb el seu poema «El Pastor de Cadí» (Calzada i Carbó, 1913: 141-145). Format per decasíl·labs, és un poema rural, amorós, senzill i fresc, on un pastor demana a l'amada que es dirigeix a la

⁹¹ Nascut a Sant Feliu de Guíxols (1878) als divuit anys es trasllada a Borriana (La Plana Baixa, Castelló) on comença una activitat literària que li permet obtindre nombrosos premis a València (1905) i en altres ciutats, entre les quals, Perpinyà el 1913. Un any després, en aconseguir a València per tercera vegada la flor natural al Teatre Principal, se li concedeix el títol vitalici de mestre en gai saber en un acte organitzat per Lo Rat Penat. Escriu algunes obres de renom en català i castellà, entre les quals *El lazarillo ciego* que li permet guanyar el Premio Nacional Álvarez Quintero el 1952. És l'autor de la lletra de l'himne de Borriana (1916) i membre fundador de l'Agrupació Científica-Artística-Literària La Grillera de Borriana (Bussot i Liñón, 2011: 72).

ciutat que recorde tots els bells elements naturals de la muntanya del Cadí. Com apunta Pons, aquests versos de tipus narratiu recorden al drama rural *Terra Baixa* d'Àngel Guimerà (Pons, 1913b: 132).

Com hem pogut apreciar, aquestes composicions es desmarquen dels poemes nord-catalans premiats als Jocs Florals de les festes de la Santo Estello de 1910. Un *jo* poètic líric, simbolista en ocasions, més espiritual i menys patriòtic, en la línia de la poesia de Josep Sebastià Pons, obri altres vies d'expressió en la poesia nord-catalana del segle xx. El lirisme, la presència dels sentiments del *jo* poètic, abans evaporada amb la contemplació del paisatge, a partir d'aleshores serà molt més present i s'expressarà a través de la natura.

2.3. JEAN AMADE

2.3.1. Vida i obra

Jean Amade (Ceret, Vallespir 1878 – 1949), de mare nord-catalana i pare d'origen gascó (Adrien Amade, poeta, músic i arquitecte reconegut a Ceret), després d'efectuar la secundària al col·legi de Perpinyà i al liceu Henri-iv de París, estudia a la Sorbonne i a la facultat de lletres de Tolosa (Delpont, 1950: 33), per esdevenir finalment professor amb l'agregació d'espanyol el 1904 al liceu de Montalbà i al liceu de Montpeller. Quan defensa la seua tesi *Origines et premières manifestations de la Renaissance littéraire en Catalogne au XIXe siècle*⁹² (1924), obté el doctorat i una plaça de professor titular a la Facultat de Montpeller el 1931, ciutat on és president de la Société des Professeurs de Langues Méridionales. La vocació didàctica i pedagògica el porta a ser el mentor, juntament amb Josep Sebastià Pons, del pensament de tota una generació de rossellonesos. Al dedicar-se completament a l'assaig i a l'ensenyament, amb la intenció de fer copsar de la millor manera possible les seues idees als «deixebles» lectors o escriptors (Guiter, 1971b: 33), també per mitjà de conferències

⁹² Amb un cert interès documental, Amade estima que la Renaixença és un període dels més interessants d'Europa de la fi del segle xviii i del segle xix, i es pregunta perquè al Rosselló la Renaixença rossellonesa de finals del xix, amb les festes de Banyuls de la Marenda (1883, 1887) i amb la influència de Verdaguer, no va tenir continuïtat i no va saber renovar el seu missatge, ni en el fons ni en la forma. De fet, com resumeix Vila, Amade constata que hi havia un problema d'ordre literari, en no haver-hi ni prosa, ni premsa, ni institucions, combinat amb la pèrdua de l'hegemonia del català com a llengua oral (Vila, 2010: 263).

públiques⁹³, només té temps per publicar dos reculls poètics: *Chants rustiques et oraisons* (1926) i *L'oliveda* (1934).

Filòleg, assagista, narrador i poeta, escriu els seus primers articles a *La Clavellina* (on també publica poemes en francès) (§ 2.1.1), a *La Cité d'Art*, revista que ell mateix contribueix a fundar a París, a la *Revue Naturiste* de Saint-Georges de Bouhélier, a la *Revue de Paris* i a la *Revue Bleue* (Delpont, 1950: 33), i posteriorment en totes les revistes, periòdics i manifestacions intel·lectuals possibles del Rosselló (Delpont, 1950: 34). Funda la Société d'Études Catalanes i la *Revue Catalane*, i és el director de la col·lecció «Biblioteca catalana» (1907) inaugurada per la SEC per divulgar la llengua i la literatura catalanes. També és l'instigador de noves veus poètiques amb la crida «Appel aux poètes catalans» de la *Revue Catalane* (Amade, 1907b: 9-15). Mantenidor de l'Acadèmia dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or des de la seua fundació (1924) i dels Jocs Florals de la Llengua Catalana (1935 i 1946), succeeix a Josep Bonafont com a Majoral del Felibrige amb la cigala de Gascunya (1935) (Guiter, 1971b: 35). En els seus darrers anys presideix el Comitè del Centenari de Verdaguer a Montpeller i figura en el Consistori dels Jocs Florals de la Llengua catalana celebrats en dita vila (Delpont, 1950: 34).

És el gran defensor del regionalisme cultural dintre de l'estat-nació de França, com mostren els diversos articles i obres que hem comentat en els apartats anteriors: «La jeune poésie-Le naturisme» (Amade, 1898: 9-10), «De la nouvelle génération» (Amade, 1899: 36) i «La jeune poésie française» (Amade, 1902: 6). Les idees que exposa en aquests articles culminen en *Études de littérature méridionale* (1907), en *Anthologie catalane* (1908), i en *L'idée régionaliste* (1912), un total de més de mil pàgines dedicades al tema.

La recerca de la literatura popular forma part dels seus pressupòsits regionalistes, un dels quals basats en la importància de la tradició arrelada al paisatge d'una regió. Aquesta unió intrínseca d'Amade amb la veu de la terra li és donada des de petit, quan s'impregna de les velles cançons que li canta la seua dida i escolta el cor de Cantayres Catalans que dirigeix el seu pare. Divulga articles sobre folklore a *Tramontane* i a la *Revue Catalane*⁹⁴, on incita a la salvaguarda de les cançons populars (Berthelot, 2018: 523). També detalla pautes

⁹³ Entre les quals, vint-i-vuit a l'Associació Politècnica de Perpinyà (Guiter, 1971b: 35).

⁹⁴ Un exemple d'entre tants: «La poésie populaire catalane» (Amade, 1911d: 297-309).

metodològiques per a la recuperació i valoració dels etnotextos des de la localització (traginers, pastors, carboners, pagesos...) fins a la publicació. Per Amade, no només la restitució i difusió oral de textos populars és essencial per mantenir viu el patrimoni popular i la tradició d'una regió (Berthelot, 2018: 523), sinó que a més incita als nous escriptors perquè utilitzin aquesta font de la terra per inspirar les seues pròpies creacions poètiques: «Ces recueils devront [...] encourager le poète et le compositeur à l'utilisation des thèmes populaires, sources inépuisables où ils viendront rajeunir leur art et don la fraîcheur circulera toujours dans leurs œuvres» (Amade, 1911d: 302). És per això que els autors d'aquesta època continuen, com en l'època anterior, metamorfosejant la literatura popular amb la literatura culta, a nivell temàtic i a nivell de forma, com hem vist en les obres analitzades dels apartats anteriors, amb predomini de quartetes d'heptasíl·labs o d'octosíl·labs, seguint la formes de la cançó popular, o amb la presència d'aquest mateix gènere de la cançó o d'altres gèneres com llegendes o contes en les seues composicions.

Amade publica obres vinculades a la terra i a la tradició oral com *Pastoure et son maître* (1909), però, sense dubte, la seua obra cabdal és *Mélanges de folklore* (1935), que inspirarà l'orientació folklòrica de la poeta Simona Gay en la seua obra inèdita *Folklor íntim del Rosselló*⁹⁵, segons explica en el seu dietari inèdit, com indica Miquela Valls (*apud* Berthelot, 2018: 526). El corpus oral en aquesta obra amadiana no és tractada amb el rigor científic dels etnògrafs moderns sinó amb una tonalitat poètica i sentimental (Bauby, 1950: 68).

L'última obra que publica l'autor és l'estudi crític i bibliogràfic *Le Poète Pierre Camo* (1936) sobre aquest poeta regionalista ceretà d'expressió francesa⁹⁶. Amade, en traspasar, deixa una vasta obra inèdita sense publicar que inclou estudis crítics i volums de literatura i de folklore⁹⁷.

⁹⁵ Obra en procés d'edició per Miquela Valls.

⁹⁶ Amade aprofita aquesta obra per insistir com Pierre Camo, encara que d'expressió francesa, és un poeta regionalista rossellonès en tota regla, com ho mostra la seu font d'inspiració: el naturisme, l'amor al Vallespir, a les Alberes, al Canigó, i l'enyor de la seua terra catalana natal, el Rosselló, des de la distància de Madagascar. De tots els poetes del Rosselló que escriuen en llengua francesa, Amade considera que Pierre Camo és el més rossellonès, i que la qualitat de la seua poesia el situa a nivell de Paul Valéry o d'Anna de Noailles (Amade, 1936: 47-62).

⁹⁷ Pel que fa a obres crítiques, deixa sense publicar: *Nouvelles études méridionales*; *Nouveaux mélanges de folklore*; vint-i-cinc capítols de *Figures roussillonnaises*; *Essai sur Raymond Lulle: penseur, mystique et poète*; i la traducció al francès, amb introducció i notes, del drama místic de Cervantes *El Rufián dichoso*. Respecte a obre

2.3.2. *L'oliveda*

L'obra poètica de Jean Amade la formen *Cants rustiques et oraisons* (1926), amb poemes en francès alenats en la poesia del poble, i *L'oliveda* (1934), editada per l'Imprimerie de L'Indépendant de Perpinyà, publicació tardana amb poemes la majoria ja publicats molt abans i altres composicions que n'allarguen el sentit (Pons, 1950: 61), en un moment on Joan Sebastià Pons ja ha tocat profundament el cor de la literatura rossellonesa amb les obres mestres *Canta-perdiu* (1925) i *L'aire la fulla* (1930).

Tal i com ens orienta el títol, l'autor exalta els valors tradicionals com a valors eterns, amb himnes a la terra nadiua i al paisatge nord-català, i al mateix temps, palesa una profunda i espiritual connexió amb la natura gràcies a la pau i a la força sanadora que aquesta li ofereix. Amb una traducció francesa *en regard*, lògicament feta pel mateix autor, i un conjunt de quaranta-nou composicions que omplen les dues-centes pàgines amb predomini de versos alexandrins i rima aparellada, l'obra està dividida en set parts: «Inscripcions per la vida nostra» (Amade, 1934: 1-16), «Pensaments de cada dia» (Amade, 1934: 17-36), «Fruyta d'enyorança» (Amade, 1934: 37-68), «Cançó de la mar y de la llum» (Amade, 1934: 69-92), «En temps de guerra» (Amade, 1934: 93-130), «Ayres tradicionals» (Amade, 1934: 131-170) i «Ramellets de bruch y de somni» (Amade, 1934: 171-199). Tanca el conjunt de l'obra el poema metaliterari «Al meu llibre» (Amade, 1934: 200).

Com hem mostrat en els apartats anteriors, a través de la figura i de la influència de Jean Amade, el tractament del paisatge i del *jo* poètic per mitjà de la natura en la poesia d'aquest període parteix del retorn al regionalisme i a la tradició d'un espai com a fet diferenciador intencional respecte a la poesia del nord de França. *L'Oliveda* és un compendi poètic d'aquestes idees que Amade ha anat defensant al llarg de la seua vida. En aquesta direcció, el primer poema «Credo vell y sempre nou» (Amade, 1934: 2), que hem analitzat anteriorment (§ 2.2.1), i el «Cant del Vallespir», musicat i interpretat a les festes de Ceret de 1912 (§ 2.2.4.3) il·lustren perfectament l'imaginari regionalista que segueixen molts poemes de l'obra. Tanmateix, el naturisme s'expressa amb poemes aparentment senzills però amb

de caire literari, consten sense publicar *La Fontaine de Nogarède; Promenades et excursions; Scènes et mœurs roussillonnaises*; i un recull de contes. També tenia previst publicar una obra voluminosa sobre poesia popular catalana en dos volums; i deixa dos cursos públics en vistes d'una publicació futura: *L'Espagne devant la poésie française contemporaine* i *L'amour et la femme dans la poésie populaire espagnole* (Camps, 1986a: 334).

elements de la fauna i de la flora privilegiats on s'associen els sentiments pregons del poeta (Guiter, 1971b: 34) i la presència eterna de Déu en la natura.

L'oliveda és el cant rústic de la terra catalana, del Rosselló, però sobretot del Vallespir natal, per mitjà d'un imaginari amb uns ingredients que es repeteixen constantment en el conjunt de l'obra: la llum del sol i del cel blau mediterrani, característica diferenciadora de les terres septentrionals franceses; la llum dels estels com a via de connexió directa amb Déu; i l'apropament pairal amb la natura, sobretot amb el treball rural, que permet descobrir a l'individu el secret de la fauna i de la flora. L'etern perfum de la muntanya que ascendeix al cel és la font de serenor i d'esperança del cor del *jo* poètic, una via divina per contactar amb la infinitud, un perfum contrari al cos material i caduc de l'home, que li permet tenir esperança per vèncer la mort.

Una comunió profunda amb la terra i el paisatge fa que la natura reflectisca en Amade totes les emocions possibles: l'alegria, l'encís, els records (Camps, 1986a: 486), com també el desig per connectar amb Déu, per embriagar-se de l'oblit i salvar-se de la nostàlgia i de la mort.

La sang del poeta és sang vegetal, la saba amb la qual la terra natal transmuda la seua ànima, fent que el poeta s'abandone totalment a ella, com en el poema «Mediterrà»: «Te vull donar tot lo millor que tinch : / Ma dolor sola» (Amade, 1934: 76); o en «La vela blanca»: «Y, com de saba el fruyt, mon pensament es ple / de l'infinit del cel y de la mar» (Amade, 1934: 78). La saba dels elements vegetals conté la perdurabilitat, és la força creadora i protectora, reflex de l'individu i de la vida universal en ella mateixa, que reemplaça Déu.

En «Tota la vall», el poeta s'entrega a la terra, s'equipara amb els arbres, als quals considera germans, i pretén posseir l'amor que la natura li ofereix per sempre (Amade, 1934: 28):

Los aybres son els meus germans,
Y tinch un pensament posat en cada serra...
Vull guardar mon amor per ma mare la terra
Com un aucell entre les mans.

Es fa evident en aquestes anteriors mostres una comunió del *jo* amb la natura que té eco, sense dubte, de l'aproximació panteista de Josep Sebastià Pons, qui al seu torn es nodreix de les *Pirinenques* de Joan Maragall i de les *Stances* del simbolista Jean Moréas. Així, en el poema «En el matí blau» de Pons ressonen els versos d'Amade (Pons, 2019⁹⁸: 145):

Perquè jo som fill del Mediterrá,
som vostre germá
ciureda que feu fressosa la plana ,
oliu que remou la gran tramontana.

La poesia d'Amade, encara que siga en gran part regionalista, i es vullga desmarcada ideològicament i a nivell del discurs social dels corrents del nord de França, no pot evitar influenciar-se intrínsecament de la cultura literària que ha mamat a escola i que li ve igualment dels poetes catalans del sud de les Alberes que s'han influenciat dels corrents europeus.

La terra és en Amade el fàrmac contra la idea obstinada de la mort, una mort que sura, més o menys perceptible, per tota la poesia. Com diu la poeta Simona Gay en l'article necrològic de *Tramontane* dedicat a Amade: «La pensée de la mort lui était familière, elle plane dans son œuvre comme la mouette au vol égal sur l'étang aux couleurs changeantes» (Gay, 1950: 54). El *jo* poètic s'obsessiona amb la mort fins a tal punt que necessita constantment assaborir el moment, els instants que s'esmunyen en el temps. Cal gaudir del que la terra proporciona en el present, de la «fruyta exquisida» i de la «bona herba» (Amade, 1934: 4):

Gusta la fruyta exquisida que culles
Amb tendra mà :
Qui sap si tots podrem veure les fulles
L'any que vindrà ?

[...]

Perfúmate les mans amb la bona herba,

⁹⁸ Reproduïm l'ortografia revisada de l'obra que tenim a l'abast, la *Poesia Catalana Completa* de Josep Sebastià Pons editada per Eusebi Ayensa i prologada per Pep Vila el 2019.

Perquè, demà.
Pudrida carn seràs, que no conserva
Res més d'humà...

El pas del temps i no poder contemplar més la natura turmenta constantment el *jo* poètic («Per cuánt d'istius podré, com á n'el temps passat, / Te contemplar, amb els meus ulls, sú la montanya?») (Amade, 1934: 94). En «Pels pobres morts, tan estimats», Déu permet recordar les persones amades que han faltat mitjançant comparacions amb la immediatesa de la natura (Amade, 1934: 54):

Ohir, clara y tendra, montar llur veu
Entre recordances, al devant de Deu ;

Sentir batre y batre llur sanch preciosa,
Jova com una alba, fresca com la rosa

Per superar la mort, atorga l'eternitat espiritual de la natura i de Déu a la vida mundana i finita dels humans i . En realitat no es tracta d'un Déu a cavall entre una divinitat panteista que sembla estesa per totes les coses i que es manifesta en cadascuna d'elles, però al mateix temps, elevat i situat en el cel, en el més enllà (Amade, 1934: 60):

Per dessús s'aixeca lo ser immortal
Com branca espellida sú l'aybre més alt
[...]
Que també n'es plena del cel infinit,
Y que Deu la toca del seu esperit ;

Que, cuan lo fossayre la cubre ó la tanca,
Ses mans hi fan creixe com una flor blanca ;

Y que l'esperança qu'hi va fer son niu
Desplegarà l'ala per l'etern istiu...

La meditació existencial i l'evocació de la mort de vegades tenen un gust terrenal i to d'humor que delecten Pons (Pons, 1950: 63). Així, en el poema de quartetes de pentasíl·labs «La Mort de l'Hortolà», que porta per subtítol «Canço per plorar y riure», un pagès mor a

causa d'una «gran malaltia» i els elements de la fauna i la flora, personificats, es complauen primer d'aquest fet (Amade, 1934: 182-184):

La pluja ha cubert
De gotes de perla
L'humil julivert...
No canta la merla ;

Y trist lo grapau,
Abadonant l'herba,
Sa dolor reserva
Al fons de son cau.

La tendra mongeta
Acata lo cap,
Y la col, pobreta,
Plora prop del nap.

Les estrofes dialogades que continuen el poema atorguen caràcter popular i moralista a la composició i a l'espiritualisme rústic de la resta de l'obra: apareix un carbassó que es riu de la mort de l'hortolà i la carabassa demana al carbassó si no té vergonya de riure així. Sent la burla una mena de relativisme existencial, aquest li respon que la mort de l'hortolà no canvia res al món (Amade, 1934: 184):

No pert la vessana
D'ençà ni d'enllà :
Si mor l'hortolà

L'angoixós sentiment d'enyorança del poeta per un passat irrecuperable s'emmiralla freqüentment en la natura, com en el «Clavell embalsemat». El record és una joia valorada, una relíquia, que cal conservar ben endins del cor del poeta (Amade, 1935: 62):

O dolç clavell embalsemat,
Joya de l'hora assoleyada,
Present d'amor de l'estimada,
Recort caríssim del passat !...
O dolç clavell embalsemat !

El poeta juga amb la polisèmia del participi «embalsemat», que fa d'adjectiu de «clavell», puix que d'una banda manifestaria un clavell «momificat», és a dir, conservat perquè no es corrompe amb el pas del temps i amb la mort; i d'altra banda, significaria que és perfumat. Per això és una «reliquia sagrada» que el *jo* poètic vol emportar-se en traspassar (Amade, 1935: 62):

Te vull, com reliquia sagrada,
Sempre portar sús de mon cor,
Y vull qu' á l'hora de ma mort
Te posin dins ma mà gelada...
Com una reliquia sagrada !
Per t'emportar dins l'altre món,
Que ja mon ánima es apunt

Aquesta enyorança es contraposa sovint amb el sentiment d'esperança que es propicien els arbres, uns dels elements de la natura més sagrats («fruyta d'or», «toranger d'or») que mereixen el més alt dels respectes i d'estimació (Amade, 1935: 6):

Toranger, bon toranger,
—Fruyta d'or en vert follatge —,
[...]
Com l'oliu aybre de pau,
Com el pí cant de la riba !
Toranger, toranger d'or,
Esperança del meu cor !

Vegem el poema «La vela blanca», metàfora d'aquesta esperança (Amade, 1935: 78):

Amb jo tinch un llibre amich ; mes el meu ull
A cada pensament s'aparta mès del full :
Ma contemplació ja no serà lo qu'era...
Vinch de veure una vela allà, blanca y lleugera ;
Va per l'aygua sense fí, com un somni sagrat,
Y, portant, sembla humanisar l'immensitat
Dolça aparició en la mar de bonança...
Es la forma que pren avuy mon esperança.
Y, com de saba el fruyt, mon pensament es ple
De l'infinít del cel y de la mar ; y sé
Qu'á n'aquesta hora d'or mon ideya endevina

Aquesta vela blanca li aporta humilitat («mar de bonança») i acaramulla l'esperit d'infinitud, d'universalitat («sembla humanisar l'immensitat»), condicions que ja gaudeix la natura, com veiem amb la comparació («Y, com de saba el fruyt, mon pensament es ple / De l'infinít del cel y de la mar»). En «l'hora d'or», és a dir, en el moment del capvespre, l'últim moment del dia, on el sol daura la superfície de la mar, metàfora de la darrera etapa vital, el *jo* poètic sent una revelació («mon ideya endevina»), i és que, després de la mort, hi ha esperança, continua un altre tipus de vida al costat de Déu («somni sagrat», «La clara voluntat de la pensa divina»). Davant del paisatge, descobreix un pensament clar, sense contradiccions. El pensament és aquest secret diví, que fins i tot li fa apartar la vista del «llibre amich». L'esperança d'una vida més enllà de la mort al costat de Déu, representat al seu torn amb la natura, apropa en aquest cas la poesia d'Amade a la de Bonafont, concretament al poema «Cap al cel» (Lo Pastorellet, 1887: 29) (§ 1.8.1).

Altres elements representen l'esperança de viure, com «Les fulles» que acompanyen les flaires de la primavera i l'estiu, i que signifiquen, al mateix temps, la resurrecció anímica del *jo* poètic. La natura és la força sanadora, divinitzada («com caminant del desert!», que protegeix el *jo* poètic. És la que li proporciona la galivança, representada al seu torn per l'estiu, i permet elevar el *jo* cap a Déu (Amade, 1935: 24):

Ay! Fulles, viu eixam de les branques serenes,
Fulles amples que me cobriu d'un teulat vert,
Abrigareu mon front, ple de somnis y penes,
Com al caminant del desert !

Mon pensament se poblarà d'ideyes noves :
Com els aybres, renaixerà sota del cel
Arribe la primavera, al bell fons de les coves
Arriben les sentors de roses y de mel...

Fulles amigues, seu l'esperança de viure ;
Alçaré cap á vos les dues mans, fervent :
Seu les ales que demanaba mon cor lliure...
L'istiu s'anuncia ! L'istiu ven !

La primavera i el cant del rossinyol que anuncien el despertar del dia i de la vida després de l'hivern o de la nit, són el desig de resurrecció després del dolor. El rossinyol és la veu del passat que torna al present, la regeneració constant de la natura vegetal i humana (Amade, 1934: 26):

Del passat es la veu
Que torna, clara y nova :
En l'escoltant, belleu
Me sentiré mès jove...
Y quin pler m'es d'ohir de mon passat la veu!

«La rosa de l'Albera», primaveral, rebrota i indueix a la metamorfosi del cor compungit, talment el cos del *jo* poètic ponsià era metamorfosejat en un roser⁹⁹ (Amade, 1934: 160):

Ven de tornar la nostra primavera ;
A cada branch s'obre com un ull clar ;
Espellirà la rosa de l'Albera,
Ohint enfí lo rossinyol cantar.
Y lo meu cor també, malalt com era,
Descuydant tot de son torment primer,
Floreix avuy com un clavelliner...
[...]
Vine á cantar dins mon horta,
Aucell manyach de l'amor,
Qu'amb l'hibern ma pena es morta :
Vine á cantar dins mon cor !...

El Canigó d'Amade, sacralitzat, és l'espill del saber i la cara de Déu (Camps, 1886a: 485). Davant l'humil poeta humà, la imatge de la natura es transforma en imatge interior moral (Pons, 1950: 61), tal i com es mostra en la «Inscripció del cel estelat» (Amade, 1934: 12):

⁹⁹ «Y desde la terra aixecant les lloses, / sería mon somni llavors de tornar, / com un bon roser sancnejant de roses» (Pons, 2019: 146).

Espiaràs cada matí lo Canigó
Dihent : «Vida tan pura y clara Deu nos dó! »
Lo Canigó serà ton mirall de sabiesa,
El recort benehit d'una terra promesa
Que tenes de fer viure encare á l'entorn teu...
Lo Canigó serà com la cara de Deu.

L'individu ha d'aspirar i confiar amb el Canigó, seguir-lo des de la serenitat que procura, deixar-se guiar cap amunt pel cel i pels estels de la nit. La natura regeneradora és novament l'esperança d'una vida en el més enllà (Amade, 1934: 12):

Y que ton pensament, seguint la seu' volada,
S'aixequi cada cop més alt vers l'estelada,
Cuan, dins la nit serena y bressada pel riu,
Que rocega apulit sa roba d'argent viu,
Lo Canigó, vetllant al fons de la plana
Com l'esperit de la montanya catalana,
A tu que penses y rumies des d'aquí
De les constelacions te mostra lo camí...

De fet, la moral religiosa és present en tota la natura amadiana, sobretot en les primeres parts del llibre, «Inscripcions per a la vida nostra» (Amade, 1935: 1-16) i «Pensaments de cada dia» (Amade, 1935: 17-36), on l'autor tracta de fixar una regla de vida (Pons, 1950: 61). Amb apariats alexandrins, el següent examen de consciència, «com vol la lley divina», s'efectua a través de la clavellina, la flor de la nit. El seu floriment i perfum expressen l'estat d'ànim de l'individu. La serenor de l'acte de dormir s'assimila a la mort (Amade, 1935: 10):

Avant de t'adormir, porta al teu front la mà
Y pensa amb lo qu'has fet desde el teu despertar.

Ton día ha sigut bó, com vol la lley divina,
Si ton cor ha florit com una clavellina.

Si les flors de ton hort humà senten millor,
Te podes adormir, ton día ha sigut bó...

Aixís, tencant els ulls com per la mort serena,
Inmòbil com seràs sús del teu llit de pena.

Demánate, la nit, avant de t'adormir,
Si lo qu'has fet avuy val més que lo d'ahir...

La solitud de la nit i dels cims on es troba «La viola del bosch» és una altra via per connectar amb Déu. Aquesta flor té tota la muntanya dins d'ella i la flaire del cor de la terra. És el cos de l'individu («ton front de satí», «ton ull de seda») i l'ànima de Déu, la comunió d'ambdós, per això resulta ser el bàlsam de les angoixes del *jo* poètic (Amade, 1935: 38):

Viola del bosch cullida al matí,
Obrint á la llum ton front de satí
Y ton ull de seda
[...]
Parla á nostre cor, avuy entristit,
Qu'ensopeix tot mal en son bes seré.
[...]
Viola de bosch, fresca matinada,
Silenci diví dins la nit sagrada...

La viola és testimoni de l'ànima ferida, un cor i un cos compungits («cimals esquerps», «on viuen les serps», «roca dura», «crit d'amargura»), un esperit trencat («ayma ferida») representat amb la fauna i la flora. La solitud que emana la flor constitueix la via d'accés per arribar a Déu (Amade, 1935: 40):

Cántanos, viola, els cimals esquerps
Ont viuen les serps ;
El córrrech que jita á la roca dura
Son plany sempre igua, son crit d'amargura ;
El cingle emboscat ont parla amb sa veu
A l'ayma ferida
L'aspra solitud que nos posa arreu
Tan lluny de la vida
Y tan prop de Deu !

Vegem «Cuan baixa la nit» (Amade, 1932: 30-32):

Pel camp asserenat, obert com un gran cor...
Lo cel es roig, –viu manglaner–, lo cel es d'or.
Un poch de lluna puja á la serra vehína :

Es el moment ont baixarà la nit divina.
Hora de pau y de descans, perquè me pren
Un malestar d'inquietud y enyorament ?...
Me triga que la nit enfi siga vinguda
Per li donar mon cos y ma tristesa muda,
Y fer pujar tot dret, com un aucell sagrat,
Mon desitj infinit cap al cel estelat.

En un escenari de calma gràcies a la natura i a la nit («Pel camp asserenat», «hora de pau y de descans», «un poch de lluna puja á la serra vehína»), el poeta mira amunt i veu un gran cor en el cel que té el color de la sang, un color roig viu com el color d'una manglana («obert com un gran cor... / Lo cel es roig -viu manglaner-»). El cel té el color de la carn, de l'individu mutable, i a la vegada té el color de l'or («lo cel es d'or»); és quelcom de sagrat puix que és l'espai de Déu. Per tant, el cor (el cel) és humà i a la vegada diví, és la unió còsmica i intrínseca entre natura, *jo* i Déu. El *jo* poètic, turmentat amb «un malestar d'inquietud y d'enyorament», necessita que arribi la nit per connectar amb la divinitat («Me triga que la nit enfi siga vinguda», «baixarà la nit divina»). Això li permetrà fer el que més desitja: entregar-se físicament i anímicament («Per li donar mon cos y ma tristesa muda») a Déu («Y fer pujar tot dret, com un aucell sagrat, / Mon desitj infinit cap al cel estelat»). L'esperit poètic de Lo Pastorellet ha lliscat clarament en els versos d'Amade.

Per tant, el camp asserenat, la natura, és el bàlsam de l'ànima del *jo* poètic i a la vegada la via que permet de nou elevar el seu desig i depositar la seua esperança en Déu. De fet, l'esperit del *jo* poètic intenta arribar a Déu en tot el poemari, com en «Inscripció de la fresca font», on vol arribar més lluny que la fauna i la flora i que la totalitat del món. En arribar, el pensament del poeta podrà comprovar com la font de Déu és eterna i mai s'asseca (Amade, 1935: 14):

Amont, amont, pensament vell !
Puja mès alt qu'el passerell,
Mès alt que l'áliga altanera
Que la congesta y la gelera ;
Mès alt qu'el núbol y qu'el sol,

Mès alt qu'el món y que la vida !...
Aixís, aixís, pensament meu,
Podràs arribar fins à Deu,
Font d'amor y font d'esperança
Font clara de tot, fresca déu,

Que may s'eixuga y may se cansa.

La dona que estima, com la natura, és també consol de les angoixes del *jo* poètic. Volent retenir l'amor que sent per ella, compara la seua mà a un ocell, dignifica i sacralitza tot el que «floreix» del cos i de l'esperit de l'estimada (Amade, 1935: 14):

Ta mà, ta dolça mà, la vull entre les meues ;
La vull amanyagar com la poruca aucella
Guardantla presonera aixís fins á demà,
Ta mà, ta dolça mà.

Cuánt de coses hi veig, divinament inscrites,
Si la contempli, jo, com fulla d'un sant llibre.
Ton amor, ta bondat, tot lo qu'en tú floreix,
Cuánt de coses hi veig !

És el conhort de les inquietuds del *jo* poètic, ja que opera com la natura i com Déu. Sacralitzada per la llum divina i per la llum rossellonesa, la rosa és la metàfora de la seua excepcionalitat (Amade, 1935: 14):

Companya de la nit sú's de mon front posada
Cuan bronzina l'eixam de les penes passades,
Tú que per sempre portaràs l'anell al dit,
Companya de la nit...

Alçada dins la llum, envellutada y blanca,
Com la rosa espellida al bell cim de la branca,
Be mereixes d'ohir cantar per jo ton nom,
Alçada dins la llum!

La natura i la dona formen el gran bressol que gronxola l'ànima del *jo* poètic i que li procura la serenor necessària per vèncer el dolor, com mostra el poema «Mediterrà» a través de la mar (Amade: 1934: 76):

Gronxólame, Mediterrà, gronxólame :
La tarda es pura ;
El vent se para entre los fruyts del toranger,
Fa mar segura...

Te vull donar tot lo millor de lo que tinch :
Ma dolor sola ;
Entre tos braços vull dormir com dorm un nin
En sa bressola...

Mediterrà, per jo seràs, en temps suau,
La bona esposa...
Gronxólame, consólame : lo cel es blau,
L' hora amorosa.

Aquesta serenor que li proporciona la mar, metàfora de la natura entera, s'acompanya d'un context i d'un clima impàvids: d'una «tarda pura», de la flaire dels «fruyts del toranger» que el vent emporta, d'un «temps suau» i de la llum del cel blau, que caracteritza les terres mediterrànies. La natura fa de mare i de «bona esposa», és el refugi que proporciona seguretat.

La mar també és una dona en «Sirena catalana» (Amade, 1934: 70), en un moment on riuen «la llum del día» i «la llum sagrada», lluminositat que caracteritza la poesia d'Amade, una llum que defineix el geni llatí de les terres meridionals i una llum immaterial i espiritual, és a dir, la unió entre allò tangible i orgànic (la terra i el cos), i allò eteri (el cel). Aquesta sirena, qual verge, és superior fins i tot a la natura («Mès fresca que les roses, / Mès pura que la neu») i a través del seu cant (i amb les seues espatlles «Que se gronxolen amb un moviment suau») els neguits de l'individu desapareixen («Sús de la mar serena, / O tú qu'ambe tus cants fas fuge tota la pena»).

Per Amade, la mar i la terra («branca de pí creixit entre el sorral») formen part d'un tot, necessari per guarir el «mal» del poeta (Amade, 1934: 74):

Ara conech mon mal : es la mar que me manca,
Blava y quieta, la mar darrera d'una branca,
D'una branca de pí creixit entre el sorral.
Lo que me manca encare, es la flayre de sal,
Y d'aygua estesa fins al cel, desmesurada,
Per ont corre, ayre fresch y viu, la marinada...
Ja trobaría, o, l'endret regat de sol
Per m'estirar, mitj despullat allí tot sol,
L'ull girat cap á tu, mar grande que m'esperes
Y jogues amorosa al peu de les Alberes...

L'aigua, com la resta de la natura, també s'estén «fins al cel, desmesurada», és la via d'accés a la divinitat. L'homonímia «sol» recalca encara la importància de la llum mediterrània llatina, i a la vegada, la soledat i serenor necessària per l'estat espiritual. Com en el poema anterior («Mediterrà»), és una mar «amorosa», que personificada, juga com si fos un infant, «al peu de les Alberes». De nou el perfum, aquesta vegada no de garriga o de flors, sinó de la mar («flayre de sal») que s'escampa amb l' «ayre fresch y viu, la marinada...».

Com ha propugnat Amade constantment en les seues teories regionalistes, el món del treball rural apropa l'individu al paisatge i li fa descobrir el secret de la natura a través de la soledat, com en el poema «Pastor, pastor...» (Amade, 1934: 18-20):

Me vull fer pastor de la serra,
Deixant la plana y la ciutat,
Per viure sol amb el ramat
Y sol ambe la nostra terra.

La natura el protegirà dels mals («Y cuan caurà masse la pluja, / M'abrigaré pel ginestar...»). No poden faltar en aquesta relació íntima del pagès amb el paisatge una escena de la llar pagesa, el folklore («albada», «cançó catalana») i Déu (Amade, 1934: 18-20):

Pastor, pastor, menja l'ollada
Y toca el tendre floviol ;
Al dematí, lo rossinyol
Te cantarà la bona albada.

Bressa, la nit, ta solitut
Amb una cançó catalana,
Y, t'adormint, á Deu demana
El pà de segle y la virtud.

El pagès és superior al ciutadà precisament per aquest contacte directe amb la natura i amb Déu («Seràs millor que'l ciutadà»), una comunió que proporciona a mode de *beatus ille* la serenitat necessària («La santa pau es d'este pobre / Pastor de serra ó masover...»).

El folklore és present per tot el poemari. Des del «Cant del Vallespir» (Amade, 1934: 148), esdevingut cant popular a partir de les festes catalanes de Ceret del 2 de juliol de 1911 (§ 2.2.4.3), fins la presència popular en alguns versos d'alguns poemes. En «Nit de Nadal y poesía» insisteix en el valor de la tradició oral arrelada a la natura del paisatge (Amade, 1935: 50-52):

Nit de Nadal !... Dolça campana
Avuy tornarem á t'ohir
Dins la montanya catalana,
Al cor del nostre Vallespir...

[...]

Cantarem amb veu regalada
La cançó dels bons pastorells,
Fent renaixe una altra vegada
La santa tradició dels vells.

[...]

Y la passada poesía,
La tornarem veure á florir,
Com als entorns de la masía
L'aymada flor del romaní

Nit de Nadal !... Dolça campana
Tocaràs pel nostre enyorer,
O tú, la divina germana
Del bosch, del riu y del gebler.

La poesia popular («santa tradició dels vells»), radica en el paisatge («Dins la montanya catalana, / Al cor del nostre Vallespir»), té les característiques de la natura, és com «L'aymada flor del romaní», i sacralitzada, és la germana del conjunt natural («O tú, la divina germana / Del bosch, del riu y del gebler»).

L'escola naturista que segueix el regionalisme d'Amade vol oposar-se al simbolisme, i seguint el rastre de Lamartine, retroba a Mistral com a model. Així el *beatus ille* de *L'Oliveda* s'acosta a les vives llars de la poesia, als camins familiars i pagesos a ras del sol (Pons, 1950:

63), al treball i al retorn vers la natura. Pel seu to estel·lar i espiritual, on aquesta natura intenta constantment alçar-se cap al cel, recorda les *Olivades* de Mistral. L'oliu, quasi sempre absent entre les pàgines, és omnipresent a nivell simbòlic (Pons, 1950: 63), puix la serenitat i la calma que acompanyen aquest arbre, característiques del mateix home poeta (Gay, 1950: 54-55), són la via necessària del *jo* poètic per connectar a través de la natura amb Déu; un cel, una llum terrenal i espiritual, que li proporcionen seguretat i esperança per continuar vivint i per assumir el llast de la mort.

2.4. PAU BERGA

2.4.1. Vida i obra

Pau Berga (Pesillà de la Ribera, Rosselló 1866 – Royan, Charente Marítim 1948) neix en una casa pairal, fill de petits propietaris pagesos i de família creient i monàrquica (Pérez, 2005: 15). Després dels estudis primaris, ingressa al Petit Seminari de Prada on excel·leix en l'estudi del grec i del llatí (Valls, 1995: 92); més tard, es dedica als autors catalans i provençals, sobretot a Verdaguer i a Mistral (Berga, 1909a: 6). Es llicencia en enginyeria a París i el 1896 s'instal·la a Indoxina, on dirigeix l'Escola Superior d'Obres Públiques del país (Pérez, 2005: 20), amb anades i vingudes a la Catalunya del Nord fins jubilar-se.

La seua participació en el món cultural i literari nord-català es troba a cavall entre la Renaixença rossellonesa (1883) i el període de la Société d'Études Catalanes (Valls, 1995: 91), societat a la qual és admès en 1908 (*Revue Catalane*, 1908: 290). Participa en les dues festes literàries de Banyuls de la Marenda, el 1883 i el 1887 (Valls, 1995: 92), i en els Jocs Florals (1924) organitzats per la Colla del Rosselló (1921-1941) (§ 3.1.3). Malgrat ser la major part del temps a Indoxina, forma part de la vida cultural i literària nord-catalana durant quasi cinquanta anys. És protagonista de la querella lingüística amb Josep Sebastià Pons (§ 2.1.5.1), atada per Pere Vidal d'una banda i Horaci Chauvet d'una altra, i en la llengua dels escrits passa «de normativitzador precoç a *patuesenc* tardà» (Valls, 1995: 91).

Des de l'estranger, participa en les revistes nord-catalanes amb articles sobre ortografia, fonètica, versificació catalana, crítica literària i sobre literatura popular. Té contactes amb els catalans del Principat, sobretot amb Oller, Balaguer i amb Matheu, director

de la *Il·lustració Catalana* (Valls, 1995: 92). Rep els elogis de Jacint Verdaguer el 23 de setembre de 1893 per la traducció de la part central del «Cant IV» de *Canigó*, publicat el 1886¹⁰⁰. El 1894 publica a la revista parisenca *La Plume* dues traduccions de *La Pàtria* (1884) de Jacint Verdaguer: l'elegia «Solitude» i el poema narratiu «Le père Falgas, tradition ampourdannaise» (Valls, 1995: 96). A la revista indoxinesa *Le Topo* es poden trobar composicions de caire filosòfic, com «Légende» o «Toison d'or», de possible inspiració oriental (Valls, 1995: 97) i la traducció de la rondalla *Floridalba* del capítol v de *Solitud* de Víctor Català, de la qual Pere Vidal destaca la fidelitat a la versió francesa¹⁰¹.

Entre 1890 i 1894, escriu els seus primers quatre poemes a la revista barcelonina *Il·lustració Catalana*: «Salut à Pezilla», «L'Arbre d'amor», «Despallofant lo blat d'Indi» i «Albada» (Valls, 1995: 92), que seran modificats i reunits més tard en el recull *La Mare-Terra. Poesies rosselloneses* (1913). També presenta diverses composicions a la revista creada per Horaci Chauvet, *La Veu del Canigó*¹⁰² i a la *Revue Catalane* (Valls, 1995: 113). Durant la primera Guerra Mundial, escriu poemes de guerra en aquesta darrera revista (Valls, 1995: 114-115) i per a *Tramontane* reserva poemes més clàssics i elegíacs, com el sonet-faula ben regionalista «Mudances» on, tal com ens indica Valls «“frigoleta” i romaní es planyen dels canvis de conreu que afecten el terme del Riberal i la ment dels pesillanencs» (Valls, 1995: 117). L'*Almanach català-rossellonès de La Veu del Canigó* també consagra algunes pàgines a les composicions de Berga¹⁰³.

El 1925 guanya el llorer d'or dels Jocs Florals del Rosselló organitzats per la Colla del Rosselló amb la composició «Força Ral» (Berga, 1925: 138-139), un llarg poema d'alexandrins de to familiar, que apareix al número especial de *Tramontane* dedicat als Jocs Florals. De 1927 a 1931 publica a *L'Éveil Catalan* poemes de diversa índole adaptant-se al to més «modern» de la revista (Valls, 1995: 177), al llarg de 1927 sota la secció titulada «Flors i flors».

¹⁰⁰ «Que airós n'heu sortit ! quins versos i quines estrofes les vostres ! i com guanyen mos pobres pensaments, passant a eixa llengua francesa tan enèrgica, forta i concisa» (Jacint Verdaguer, 2003: 10)

¹⁰¹ «On remarque un curieux effort pour reproduire toute l'énergie de la langue catalane et surtout du parler aussi original qu'archaïque que Victor Català a prêté au narrateur» (Vidal, 1913: 251).

¹⁰² «La passejada de les platanes», «Suposances», el poema humorístic «Vestidura», la narració «A la devota de Sant Antoni. Records de mainatge», la faula «El llop i l'anyell», i traduccions de Ronsard.

¹⁰³ Poemes com «El rossinyol i els aucellets», «El triomfe de la cirera» i «Lo rei canart»; o els textos en prosa «Mar i Muntanya», «Enraonant» i «La llagosta (balada gormanda)».

Els Jocs Florals del Gai Saber de Tolosa li premien dues composicions: «La platana» en 1935 i «A Na Sa de L'Aixau» en 1938, «inspirades pel retrobament amb la intimitat pesillanenca. La segona, imitada de la forma del goig amb una certa virtuositat, s'inscriu dins la continuïtat de *Força Ra!*» (Valls, 1995: 119).

El paisatge lligat a la tradició i la identificació d'aquest amb la literatura popular com a reflex del passat i de la llengua del poble és un dels pilars regionalistes de l'obra de Berga. De fet, la dedicació bergariana a aquest gènere és total. Com Pepratx i altres autors nord-catalans, tradueix faules de La Fontaine al català¹⁰⁴ que «resolen l'aculturació primera, concilien els deures d'escola -afrancesada- amb la llengua de casa» (Valls, 1995: 99). Més tard publica *Études critiques sur les chansons catalanes*¹⁰⁵ (1913d) i la cançó «Albada» a la *Veu del Canigó*, amb lletra i música del mateix autor (Berga, 1913b: 148-149). Des de 1922 recull expressions pintoresques i frases de mal dir en la secció «Diguis això» de l'*Almanac català-rossellonès de la Veu del Canigó* (Valls, 1995: 177) i als anys trenta presenta la primera sèrie de *Contes i monòlegs catalans*¹⁰⁶ (1932) on es constaten situacions i personatges burlescs i pintorescs d'influència de l'autor predilecte de les «catalanades», Oun Tal (Valls, 1995: 93). Les transcripcions d'himnes, salms i poemes nadalencs tenen cabuda en el conjunt de l'obra de Berga a la *Revue historique et littéraire du Diocèse de Perpignan*¹⁰⁷ com també els retaules narratius i les faules a *L'Almanac Català Rossellonès*¹⁰⁸.

2.4.2. La Mare-terra

La Mare-terra: Poesies rosselloneses (1913), amb un títol que explicita l'arrelament maternal i intrínsec de l'autor amb tot el que caracteritza la seua terra natal, és una obra tota

¹⁰⁴ *Fables de La Fontaine. Traduites en vers catalans. Avec une préface et une étude sur l'orthographe et sur la versification catalanes* (1909).

¹⁰⁵ Obra que ja havia aparegut entre 1912 i 1913 a la revista *Ruscino* (Pérez, 2005: 30), on trobem una anàlisi poètica de les cançons populars classificada per temes: «L'amour», «Le ruralisme» i «La musique».

¹⁰⁶ Amb els contes i monòlegs verificats següents: «El pallago», «El café», «Tot per l'abricôt», «Ric-ric», i «A Sant Galdric». En 1933 publica la segona sèrie sota el mateix títol amb: «La pallaga», «En Jan-Bundaci», «Primera albada», «Quina Recontra!» i «Els Dormidós».

¹⁰⁷ «O filii et filiae», «Lauda Sion Salvatorem», «Veni Sancte Spiritus», «Ave Maris stella», «Jesu Dulci memoria», «Alabances de Sant Galdric», «Nadal-Nadal», «Nadal gitanesc», «Nadal dels tres Reis», «Oració de Santa Magdalena», «Llegenda de Sant Nicolau», «Cants d'iglesi» i «Veni Creator».

¹⁰⁸ «La singlantana, el cargol i el gall de la passió», «Les taupes i l'esquirol», «Guida i Joana per la vila», «La garsa lladre», «El ric-ric, la granyota, el xot i el galàpet», «Vinya i enciam», «El cafè».

feta de ruralisme i de naturisme (Valls, 1995: 112). El poeta canta les esperances d'una renaixença literària ben palpable, els treballs i els dies dels pagesos de la seua horta de Pesillà de la Ribera, l'enyorança de la terra rossellonesa des de l'Indoxina i l'exotisme d'aquelles contrades llunyanes (Pere Verdaguer, 1968: 11). *La Mare-Terra*, és lloada per autors del nord i del sud de les Alberes¹⁰⁹.

Editada per la Impremta catalana d'En J. Comet, està dividida en tres parts: «Íntimes» (Berga, 1913b: 7-54), «Quadros» (Berga, 1913b: 55-117) i «La Terra» (Berga, 1913b: 119-188). La meitat de les composicions ja han aparegut anteriorment en revistes, algunes ja fa 30 anys, i aquí es troben revisades i «esporgades de llur heretgies de llengua més vistoses» (Valls, 1995: 112). La primera part, «Íntimes», és la més lírica: correspon a la seua vida des de la infantesa fins a la vellesa que està per venir. En la segona part i la tercera part es combinen poemes lírics amb narracions versificades i formes populars, per això trobem una varietat de mètrica palpable, des de l'heptasíl·lab fins al predomini de l'alexandrí més majestuós per honrar vehement tot el que conforma el seu paisatge rossellonès.

En l'obra de Berga es constaten totes les característiques del paisatge regionalista que hem dibuixat en els apartats anteriors: la llengua i la literatura popular lligades i identificadores del paisatge rossellonès; la contemplació retòrica i elogi de la natura que emmotllen aquest paisatge; i el treball rural, els records i l'enyor amarrats a aquest l'espai de la infantesa. L'amor a la dona expressats a través de la fauna i de la flora seria l'aproximament poètic més líric que podríem identificar en la poesia de Berga.

El primer poema, que ja ens emmarca en aquest conjunt temàtic, es titula «L'arbre borrona» (Berga, 1913b: 9-12), metàfora de la llengua catalana. Un epígraf de Balaguer («Morta diuhen qu'es / mes jo la crech viva») i la primera estrofa ens confirmen el significat del poema que Berga desenvoluparà (Berga, 1913b: 9):

La milenaria soca semblava casí morta.
No la podia cap ver Rossellonés
contemplar erta, escapçada, colltorta,
sense que l cor de funda rancor se li emplenés.

¹⁰⁹ Vegeu: Pons (1913), Massó i Ventós (1913) i Costa i Llobera (1914), com assenyala Miquela Valls (Valls, 1995: 111).

[...]
tots brancs a terra secats, el fust contret,

La «milenaria soca», la mil·lenària llengua, ferida («escapçada, colltorta», «tots brancs a terra secats, el fust contret»), hom la dona per morta, malgrat la profunda ràbia en el cor de l'autèntic rossellonès en contemplar la seua devastació. Mentre la vida segueix el seu decurs, i tot creix a la Primavera, l'arbre (la llengua), continua compungit (Berga, 1913b: 9):

A pler, la Primavera cap al zenit pujava ;
fulles lluentes ; ram fresc, d'aucells poblat ;
tot revivia, fruïa o desitjava
I el tronc, solet, quedava esmortit, desolat

Finalment, tot i el continu escapçament del «maleït llenyataire», l'arbre resisteix i reuneix les forces per reviure a través els seus elements (la saba que munta, els «ramellets» que revifallen, les fulles que empenyen). Regna l'esperança (Berga, 1913b: 10):

Més no t tocava encara donar caliu i cendra ;
quan més guinyaven ta caiguda, oh arbre vell,
altra bavada de vida te va encendre,
[...]
la saba munta més i més recte,
Ja l tronc allarga calques ramellets vius
[...]
Grillen ses fulles una a una i empenyen
per sàller del brot tendre, com el pollet de l'ou.
[...]
Ai ! Florit veure-t, noble Arbre, com ens triga!
I quins clams de triomfe quan les flors granaran!...

Com dèiem, l'obra de Berga té una gran influència de la literatura popular i mostra un paisatge intrínsec a la tradició oral. «Salut a Pezilla» (Berga, 1913b: 121-123), poema creat per Berga en forma de cançó, com indica el subtítol «Cant Pezillanenc», és una lloança al seu poble natal i al paisatge que l'envolta. Format per un refrany i deu quartetes d'alexandrins, mostra les característiques del clima i s'ajuda d'onomatopeies que intensifiquen la importància de la llengua oral arrelada a l'espai (Berga, 1913b: 121):

Salut a Pezillà, paradís de la Plana,
On té l'hivern grand sol, i ombra fresca l'istiu,
On cada primavera alça la tramontana
Que gronxa amb un bim-bom l'aucellet dins son niu.

En el refrany, com en la resta de la seua obra, insisteix en la importància del treball de la terra generacional: «El bell país cantem que han conreuat els avis ! / Ens guardaran treball i honra de tots agravis». Situa el poble en la geografia que el caracteritza (Berga, 1913*b*: 121):

Els peus de Força-Real li fan de capçalera.
Jau sus la gleva tendra així com en llit dolç ;
Un vell castell li fou breçol [...]

De fet, la forma popular de la cançó és present en un terç de la totalitat de les composicions. El poema «Albada» (Berga, 1913*b*: 57-59) de la segona part, que ja havia aparegut musicat pel mateix autor i amb la partitura a la revista *La Veu del Canigó* (Berga, 1913*a*: 148-149), és una cançó formada per nou sextetes d'hexasíl·labs amb rima aabccb dedicada a una jove. El *jo* poètic va a casa de l'amada per cantar-li la composició (Berga, 1913*b*: 57):

A ta porta, estimada,
per cantar-te l'albada,
he vingut dematí

Però no és trobador («cap llaüt m'acompanya») sinó pagès («soc minyó de campanya»). La identificació de Berga amb el pagès és total que veiem ací és present en tota la seua obra. La metaliteratura popular s'esdevé ara: el *jo* poètic pretén gronxar la son de l'amada per mitjà de l'albada assimilada a una cançó de bressol, com ho expressa a través de la comparació de la dida (Berga, 1913*b*: 57-58):

[...]
amb ma veu més melosa,

com dideta gelosa,
al nin fent la non-non.

Els trets físics de la jove formen part de la fauna i la flora fins al punt que, en la penúltima estrofa, i ella i el *jo* poètic esdevenen, en la imaginació futura, coloma i colom (Berga, 1913b: 58-59):

Amb ta boca vermella,
com papalló amb poncella
[vull] besar ton front de lliri

Tu seras ma coloma,
de blanca i fina ploma;
seré jo l colomí
pertot seguint l'aimía.

Igualment, en el poema «Tu» la natura és símbol de l'amor que sent el *jo* poètic per la seua amada i l'amor etern fins la vellesa d'ambdós estimats s'equipara a la vida d'un arbre (Berga, 1013c: 20-22):

Tu llavors vingueres, oh ma esposa tendra,
i l sol de ma vida radiós s'alçà ;
[...]
més nostra amor doble crià en si mateixa,
com el sol, la flama que ilumina el cel...

Vingui la vellesa ! D'encaixada forta
Lligats nostres braços, oblidem el temps,
En l'etern afecte que abdós ens conforta,
Rams d'un mateix arbre que, la saba morta,
S'escorren a l'hora i cauen ensemps.

De fet, l'arbre és un dels elements de la flora més importants i usats en Berga, que serveix en «L'arbre d'amor» (Berga, 1913b: 60-63) per contemplar i elogiar l'espai i a la vegada gaudir de la serena quietud que transmet. Tota la natura mereix ser cantada amb alexandrins (Berga, 1913b: 60):

El mig-die ruent pesa sul pla pedrós.
A ran de terra efluvis rabatuts s'ajauen.
Del romaní ensopit les fulletes decauen ;
la ginesta ha tancat el seu calze olorós
i, soles, papes d'or a rodejà-l se plauen.

Ni un ventijol. Tot dorm al pregon horitzó...
Sobre l'aspre llosam que, blanquinós, punteja,
el sec pallagostí s'encamina i arpateja,
rocegant l'ala, mentre, amagant son fiçó,
el foceró, amb zum-zum, entorn d'un brot volteja.

Dins el silenci immens, dins l'infinít repòs,
la cua erta i l'ullet mig-cluc sense malícia,
la singlantana bada al sol, i, la carícia
de dolça calor amorosint-li el cos,
s'abadona del sòn a la suau delícia.

En aquest quadre de fauna («papes d'or», «pallagostí», «foceró», «singlantana») i de flora («romaní», «ginesta») Valls aprofita per constatar la combinació de gal·licismes («rabatuts»), de rossellonismes ingenus («la singlantana bada al sol», «garrulla eriçant ses puntes») i de castellanismes en les estrofes que continuen el poema («abret aislat», «quadro d'amor», «s'olvida») (Valls, 1995: 94), que mostren l'ambigüitat de tria lingüística que caracteritza l'obra de Berga, tot i ser, com dèiem, «normativista precoç» i defensar (sobretot a l'inici) un model de llengua general del sud de les Alberes (§ 2.1.5.1).

L'arbre en Berga, després de comparar-lo amb un pastor («dret, sever, ufanós, un arbre regna sol ; / apar un palficat pastor peixent ovelles»), és magnificat i sacralitzat, com en tota la seua obra, i condensa l'enyor que sent Berga des de la distància per l'arbre rossellonès. El *jo* poètic s'estranya del seu naixement. De fet, la seua creació és un miracle (Berga, 1913b: 61):

¿Oh rei de l'anyorer, quin zèfir escampà
el volador granet que congrià ta soca?
A quin pou soterrià ta dura arrel s'aboca?
Com has pogut, reboil de garriga, acampà
en eix rònc terreny ressec de penya i roca?

La constant devoció de l'arbre per Berga, com a metonímia de tota la seua terra nadiua, que coincideix en aquest sentit amb *L'oliveda* de Jean Amade, encara que aquest

darrer des d'un vessant molt més espiritual, té la seua màxima expressió en el poema «L'Alzina» (Berga, 1913*b*: 131-134), o el poeta lloa tots els tipus d'arbres del paisatge rossellonès.

Seguint amb el tema de la contemplació retòrica, «La tramontana» (Berga, 1913*b*: 124-130), i «Riu avall» (Berga, 1913*b*: 155-163) fan un recorregut panegíric per tota la natura per on passen aquests accidents naturals característics del Rosselló, que acaben sent sacralitzats (Berga, 1913*b*: 163):

Oh riu sagrat, que fas ma terra regalada,
aiga tot goig i tota virtut,
hom no s cansa mai de contemplar-te amb gratitud.

«Gloria al país» (Berga, 1913*b*: 181-187), realça els topònims nord-catalans (Rosselló, Marenda, Cotlliure, Puigmal, Carlit, Aspres, Canigó, Riberal) i tots els productes de la terra. L'individu pot gaudir de tot el que necessita en terres rosselloneses: «Tu, sol, al món, pots fruit la Natura sencera». La següent estrofa acaba el poema i el conjunt de l'obra amb total enaltiment (Berga, 1913*b*: 187):

Oh pàtria petita, tan grata i gustosa !
Jo vull, com toc de campana festosa,
brandar l'himne solemne de ta bellô,
oh mare-perla de la França, oh Rosselló!

El que destaca més de tota la bellesa terrenal per Berga és el món del treball rural arrelat i intrínsec al paisatge. Com remarca Pons, el ruralisme regionalista és la màxima expressió en Berga fins al punt que arriba a identificar-se profundament amb el pagès rossellonès (Pons, 1913*a*: 195-196):

M. Paul Bergue est un terrien ; il aime la terre comme un paysan, et le ruralisme est la qualité décisive de la *Mare Terra*. Le ruralisme n'était pas inconnu, surtout dans la première renaissance du Roussillon, et on pourrait citer telles poésies de Boher, de Jacques Boixeda, d'Albert Saisset ; il n'avait certainement pas trouvé une expression aussi riche et aussi rude [...] son auteur s'identifie presque à nos paysans, et il a le regret de n'avoir continué leur œuvre, loin des mensonges blafards de la société [...] (sa poésie) n'est pas simplement pastorale ; elle nous montre l'homme luttant,

peinant et geignant sur la terre.[...] l'art méridional de Paul Bergue est fait de variété, de vivacité, de mobilité constante.

En efecte, demana a la «Tramontana» (Berga, 1913*b*: 124-130) que faça cossos forts per poder treballar la terra; a «Infantívoles» (Berga, 1913*b*: 31-39) lloa els treballs del pare i «Als meus vells» (Berga, 1913*b*: 13-17), adula les feines dels avant-passats i de les avant-passades:

Açí és el camp d'auserda qu'un dels meus vells dallava,
riz, raz, plegant l'esquena, en un rímtic balanç ;
[...]
desde l cant del gall, cava que cavaras la terra,
fins que l sol se posés a joc.
Mon avi Pau, els braços troçats a ran d'aixella,
[...]
llaurant un troç de vinya al forcat, quin goig feia !
[...]
Bona avia, te sento al cortal
que dónes menjâ i beure al porc i a les gallines;
en un ban la ferrada, en l'altra l pallaçó.

Descriu el treball i l'espera ansiosa del vinyater perquè arribe la «Festa Major» (Berga, 1913*b*: 75-94), i en la llarga composició «La Verema» (Berga, 1913*b*: 164-180), dedica tot el poema a aquest treball. Pons expressa a propòsit d'aquest poema: «(est) une large fresque [...] il parle comme un rural en développant au centre l'élégie du plant français, et ainsi il mêle une ombre tragique à l'incomparable lumière» (Pons, 1913*a*: 197). La simbiosi amb el pagès és total. Fins i tot els sons del treball són expressats amb onomatopeies i no manca cap tipus de detall, com mostra l'escena en què el vinyater es troba al celler (Berga, 1913*b*: 178):

El pilsaire tot dret, com rector dins la trona,
enfangaça sos peus dintre ls raïms del trull.
El must scumós, que al tinell se recull,
dins la tramuja i la bóta pregon
amb la brisa és tirat. Quan de resquills tot moll,
l'home ha voidat el must i enforat amb trontoll,
de tot son seny xip i xap saltirona.

De fet, el pagès és el millor símbol de la pàtria; regenera la terra i l'eternitza (Berga, 1913*b*: 179):

Paisà ferreny de braç i pit,
moll de la pàtria que t desdeixa !
Déu sol que t guarda, Déu t'ha dit :
– “Conreua i planta ! Jo faig creixe”.

L'amor del treball i l'exaltació de gaubança són la base del cant terrenal de Berga: «Ce poète aime d'un égal amour le travail et la joie, tous les travaux et toutes les joies, et c'est sous ce double aspect qu'il a magnifié la terre de Roussillon et la nature éternellement victorieuse» (Pons, 1913a: 197). Aquest entusiasme s'acompanya d'un procediment formal basat en el detallisme, amb una agilitat remarcable: «les tableaux se succèdent avec une rapidité qui est une image du vent impétueux, divers et brutal» (Pons, 1913a: 200), tot i que això comporta el risc de la dilució del valor líric (Pons, 1913a: 198):

l'afflux des détails y est tel que le chant se brise, que la pensée se morcelle, et qu'enfin la lumière de la poésie se voile nécessairement [...] l'art est de grouper les choses en suivant les subtiles correspondances dont parlait Baudelaire, et non de les énumérer toutes [...] Et là surtout nous avons quelque peine à retrouver l'idée du poème, à travers cette vision multiple, éparpillée et fragmentaire. Le chant lyrique est nul.

Per compensar aquesta dura apreciació, Pons assenyala com l'excés de detalls pot arribar a tenir un to documental i etnogràfic potent en la poesia de Berga: «M. Paul Bergue en a gardé le son intact dans sa mémoire ; et il est admirable que les visions aient pu demeurer en lui si vivaces et si riches de détails accumulés» (Pons, 1913a: 193). Per això afirma, més endavant: «L'œuvre de Paul Bergue [...] est d'une précision telle qu'elle devient scientifique. De nombreux poèmes [...] dans le rythme comme dans la langue, ils ne suggèrent pas et ne limitent pas ; ils développent» (Pons, 1913a: 199)

La unió tan forta amb l'espai i les descripcions poètiques detallades tenen l'origen en la relació de Berga amb la natura des de la infantesa, com es mostra en «Infantívoles» (Berga, 1913b: 31-39):

Broma lluminosa, broma blanca,
posaré l'peu sobre ta palanca,
i resseguiré, traspassa que traspassaras,

el firmament ceruli tant ras.
 Me mení on volguí ta marxa misteriosa
 d'incansable caminador.
 [...]

Seras bona cavalcadura per mi?
 Ai! No t fonguis soptadament,
 deixant-me esmaperdut, a mig-camí,
 en l'immensitat buida del firmament!
 Queda-t bolva vagarosa i lleugera,
 en lloc de congriar, mala missatgera,
 un temporal prenyat de llamps,
 cortina fúnebre que al díe entela,
 sobre les vinyes i ls camps!
 Siguis de ma vida guía i estela,
 núvol joliu! Guarda-m mos sòmits d'infant,
 hasta la posta del sol triunfant!
 I segueix el ninet, de sobines,
 trascorrent allà amunt alamedes divines....

L'infant s'identifica amb un núvol que viatja per tot i des d'on pot contemplar tot el paisatge que li pertany, com un Déu que tota la seua creació albira. El nen de Berga segueix eternament en el cor de Berga adult, com bé remarca Pons a propòsit del passatge anterior (Pons, 1913a: 194):

L'enfant s'allonge, enveloppé dans le manteau de bure, et regarde les nuages illuminés du Roussillon, courant en plein ciel et tissant les volubiles échelles de l'espoir. Les souvenirs d'enfance, Paul Bergue les retient sur son cœur, comme un adolescent serrerait des deux mains entre sa chemise de toile et sa poitrine un nid de rossignols. Il excelle à décrire l'aurore de l'âme.

Tota aquesta infància que Berga guarda en el seu cor, l'anhela profundament des de la distància, des d'Indoxina. *La Mare-Terra*, és enterament el cant d'un exiliat: «elle a été écrite là-bas, parmi les rizières et les lourdes forêts de l'Annam. Aussi les mêmes sources d'émotion jaillissent-elles de ces œuvres ; elles sont faites d'évocations et pénétrées de nostalgies» (Pons, 1913a: 193). L'existència de Berga allà té sentit només amb el profund i etern enyor de la seua llar pairal i terra natals. La primera estrofa del poema anterior ho corrobora (Berga, 1913b: 31):

Llar pairal; vacilanta llum.
 Dins la quietut somorta que m'acocola,
 com la flama que pels carmellers s'encargola

i prompte s desfila en fum,
mon esprit lluny lluny vers vosaltres s'envola,
dolces hores passades, i torneu a esbargî-m,
dolces hores, su l meu cor regalat ruixim...

En el poema «Campanes del País» (Berga, 1913*b*: 40-44) descriu tots els elements del món rural que troba a faltar i en «Anyorer», aquest dolor melangiós que manifesten altres poetes renaixencistes, com Pere Talrich, s'expressa amb la comparació amb un ocell (Berga, 1913*b*: 45):

Com l'aucellet deixa l niu i la branca
per buscar-se l menjar qui sab aon,
així de tu, bell país meu, mon cor s'arranca
i men vaig, altra volta, a córrer món.

Així doncs, la poesia de Pau Berga s'adiu amb els preceptes del paisatge regionalista que hem anat desenvolupant al llarg d'aquest capítol. Una literatura oral arrelada al paisatge, una fauna i una flora que ajuden a expressar l'amor a l'estimada i l'amor a la seua terra nadiua, terra d'infantesa enyorada des de la vellesa i des de la distància. Com a especificitats bergarianes, destaquen una llengua oral ancorada al paisatge farcida d'onomatopeies, i un estil poètic on es prioritzen els detalls rurals que confereixen als versos un to documental pairalista, i ajuden a Berga a identificar-se profundament amb el pagès i amb el treball de la terra. Això sí, els sentiments del *jo* poètic i el lirisme es veuen limitats per aquesta poesia regionalista que deixa poc espai a enlairaments espirituals o més profunds.

2.5. CARLES GRANDÓ

2.5.1. Vida i obra

Carles Grandó (Tuïr, Rosselló 1889 – Perpinyà, Rosselló 1975) passa la seua infantesa, adolescència i joventut entre Ceret i Tuïr, i prompte s'interessa pel món de les lletres (Vilarrasa Ruiz, 2011: 10). Comença la seua carrera literària amb l'obra poètica en francès

Fleurs de vie (1912) però l'afany de voler conservar les formes dialectals i la llengua amenaçada de la seua regió el porten a canviar aviat de llengua d'expressió (Vilarrasa Ruiz, 2011: 10).

Amb publicacions de tot ordre (treballs filològics, estudis de literatura popular, opuscles de contes i monòlegs, cançons, tres quaderns de teatre, crítica literària, i tres reculls de poemes) constitueix una peça clau en els corrents d'acció de la vida literària nord-catalana al llarg del segle xx (Cayrol, 1978: 3). Forma part de la Société d'Études Catalanes, de la Colla del Rosselló, i és un dels principals agents dinamitzadors amb la funció de mantenidor, fundador, relator, president o secretari perpetu dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or. És majoral del felibritge i síndic de la Mantinença catalana. La seua acció es tradueix igualment en les col·laboracions a la *Revue Catalane*, a *L'Éveil Catalan*, a *La Veu del Canigó*, a *Rialles* i a *Tramontane*, participa igualment en la creació de *La Clavellina* el 1912 (Mas, 1978: 29), a més de ser corresponsal de *La Veu de Catalunya* a Perpinyà (Saltor, 1932b: 1).

El vitalisme a favor de les lletres catalanes el porta a ser administrador el 1912, i més tard nomenat president, de l' Association Polytechnique des Pyrénées-Orientales, a través de la qual dona una desena de conferències. Assegura cursos de català de 1933 al 1937 i participa en les converses de l'emissora Ràdio Rosselló (Mas, 1978: 29-39). Al si de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales publica als anys cinquanta articles de crítica literària, com «L'essor actuel des lettres roussillonnaises» (Grandó, 1951: 57-86). És el primer rossellonès a parlar de dones escriptores amb la conferència i conseqüent article «La Femme dans les lettres roussillonnaises. Avant 1940» (Grandó, 1956: 157-172).

El 14 de juny de 1874, pocs mesos abans de la seua mort, les societats literàries, cultes, folklòriques i musicals li ofereixen un homenatge que ha quedat reflectit en el número 71 (estiu 1978) de la revista *Sant Joan i Barres* dedicat íntegrament a l'autor.

Constitueix una rellevància especial el fons Grandó de la Biblioteca Universitària de Perpinyà gràcies a la donació de Marie Grau, fons estudiat per Clara Vilarrasa Ruiz en la seua tesi doctoral *La particularitat rossellonesa a través de Carles Grandó* (2011).

Carles Grandó ha esdevingut un dels filòlegs exemplars de la Catalunya del Nord. Amb el treball *El català del Rosselló*, posteriorment sota el títol *El sotadialecte català de Perpinyà i*

de la Plana de Rosselló¹¹⁰, esdevé el primer premiat rossellonès per la secció de filologia de l'Institut d'Estudis Catalans el 1917 (Pastre, 1917: 65-66). El seu «Vocabulari rossellonès» és publicat en l'obra *Miscel·lània Fabra* el 1943 a Buenos Aires, i és utilitzat per Antoni Maria Alcover i Francesc de Borja Moll per constituir el *Diccionari Català-Valencià-Balear* (Pere Verdaguer, 1978: 4-5).

Una de les inquietuds de Grandó a l'hora d'il·lustrar i conservar la riquesa de la cultura del país és la comesa d'etnòleg. L'obra «Les Cris de la rue. Notes de folklore» en diversos números de la *Revue catalane* de 1915, publicada separatament per Comet a *Perpignan pittoresque. Les cris de la rue. Notes de folklore* (1915), és un interessant estudi sobre les expressions del carrer, sobretot del mercat segons la temporada. En «Notes de folklore. El senyar», en els números 69 i 70 de la *Revue Catalane* (1912) explica el costum del Senyar a mode curatiu de malalties. Aquestes mostres, juntament amb els capítols del treball inèdit abans esmentat dedicats al tema, responen a la voluntat etnològica de l'autor des de la qual publica igualment *Roussillon. Chants du terroir* (1941), un recull de cançons tradicionals catalanes amb la traducció i adaptació rimada al francès per tal de fer conèixer el patrimoni popular de la cançó nord-catalana a un màxim de lectors.

A més, publica l'obra costumista *Monòlegs rossellonesos* en dues parts: *Fariboles* (1917) i *Gatimells* (1918), que mostren la influència que exerceix Albert Saisset (Oun Tal) en l'autor. Com assenyala el poeta barceloní Joan Pérez-Jorba¹¹¹, de les pàgines de la primera

¹¹⁰ Aquesta obra de tres-centes pàgines sobre el parlar rossellonès és inèdita i està dividida en cinc capítols: «I. Notes historiques», «II. Notes philologiques», «III. Notes lexicographiques», «IV. Notes folkloriques» i «Notes bibliographiques» (Pastre, 1917: 66). Sense haver-se establert la data exacta de l'obra, es pot trobar la major part mecanoscrita al Fons Grandó de la Biblioteca Universitària de Perpinyà, digitalitzada per la mateixa biblioteca (Grandó, s.d.), i també editada per Clara Vilarrasa Ruiz en el cos de la seua tesi doctoral (Ruiz, 2011: 265-433), on figura una anàlisi exhaustiva per part de l'autora.

¹¹¹ El barceloní Joan Pérez-Jorba (Barcelona, 1878 – Voutenay-sur-Cure, França 1928), fou un crític literari, d'art, teatral i musical, i poeta vinculat a grups modernistes. És un dels principals impulsors de la revista *Catalònia* des d'on defensa el vitalisme i detracta el decadentisme (Garcia Sedas, 2004: 93). A principis del segle xx, marxa a París però manté relacions molt estretes amb la seua terra i amb la seua llengua (Garcia Sedas, 2004: 94). Col·labora a *La Revista Blanca*, a *Las Noticias*, a *El Poble Català*, d'on és corresponsal de la primera Guerra Mundial, a *El Globo* de Madrid, a *Las Noticias*, a *Le Figaro*, a *La Publicidad* i a *La Veu de Catalunya* (Garcia Sedas, 2004: 103). De París estant, és precursor de la difusió de la cultura europea a Catalunya, com mostra la secció «Notes sobre literatura estrangera» de *La Nova Catalunya* o «Revista de revistes» de *Catalonia*, i sempre vetlla per les relacions intel·lectuals entre França i Catalunya (Garcia Sedas, 2004: 106), per això funda la revista *L'Instant* (1918-1919) subtitulada *Revue franco-catalane*. També col·labora en algunes ocasions a la *Revue Catalane*, com mostren els articles «Gatimells» i «Fariboles» dedicats a Grandó (Pérez-Jorba, 1917: 55-57) (Pérez-Jorba, 1918: 39-40) que hem citat en el text.

sorgeixen les «couches les plus profondes et les plus saines de l'âme populaire» (Pérez-Jorba, 1917: 55). Es tracta de quadres humorístics, de frescos en miniatura, on l'autor fa parlar els seus personatges amb l'accent del país, amb la riquesa dels mots i amb expressions pintoresques, mostrant el color local que les caracteritza, on «l'âme ensoleillée du Roussillon resplendit et palpite toute» (Pérez-Jorba, 1917: 55). En la segona part, tot i que l'orientació humorística s'accentua, el to no cau en la «farce grossière» (Pérez-Jorba, 1918: 39). Destaquen les notes de filosofia lleugera que mostren els seus personatges i les anècdotes locals, on Grandó excel·leix en descriure tot tipus de detalls. Amb la descripció, crea i recrea vida: «En quatre touches, très sombres, très vraies, il façonne un type ; en quelques lignes i nous donne une scène, nous trace l'aspect d'une rue, nous montre le coin d'un paysage» (Pérez-Jorba, 1918: 40).

A més d'aquestes mostres, el teatre de Grandó es caracteritza igualment per ser de caire totalment popular. La primera peça, *Aqueixa mainada*, s'estrena al Teatre de Perpinyà el 1913, i, com diu Pere Verdaguer poèticament «és un pur recull de saba lingüística popular», on els personatges principals són la llengua i el folklore (Pere Verdaguer, 1978: 5-6) que es mostren amb naturalitat i realisme, i encarnats en el mainatge. Grandó manifesta un català tal com raja amb escenes breus, més o menys independents, i amb una forta influència d'Oun Tal pel seu treball d'etnòleg i per l'interès en la literatura popular (Pere Verdaguer, 1978: 6), tot i rebutjar l'ortografia fonètica francesa.

La comèdia lírica *L'Àvia* en dos quadres és estrenada el 1938 al Teatre Municipal de Perpinyà i a Ceret el mateix any, amb un preludi musical d'Enric Morera, on es desenvolupa una problemàtica de l'època, la partida dels joves a París o al nord de França per treballar¹¹².

A nivell lingüístic, Grandó forma part de l'equip de Josep Sebastià Pons que des de la publicació de *El bon pedrís* adopta les normes fabrianes i les adapta a la situació rossellonesa, sent Grandó nomenat corresponsal de l'Institut d'Estudis Catalans (Pere Verdaguer, 1978: 9).

Pel que fa al gènere poètic, com assenyala Henry Aragon (1861-1931), membre de la Société Française d'Archéologie i director de la revista *Ruscino*, Grandó és un poeta de jocs d'infant, de velles tradicions, de velles llegendes, un autor «qui chante avec enthousiasme,

¹¹²Vegeu l'interessant estudi i comentari d'aquesta obra de teatre que fa Pere Verdaguer al número 71 de *Sant Joan i Barres* dedicat íntegrament a l'autor (Verdaguer: 1978: 11-15).

avec gaîté et avec une harmonie délicate la terre natale» (Aragon, 1925: 153). Aquesta terra natal regionalista es troba reflectida, a més de les obres de caire popular abans esmentades, en la poesia d'expressió francesa *Fleurs de vie* (1912), una obra que correspon totalment al moviment naturista de la poesia regionalista del Migdia francès i del període de la Société d'Études Catalanes. Com s'ha dit anteriorment, aquesta poesia regionalista es posiciona contrària als moviments simbolista i altres corrents septentrionals del nord de França per reivindicar l'expressió artística i un art lligat a la terra i al paisatge de les regions perifèriques. Segurament és per això que Grandó tria com a títol *Fleurs de vie* en oposició a l'obra del Baudelaire simbolista *Les fleurs du mal* (1857).

En català, Grandó edita els seus versos en l'antologia de 1924 coordinada per Tomàs Garcés i prologada per Eures de SanPere (Grandó, 1924)¹¹³; i en els reculls *El clam roig* (1917), *Fa sol i plou* (1932) i *Jocs de miralls* (1963).

2.5.2. *El clam roig*

El títol de *El clam roig* (1917), obra de la qual hem il·lustrat alguns poemes en el si del conjunt de poesia de guerra (§ 2.2.3), i el subtítol *Poema dels nous temps bàrbres en xx malediccions*, són indicadors de la temàtica bèl·lica del conjunt: una queixa del poble roja, feta de sang, amb la que l'autor denuncia el sofriment patit pels rossellonesos, relata la mort, la impotència i l'odi als alemanys al mateix temps que, per mitjà de la figura de Joffre, es canalitza el doble patriotisme de la gran pàtria francesa i de la petita pàtria rossellonesa.

Editada per L'Impremta Catalana de Perpinyà, consta de quatre parts temàtiques (amb cinc poemes cadascuna): «Judicis» (Grandó, 1917: 11-17), «Ires» (Grandó, 1917: 21-27), «Clams» (Grandó, 1917: 31-40), i «Vots»: (Grandó, 1917: 45-54). Es presenta amb una versificació heptasil·làbica en la majoria dels casos per mostrar la seua fidelitat a la literatura popular, i en altres casos decasil·làbica.

¹¹³ Aquesta antologia forma part de la col·lecció setmanal «Els poetes d'ara» dirigida per Tomàs Garcés amb els volums publicats de Carles Soldevila, M. Morera i Galicia, Trinitat Catasús, Gabriel Alomar, Ll. Bertran i Pijoan, Ferran Soldevila, Josep Lleonart, Joan Artús, Joaquim Folguera, a més de Carles Grandó, tal i com se'ns indica en la contraportada del llibre. Això mostra la reputació adquirida per Grandó al sud de les Alberes gràcies a l'admiració i contacte de Tomàs Garcés, que també és nexa d'unió d'altres nord-catalans com Josep Sebastià Pons o Simona Gay.

El to bèl·lic i mortal d'aquesta obra de Grandó no es pot disgregar de la poesia regionalista d'herència renaixentista que s'evidencia clarament. En «Vigileu» (Grandó, 1917: 11), poema de la primera part, el món rural es palesa quan el *jo* poètic es dirigeix a un segador per demanar-li que vetlle i vigile el blat, el seu país i la seua llibertat. Amb un títol jocflorallesc amb voluntat d'exaltar l'heroi rossellonès, en «Bon cop de falç» (Grandó, 1917: 22) el *jo* poètic és un Joffre que anima i motiva els segadors catalans a lluitar per França, en un camp de batalla sanguinari esdevingut «la sega roja».

Així mateix, és indissociable de la poesia grandoniana la literatura popular, com mostra el poema «Les feres» (Grandó, 1917: 14), on, a mode de faula, la fauna hi pren protagonisme quan una sèrie d'animals es plantegen el conflicte bèl·lic per mitjà d'un consell presidit per un lleó i format per «orsos, tigres, llops-cervers», els quals «ixen de tots els senders, / amb llenguasses fins a terra», que representen els alemanys enemics de França.

«El fusill de canya» (Grandó, 1917: 33) és una mostra del to elegíac que caracteritza tota l'obra. El *jo* poètic es plany per un nin, «un angelet del blau cel de França» que mentre apunta amb un fusell fet amb una canya és afusellat pels prussians. Seguint aquesta línia planyívola, en «Dolor» (Grandó, 1917: 35), el *jo* poètic s'apiada pels nins i per les mares que s'han quedat orfes de pare i de marit; i en el poema que hem comentat abans (§ 2.2.3), «El renech» (Grandó, 1917: 27), el plany contamina i va rellicant per diferents elements de la natura fins penetrar en el cos del *jo* poètic. La complanta posseeix tot un poble sencer en «La veu de les pedres» després que tots els seus habitants hagen sigut abatuts per «una tropa esclava de monstres». Les columnes de pedra esdevingudes monges en la nit confirmen l'escena lúgubre (Grandó, 1917: 37):

visió feta d'infinít,
semblen, de lluny, monges postrades,
pregant soles dins la nit

Els vents ploren, les pedres de les catedrals gemeixen i el *jo* poètic demana a les campanes de fer-ho també (Grandó, 1917: 38):

campanes torcides

pel bàrbre emmudides,
llenceu vostres crides

Els murs del pobles es personifiquen per accentuar el lament del dol (««les tristes parets nudes / s'estremeixen en munts de cendra i de rocam») (Grandó, 1917: 39), un lament que, en el poema «L'oració gran», recorre el paisatge i provoca que el *jo* poètic li pregunte qui és el seu destí (Grandó, 1917: 46):

¿ Hont vos en aneu,
divines canturies
que l'oreig s'emporta ?
¿ Remors que munteu
de per les boscuries,
que murmurejeu ?

Es tracta de «veus confoses» i «queixes misterioses» formades per «planys d'infants, d'esposes / mares doloroses» que ofeguen el cor del *jo* poètic i que «amb veus tremoloses / demanen la mort». Per elles la mar, personificada, exigeix revenja: «El mar per vos clama / venjança».

L'últim poema del recull titulat «Resurrecció» (Grandó, 1917: 54), format majoritàriament per una versificació popular d'heptasíl·labs que permeten al poeta dirigir-se al poble d'una manera directa, mostra un paisatge catàrtic on flueix l'esperança en el lector del moment. En efecte, per mitjà d'un últim toc de morts que sona en «l'excelsa campana / pels monts y la plana», en un paisatge sacralitzat i originat per Déu («les campanes han tocada / per tota la creació»), les branques, les fulles, tota la natura renaix de les cendres. La virtut acaba d'obrir-se («espellida»), com una flor, per donar fruits eternament, després d'haver combatut el Mal (Grandó, 1917: 57):

Jà, en los marges de la ruta,
de cada soca rebrota
lo brancam escabotat,
y la fulla que punteja
sent, en son Job que verdeja,
l'esperança creixe
amb son colorat.
Així, en l'humana natura,

Ja mà invisible qu'atura
la germinació del Mal,
del mateix camp de la vida
arrenca l'herba marcida
y a la virtut espellida
dona florida eternal.

Així, aquest primer poemari, caracteritzat bàsicament per una poesia bèl·lica que maleeix els alemanys i lloa el rossellonès mariscal Joffre, presenta trets regionalistes d'herència renaixencista i un caràcter de literatura popular que es coordinen amb el drama. Al mateix temps, un paisatge planyívol s'afligeix per la mort i permet al poeta depositar i expressar el seu «clam roig» a través de la natura, un crit que acaba en un paisatge catàrtic regenerador de galivança per salvar finalment la veu i l'ànima de l'individu, i del poble.

2.5.3. *Fa sol i plou*

Fa sol i plou (1932), presentada i comentada a Barcelona davant l'elit intel·lectual de l'Ateneu¹¹⁴ (*L'Indépendant*, 1932: 1), és editada per la col·lecció «Els poetes d'ara» de *La revista* de Barcelona, dirigida per López-Picó.

Encapçalat amb un «Pòrtic» escrit pel mateix autor (Grandó, 1932: 7-9), el poemari té un títol que resulta el capgirament sintàctic de la cançó popular «Plou i fa sol». Aquesta alteració ens indica que, a través del seu propi filtre i inversió lírica, l'autor farà passar la base, el color i el pes de la cultura popular. Al seu torn, el títol correspon a la primera part del poemari (Grandó, 1932: 13-43) formada per quinze composicions inspirades de temes patriòtics i populars. La segona i tercera part, titulades «II. Despits d'hivern» (Grandó, 1932: 45-53) i «III. Batecs primaverals» (Grandó, 1932: 55-70), amb tres i set composicions respectivament, són més aviat d'inspiració lírica, si bé el costat popular hi és sempre present. La quarta i la cinquena estan formades per poemes amb una certa plasticitat: «IV. Palpita l'estiu» (Grandó, 1932: 71-98), dividida al seu torn en cinc subparts i amb una totalitat de divuit poemes; i «Ànsies de tardor» (Grandó, 1932: 99-127), que se subdivideix en tres parts

¹¹⁴«Entre altres hi veiérem el mestre en Gai Saber Francesc Mateu [...], Joan Oller [...]. El mestre en Gai Saber Joan Maria Guash féu una adient presentació del poeta i glossà la seva personalitat literària» (*La Veu de Catalunya*, 1932: 6).

amb set, dues i vuit poemes. Per últim, una sèrie de sis composicions elegíiques o melancòliques titulada «Fulles mortes» (Grandó, 1932: 129-139) tanca el poemari.

Com assenyalen Duran i Dedies, Grandó té una grafia quasi normativa i sap guardar la naturalitat del rossellonès amb «la sintaxi fresca de la llengua parlada» (Duran & Dedies, 1978: 34), amb locucions vives, corrandes, expressions recollides del poble, una llengua que, «sense complex, és exemple de lirisme» (Duran & Dedies, 1978: 34). A més del to i les escenes populars, també hi és present l'estil renaixencista heroic «amb ecos postverdaguers» (Duran & Dedies, 1978: 34), fins arribar a un de més líric i íntim en algunes ocasions, com mostra el poema «Llegenda» (Grandó, 1932: 30). Així, la llengua és familiar i audaciosa quan es mescla amb la gent del carrer, i tranquil·la i admirativa quan es passeja per les platges, amb una «harmonie spontanée et savoureuse qui mettra des larmes de joie aux yeux de ceux qui aiment leur pays» (El Realet, 1932: 1). Pere Verdager el considera el millor llibre de Grandó pel fet de manifestar «un do d'observació agudíssim de les escenes de la vida ciutadana i una notable agilitat verbal» (Pere Verdager, 1968: 12) i Tomàs Garcés assegura que «el matís familiar, onomatopèic, i el pur folklore sovintegen en les pàgines del seu llibre: àgil i movediç mirall del Rosselló» (Garcés, 1932c: 5).

Respecte a la versificació, estem davant d'una versificació clàssica i popular «amb el va i ve ensopidor d'un vers regularment acadèmic» i amb «l'herbari perfumat d'unes paraules llestades» (Grandó, 1932: 8) que respon a la reivindicació poètica de Grandó en el pòrtic en tant que art mediterrània: «Art delicat, per cert, és el de la línia, del color, i del matís, del moviment i de l'equilibri harmoniós. Mesura i claretat són virtuts mediterrànies que ens encanten i que hem de seguir» (Grandó, 1932: 8). Francis assegura que tots els mitjans coneguts d'expressió harmònica li són familiars: jocs de fonemes vocàlics o consonàntics, la suggestió pels sons o les cadències, i l'acceleració o la disminució de la velocitat per la combinació d'accents o de pauses (Francis, 1932: 1).

Publicat quinze anys més tard que *El clam roig* (1917), el to bèl·lic es dilueix i ja no té cabuda. Com assenjala Verdager, «La “dolça pàtria” de l'autor té un cel il·luminat per “Joffre immortal” però no se senten remors d'armes» (Pere Verdager, 1978: 17). Tot i això, encara que haja passat molt temps des de la primera obra de to bèl·lic, el patriotisme és igualment marcat per la guerra i presenta «tota l'exaltació nacionalista específicament francesa. I tal contradicció no es pot resoldre sinó en el mite: els voluntaris catalans, espanyols que van

lluitar per França, justifiquen el pancatalanisme amb caució pro-francesa» (Pere Verdaguer, 1978: 17). El poema «Als voluntaris catalans», dedicat al Doctor Joan Solé i Pla¹¹⁵, és una bona mostra d'aquest aspecte (Grandó, 1932: 35):

Per cantar vostra glòria un himne ardent caldria
esclatant en l'espai amb un ritme d'acer,
ales obert, com vostra noble valentia,
i ferm com un ram de llorer,

i per tant que mon cor s'entusiasma i procura,
no puc vos oferir, humil i adolorit,
que uns rams entrellissats d'olivera i de roure
collits al marge del neguit.

Mes si el meu cant no té ressonància guerrera,
les fulles del meu roure un heroic record
vos portaran, i cada fulla d'olivera
el verd segell del nostre amor.

Amb aquestes quatre estrofes amb tres versos alexandrins, per marcar l'heroïcitat de memòria històrica, i amb un darrer vers octosíl·lab per aportar el to popular, el *jo* poètic expressa la impossibilitat de fer poesia bèl·lica després dels anys de sofrença («...el meu cant no té ressonància guerrera»), i l'himne de glòria per agrair el compromís de Solé i Pla amb els voluntaris del Principat amb la primera Guerra Mundial, amb una metonímia d'una au («esclatant en l'espai amb un ritme d'acer, / ales obert») i amb la flora («i ferm com un ram de llorer»). Exhaust i resiliat de patiment, l'únic que pot oferir-li al doctor són rams d'arbres buits de pena («rams entrellissats d'olivera i de roure / collits al marge del neguit»), que representen l'agraïment dels catalans rossellonesos amb els catalans del sud de les Alberes («un heroic record», «el verd segell del nostre amor»).

El subtítol de l'obra, *Poesies rosselloneses*, reforça, com en els temps heroics de la Renaixença, l'afirmació patriòtica catalana de cada estrofa, com en el poema «L'Àvia»,

¹¹⁵ Durant la primera Guerra Mundial, és el president del Comitè Català de Germanor amb els Voluntaris Catalans del Principat, que combatien a favor dels aliats. La seua tasca és recompensada amb la Croix de Chevalier de la Légion d'Honneur. Amb el pseudònim Arnau de Vilanova, publica a *La Nació* l'article «Per abatre l'imperialisme, els voluntaris catalans a França» (De Vilanova, 1915: 2), on defensa vehement la causa dels aliats contra l'imperialisme germànic. És membre actiu de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, a la qual Carles Grandó volgué oferir ajuda en nom de la Colla del Rosselló davant les restriccions del dictador Primo de Rivera.

representant de «la glòria del passat i de la fe en l'esdevenidor» (Garcés, 1932c: 5). En aquest poema, els cants populars de l'àvia són la imatge de la tradició sacralitzada arrelada al paisatge col·lectiu (Grandó, 1932: 15):

Escolteu l'àvia, mare, mare
empeltant mitges su'l pedrís,
com canta encara,
[...]
"Vo'n aneu pas, fills, del breçol
i serveu la tradició santa
que s'ageganta,
alçant-se del mar a la planta,
de penya en penya, en excels vol,
Canigó amunt, de cara al sol!"

La predilecció en el paisatge pel Canigó com a símbol de catalanitat és notable en molts poemes, com en «Rosselló» (Grandó, 1932: 17-19), on passa per tots els estats possibles («nevat», «d'aram, lluent parador», «entelat [...] / en les nits de calma i solitud»), protegeix les seues valls («cendrosos olius, platges soleiades / replans verdosencs, hortes regalades») i les viles (Argelès, Port-Vendres, Ceret, Illa, Perpinyà...). Com assenyala Octavi Saltor, la unitat catalana es revela en molts instants del seu lirisme i sovint el paisatge és un pretext per a encarnar i afirmar aquesta unitat (Saltor, 1932b: 1).

La poesia viva i la llengua de Grandó té un notable caràcter popular, i és marcada pel moviment i pel so, com assenyala la poeta Simona Gay a *Le courrier de Céret* (Gay, 1932: 1):

Jeux de lumière, grâce primesautière, harmonie imitative [...], on entend les pas allègres de la danse, les cris et les rires, les sauts des enfants, le claquement des battoirs sur le linge moussueux. Le catalan de Charles Grandó a une souplesse nerveuse et rebondissante, il est sonore, coloré et riche de trouvailles.

El folklore és trasplantat en tota la seua bellesa i poder suggestiu, de manera que els versos vibren de popularitat (Saltor, 1932b: 1). Es tracta de «poesies concebudes com joguines, rimades sobre un tema de la vida popular del Rosselló» (De Montoliu, 1932: 10), poemes de to popular que evoquen les festes de carrer, com la fira de Sant Martí a «Firal» (Grandó, 1932: 47), el carnaval a «Carnavalada» (Grandó, 1932: 50), o la revetlla de Sant Joan

a «Sant-Joanenca» (Grandó, 1932: 62). A «Juntes les mans» (Grandó, 1932: 28) exalta la sardana, símbol de la cultura popular i de la germanor, la qual, «conta i plora / la veu pàtria en himnes sants» i amb «un compàs de cobla en vals de senyera» que «ens fa Catalans», temàtica que connecta amb un seguit de poemes del poemari següent *Jocs de miralls* (Grandó, 1963: 74) on la dansa catalana és la protagonista, com en la composició «La sardana gran» (Grandó, 1932: 74), que serà musicada pel mestre Enric Morera (Vassalls, 1978: 42).

En diversos poemes, homenatja a figures de la literatura rossellonesa i catalana, com «A “Un tal”» (Grandó, 1932: 20-21). La poesia és el mitjà del coneixement del passat, de la poesia individual i col·lectiva, per això «Les ombres del passat ballen a la paret / sobre l'emblanquinat dels paletes de l'hora» (Grandó, 1932: 20). La figura d'Oun Tal s'aparenta al raig de sol que daura el món i fa reviure la cultura popular a través de la seua veu (Grandó, 1932: 21):

Seràs present, al torn de la blanca tovalla,
quan la taula és parada, a la casa pairal,
[...]
Parió al raig de sol qu'escallimpa mimoses
i esmicola sa flama en pampellugues d'or,
Poeta, has fet reviure, al dia, tant de coses
que, amb elles, tu viuràs, per sempre en nostre cor.

En «Parla d'àgil posat...» dedicat a Pompeu Fabra, homenatja al lingüista i alhora a Ausiàs March (Grandó, 1932: 22):

O verb màgic, desperta i canta! Dels «agris»,
o lliri decaigut entre espines de cards,
te purifica avui el bon mestre entre els savis
i el català, de nou, brilla de metalls rars.

En «Oda als poetes» (Grandó, 1932: 23-25) glorifica els creadors de la poesia catalana i rossellonesa (Ramon Llull, Ausiàs March, Verdaguer, Maragall, Guimerà, Oun Tal, Talrich, El Pastorellet, Josep Sebastià Pons...). El *jo* poètic es dirigeix a la seua ànima personificada («Avui t'has d'espletir, mon aima, / per aclamâ els nostres poetes»), als poetes («Guarda, poeta, la

memòria / de les bel·leses del passat») i al seu cor perquè les veus del passat es reverberen en el present (Grandó, 1932: 23):

Obre't mon cor! i que ta flama,
ahir als mestres manllevada,
als cors més joves avui llisqui,
cada polsada una vespilla
pels nous batecs multiplicada.

El lirisme de Grandó és «mallarmeà a vegades, surrealista» i «el xoc dels mots al límit de l'intel·ligible es resol en una fulgor de barroquisme» (Duran & Dedies, 1978: 34). Com assenyala Zenón en un article sobre *Fa sol i plou* de Grandó publicat a *Diario de Barcelona*, l'elegia té «reminiscencias “verlainianas” o un poco a la manera de aquel gran lírico de Mallorca que se llamó Juan Alcover» (Zenón, 1932: 3). En efecte, la inspiració de Grandó és senzilla; no és hermètica ni sibil·lina (Zenón, 1932: 3), i al mateix temps expressa d'una manera sincera valors i sentiments universals a través del paisatge (Zenón, 1932: 3):

El poeta rosellonés canta espontáneamente la naturaleza, los espectáculos humanos, las montañas y el mar de su país natal. Antes de nada es un poeta del terruño; pero su sentimiento es tan exquisito y su canto tan sincero, que sus poesías adquieren un valor superior al simple valor local, ya que el poeta sabe darles algo substancialmente humano que es de todos los tiempos y de todos los países.

Grandó troba en la percepció elemental la seua font directa, percepció visual amb l'evocació constant de la llum, del sol i de les mirades (Duran & Dedies, 1978: 34). Personifica els objectes i els elements donant-los «un esguard», fent «parpellejar el pensament o guinyar el sol» (Duran & Dedies, 1978: 34). El paisatge matinal té rostre i so popular en la contemplació retòrica del «Matí d'abril», on el *jo* poètic s'evapora per donar pas al retrat costumista romàntic del paisatge (Grandó, 1932: 59):

El matí de rosa galta
s'espolsa dins la claror
i el seu llavi prim s'esmalta
al riure d'una cançó.

I al crepuscle, l'espectacle visual de colors atorga valors de riquesa i de prestigi (or i plata) al paisatge de costa en «Crepuscle a Colliure» dedicat a Tomàs Garcés (Grandó, 1932: 88):

Els teulats flamegen; al port
l'ona té brills d'aram i plata:
blau s'alça un plec, vermell s'acata
i als promontoris d'or se mor
en pols de vidre i flocs d'oata.

Els versos amb sonoritat onomatopeica de Grandó responen a una mirada escrutadora amb la qual observa i tradueix les seues sensacions amb fidelitat impecable, com els heptasíl·labs del poema «Firal», dedicat a Pau Berga (Grandó, 1932: 47):

Alè d'herba i de garrofa
l'aire en terbolí remou.
el firal, mudat de nou,
ha sallit de la pellofa.

El tall-tall de les tisoires
del calet enfaranat
engitana per estones
el reclam d'un esquilat.

O com en «Idil·li» (Grandó, 1932: 60), on els insectes i les flors conviuen harmònicament entre tacte i sons:

El parpallonet, pètal volejant,
al pètal encès de la clavellina
deixa una carícia i, de seda fina,
els fa un cobrecel l'aranya filant,
mentres el ric ric toca mandolina.

Grandó reivindica en el «Pòrtic» de l'obra el somni, la inspiració poètica en la immediatesa de la natura i del paisatge, abastable per tothom si es té consciència de la bellesa de l'instant i dels elements que envolten l'individu, concepció que apropiaria l'autor en certa

mesura a la concepció poètica de Josep Sebastià Pons i més concretament a Simona Gay, sobretot a *La gerra al sol* (§ 3.4.5) (Grandó, 1932: 9):

Ara veuràs [...] que la poesia no és tan reclosa com t'ho afiguraves, tot just arreconada en l'ambient del teulat familiar. [...] S'esborgeix també a la plena llum, festeja la seda d'una mirada [...] canta al sol com a la pluja o cau en contemplació en l'estret recolliment d'un corriol. [...] és en la candorosa timidesa d'un lliri, en les ramballades de ginesta com en el defalliment d'un clavell oblidat.

La natura és invitació a l'enlairament de l'esperit (Grandó, 1932: 57):

Aqueixa fulla recta
d'escaires sus la taula
tota neta
tota blanca
m'és un pur convit d'ensomni
en la gràcia de la tarda.

El poeta vol captar la vida efímera de les coses (Gay, 1932: 1), escoltar la tonada inefable del caragol marí (Garcés, 1932c: 5), descobrir-ne el secret, i demana que tothom ho faci líricament (Grandó, 1932: 9):

Trobat el caragol, ulls d'aranyó i bocabadats, n'apropàvem la conca humida de l'orella. Escoltàvem, n'apropàvem la conca humida de l'orella. Escoltàvem, escoltàvem, l'alè suspès. S'omplia el joliu corn marí d'una misteriosa remor [...]. D'orella a orella, hi cantava la mar.
[...]

Escoltem la remor del caragol de mar. Copsem l'estremiment universal i quan hi haurem abeurat el nostre sentiment, expresseu-ne la vida, el ritme íntim que s'hi exhala [...]. Aqueix ritme és el respir del verb, és l'aima de la poesia.

Com assenyala Simona Gay, en la contemplació retòrica, Carles Grandó fixa «la beauté fuyante des jours, pluie et soleil» (Gay, 1932: 1), com en la següent estrofa (Grandó, 1932: 53):

I cada caseta
ja seca apulit
la caputxa neta.

Són poemes de gran sensibilitat on les impressions naturals tenen una acollida espontània i afinada, «amb una musicalitat interna que és el secret de la poesia de Joan M. Guasch» la qual «es vesteix de fórmules tan belles i harmonioses com les de la poesia mallorquina més profundament lírica» (Saltor, 1932b: 1).

A més del sentit de la vista i de l'oïda, la percepció del tacte adquireix importància en la poesia grandoniana, «com ho demostra l'ús i l'abús de termes com sedós, flonjo, ungit, llis, evocant la fluïdesa d'un teixit o la consistència de la carn; és "el fronzit sedós d'un genoll que flinga"» (*apud* Duran & Dedies, 1978: 34), un entusiasme carnal que plana per l'obra, com a «La parada de l'Alfred» (Grandó, 1932: 91), on se sent tota la voluptat de tocar la fruita de l'horta (*apud* Duran & Dedies, 1978: 34).

En ocasions, el malestar del *jo* poètic sura en la superfície dels elements del paisatge, com al poema «Ensofiment...». El dolor reflectit en l'escultura de l'artista banyulenc Arístides Maillol, contrasta amb l'energia primaveral personificada, que no pot alleugerir la seua ànima, i fins i tot es burla d'ella (Grandó, 1932: 57):

La primavera m'ha rigut a la finestra
que dóna su'l jardí de la batllia.
No ha esvaït el deix de melangia
del bronze femení de Mallol.

Com en la poesia de Josep Sebastià Pons, constatem el correlat atmosfèric i de la natura amb els sentiments interns del poeta. A «Boires» la fredor impregna el cor del *jo* poètic, li permet «momificar» el desig, mentre que la son impedeix els records (Grandó, 1932: 123-124):

Tinc fred al cor; l'entorpiment que el glaça
hi momifica el desig adormit.
No me sé avenir bé del què se'm passa;
la son gronxa a mon front núvols d'oblit.

La fauna pren el relleu en el poema. Un ocell nafrat és la metàfora de l'ànima del *jo* poètic en un arbre sense fulles, en l'abisme del destí (Grandó, 1932: 124):

Mon aima és ara una ocella ferida
penjada al nus d'un branquilló esfullat,
a l'atzar d'un alè fia sa vida
tot just per un esguard de pietat.

Però el *jo* poètic no perd del tot la força per trobar una mica d'esperança en l'avenir, expressada a través de la llum (Grandó, 1932: 124):

Dissolta en l'oblit, se'n va l'esperança?
Serenor d'ahir, vos retrobarem
en la claretat que el demà balança
si entre les grisors d'avui us perdem?

L'agonia, el dol i l'oblit es troben irònicament en el naixement del dia i en la llum del sol a «El clavell oblidat». En un vers, una personificació i dues antítesis eleven el poema a un retoricisme ben aconseguit. «L'aura», vent que se suposa suau i agradable, està personificada en plorar un deliri, un entusiasme o excitació que en ser «mut» acaba anul·lant-se (Grandó, 1932: 134):

Al primer esguard del dia
riu l'esmalt del finestró;
un clavell a l'agonia
hi exhala sospirs d'olò

Plora l'aura el mut deliri
del groc càlzer decandit;
el sol pinta el flam d'un ciri
al dol eixut de l'oblit.

En la cinquena part del poemari, «Ànsies de Tardor» (Grandó, 1932: 99-130), la melangia dels espais i experiències de la infantesa es fa més que evident. A «El full d'ahir», el *jo* poètic evoca records de petit amb el pare i la mare i gaudeix de la «delícia infinita» que li provoca la rememoració (Grandó, 101-102):

d'hi cercar el camí clar
de nostra infància estelada
com el mariner del far
d'una badia enyorada.

Una delícia s'escau igualment en els poemes «A batzana» (Grandó, 1932: 106), «Salt a la corda» (Grandó, 1932: 107), o en «A què jugarem» (Grandó, 1932: 109-111), dedicat a Josep Sebastià Pons. A «Flors de casa», dedicat a Francesc Francis, el lirisme elegíac del lloc d'infantesa s'expressa amb quartetes d'octosíl·labs a mode de cançó (Grandó, 1932: 113):

Joliu breçol del meu Ceret,
mentre la vida lluny m'atura,
mos pensaments a ta font pura,
tornen, la nit, a polidet;

En la llarga composició «Nocturns» (Grandó, 1932: 116-118), la nostàlgia anímica del *jo* poètic s'expressa amb el dualisme de la llum i foscor, de la joia serena i del pecat, del bé i del mal, de l'esperança i de la pena, una unió de contraris molt poetitzat en altres poetes posteriors, com en Gumersind Gomila (§ 3.3). En Grandó respon a la felicitat de retrobar l'espai en el record i al dolor de no poder tornar enrere en el temps. Aquests sentiments ballen en un «astròlic contrapàs». El *jo* poètic s'acomia en la pau de la fredor (Grandó, 1932: 116):

Quina nit fa tan estranya,
fosca i llum van de bracet;
el bé al mal que l'acompanya
paga un ball de ramellet.

El turment i l'esperança
torn a torn fan de joglars
i el rotllo dels records dansa
un astròlic contrapàs.

Ai! mon cor, quin pas curt mena,
bot i aflaca atabalat;
cada salt, joia serena,
cada caiguda, un pecat.

[...]

Cada batallada en records s'envola.
Cada batallada en freds tocs d'enyor
me rebot al cor;
i la dolça pau en la nit estesa
és per mi un adéusiau.

Als poemes «La copa d'amor», tot una isotopia referida a la llum («il·luminada», «encesa», «claror», «llum») a través del símbol de la rosa, expressa la nostàlgia de la fogositat d'un amor del passat (Grandó, 1932: 120):

De la dolça amor, beu la copa, beu
fins l'última gota
que si el petó és breu
ta vida en serà il·luminada tota!

[...]

Rosa encesa ahir, el vent l'ha esfullada...
Ai! adéu l'amor
i sa ramballada,
mes per sempre al cor, quin bes de claror!

A «M'agrada», el cos de la dona es fa més explícit, continua la presència de la llum en el seu físic («ofrena encesa», «clar», «llum») la qual està personificada (Grandó, 1932: 121):

M'agrada la carícia dels teus dits
quan ta mà es refugia dins la meva,
quan de l'amor, incert el vel se lleva
davant l'ofrena encesa dels sentits.

[...]

I em tempta el clar misteri dels teus ulls,
m'afollen tos cabells on la llum balla;
i m'agrada l'instant que s'emmiralla
dins la blavor qu'en tes nines reculls.

En la poesia del *terroir*, es pot descobrir la veritat, a través d'aquesta sensibilitat grandoniana «qui s'émeut devant la lumière et la grâce d'un paysage, qui se trouble au

contact d'une âme où sourit et tremble l'amour» (Saisset, 1932: 1). Així, com assenyala Brazès, l'obra de Grandó és (Brazès, 1932a: 26-27):

un hymne au soleil catalan ; [...] cette lumière de chez nous qui dore les cimes de nos montagnes» [...]. Avec une originalité faite d'observation aigüe et de sentimentalité délicate, Charles Grandó nimbe de cette même lumière roussillonnaise la fraternité des peuples unis.

La llum, protagonista, plana per tot el poemari, com en la poesia de Jean Amade i dels poetes posteriors (Gumersind Gomila, Simona Gay, Edmond Brazès). A «Llum nostra», el *jo* poètic s'identifica amb la llum col·lectiva catalana sacralitzada en «or» (Grandó, 1932: 26):

un raig de sol llisca per una escletxa
i triomfadora en la cambra se n'entra
sa fletxa d'or.

La claror de la llum virginal permet fer ressorgir novament tot («i tota cosa ara sembla renàixer / a la llum pura») en l'eternitat («l'oració per l'infinít se'n munta / de la llum nostra»). És la llum que permet la vida i iguala l'individu (Grandó, 1932: 27):

O llum serena i benfactora
eterna mare,
llum creadora,
ja que el mateix sol per tots brilla,
pels forts i els dèbils.

El poemari de Grandó, a més de ser un cant regionalista al paisatge rossellonès, segueix les petjades de Josep Sebastià Pons i presenta una natura lírica on el *jo* poètic es permet emmirallar-se.

2.5.4. *Jocs de miralls*

Un dibuix de l'artista rossellonès Roger Maureso (fill de la poeta Joana Maureso¹¹⁶) encapçala aquest llibre, editat per les col·leccions del Grup Rossellonès d'Estudis Catalans i de Tramuntana a Perpinyà el 1963, amb una tirada de cinquanta exemplars impresos per la Imprimerie de la Charité de Montpellier. La il·lustració simbòlica mauresenca al·ludeix al títol. En ella s'observen dos plans: el pla del fons amb un sol sortint de la mar, i un primer pla amb dues mans que penetren en la superfície i agafen un rostre: la cara humanitzada del sol reflectit en el mirall de la mar. Maureso ens fa així irrompre artísticament en els *Jocs de miralls* de Grandó i ens situa en el reflex personal, col·lectiu i simbòlic, que expecta el paisatge de la terra catalana rossellonesa passada pel filtre poètic de l'autor.

Quant a la llengua, escriu en català normatiu fabrià però conserva alguns trets, mots o girs dialectals¹¹⁷(«sàller», «sul», entre molts d'altres). Reivindica la varietat dialectal de la flexió verbal en els parlars catalans, concretament la terminació en el rossellonès de *-i* en la primera persona del singular del present d'indicatiu¹¹⁸. Tot i mostrar inclinació per les formes plenes dels pronoms («me», «te», «se», «nos», «vos»,...) refusa: la forma del pronom «nos» i escriu «ens»; l'avantposició del pronom del parlar rossellonès, per això escriu «armant-te» enlloc de «t'armant»; i la negació «pas» sense la conjunció «no». Només es troben escassament entre els seus versos alguns gal·licismes com «craquejar», «flancar», «boés» (enlloc de «fusta»), «per tant que» (del francès «pour autant que», és a dir, «per més que»), entre altres (Vassalls, 1978: 41). A diferència de les obres destinades al poble o originades per aquest, com *Monòlegs rossellonesos*, on el registre lingüístic es basa en una «estenografia de la parla vulgar, gal·licismes compresos» (Vassalls, 1978: 41), Grandó no es permet massa concessions d'aquest tipus en *Jocs de miralls*. Tot i això, notem, sobretot en la primera part, nombroses onomatopeies («fent xim-xim a la cadireta») (Grandó, 1863: 19) i en alguns moments són presents transcripcions fonètiques, com l'ortografia de la «e» neutra: «vina,

¹¹⁶ Joana Maureso-Moragues, autora del poemari *Es Perpinyà* (1970).

¹¹⁷ «A dret seny, hem guardat al nostre català certes formes dialectals (terminologia, morfologia, sintaxi) de temps usades a Rosselló, en major part perdudes a Catalunya, totes autènticament catalanes» (Grandó, 1963: 7).

¹¹⁸ «Nosaltres, a Rosselló, serem fidels a la terminació en *i* (parli, canti, temi, perdi, etc...). Una i altra terres, com la nostra, no han volgut desfigurar la llengua dels avis ni perdre el seu respir propi, ni l'aspecte ni el to, ni l'àlè ni l'ànima. Volguda unitat ortogràfica no ha implicat uniformitat de flexió ni d'expressió» (Grandó, 1963: 8).

vina su'l meu llençol!» (Grandó, 1963: 18). La versificació és variada, tot i ser els populars heptasíl·labs i octosíl·labs, i els alexandrins, els versos privilegiats.

Respecte l'estructura, després d'un pròleg, que a diferència del de *Fa sol i plou* no parla de poesia sinó de sintaxi i de filologia (amb la reivindicació de les formes dialectals de la llengua catalana en general i del Rosselló en particular que hem il·lustrat abans), l'obra està dividida en tres parts: «I. Miralls de Vida» (Grandó, 1963: 11-47), «Miralls d'amor» (Grandó, 1963: 50-67) i «Miralls de glòria, de fe, de pau» (Grandó, 1963: 68-110). Cada part és un ressò, un reflex de mirall del paisatge rossellonès intrínsec a l'autor, ja siga de la vida cultural popular i del passat enyorat de la infantesa en un primer lloc; de l'exaltació amorosa o tristesa en absència de l'estimada en segon terme; o de la pàtria i de Déu amb fort rerefons jocfloralesc en la darrera part.

A *Jocs de miralls*, de l'expressió patriòtica subsisteix l'entusiasme per «Aquella llengua rossellonesa tan catalana» en el poema «Nostra Llengua» (Grandó, 1963: 86-87). De to jocfloralesc, la lloança a l'idioma s'expressa amb l'element de la font, la superfície de la qual és el mirall de la puresa de la llengua («Jo sé una llengua clara, ardidada i fresca / com el glop llis d'una font cristal·lina»), símbol de la natalitat («Es la que els meus pares parlaven ; / la vaig xuclâ al pit de la mare»), de la «jovenesa», de la «raça» i de la «pàtria rossellonesa / tan catalana!». Es tracta d'una llengua arrelada a la natura del paisatge, puix és: «dolça com llum d'alba», «un perfume de flors bosquetanes / que han servat l'agre de la serra» i té «la vella saba en eima viva». Aquest patriotisme jocfloralesc també s'escau a «Himne a la Senyera» (Grandó, 1963: 85), a través de topònims de viles o d'indrets topogràfics (Cotlliure, Canigó, far de Bear, Albera, Ceret, Tuïr) i per mitjà de la natura en un conjunt de tres poemes de la tercera part dedicat a cims catalans: «I. Canigó» (Grandó, 1963: 71), «II. Crepuscle a Marialles» (Grandó, 1963: 72) i «III. Montserrat» (Grandó, 1963: 73). Si prenem el primer com a exemple, l'evocació a Verdaguer permet evidenciar el lligam renaixencista entre el patrimoni literari i el paisatge, i converteix el poeta en una veu amb responsabilitat de transmetre el llegat cultural («...el poeta ha tornat llum i vida / als segles ofegats, a la fe redimida»). Ens situem davant del paisatgisme sentimental en què l'espai provoca la identificació de pertinença col·lectiva i l'evocació dels sentiments que li produeix la contemplació de l'abadia de Sant Martí del Canigó (Grandó, 1963: 71):

A l'alè del poeta, al sospir de la terra,
un plor verge de pau regalima al penyal
i un goig novell s'arrapa al caire de la serra :
amb aquell clam, llançat al cel, que als cims l'aferra,
s'alça viva i reneix l'abadia comtal.

A «II. Crepuscle a Marialles», una bella descripció retòrica excel·leix la bellesa del paisatge de Marialles a l'atorgar-li prestigi i riquesa («xale», «plata», «fina perla»), un paisatge de nit acompanyat d'elements cosmogònics que intensifiquen la sacralització de l'espai (Grandó, 1963: 72):

Se desplega la nit embolicant el cel
d'un xale fonedís que la lluna i l'estel
broden de plata i fina perla.
La muntanya, on la font ploriqueja a polit,
su'l firmament velat allarga l'ample pit
que el nocturn abraç espiterla.

A «Nostre Cor és una Copa» el paisatge és una copa on el jo poètic i la col·lectivitat del passat en la qual se sent part s'emmirallen en la superfície. L'individu i la terra fan simbiosi: la sang humana és la sang de la terra (Grandó, 1963: 77):

Nostre cor és una copa
que el goig, avui, fa cantar.
[...]
Hi bull la sang de la serra ;
dels vells hi bevem l'alè,
un glop de cel sus la terra,
el glop de sol del vinyer.

A més d'aquest paisatgisme sentimental, abunden els poemes de to popular, com les cançons, les corrandes, les festes (Sant Joan, Nadal...). A «El nin petit» (Grandó, 1963: 18-20) un *clin d'œil* de la cançó popular «Plou i fa sol» al·ludeix al poemari anterior: «Bruixa, bruixa, fés l'u pel sol : / Pluja, pluja, pentina el sol!» (Grandó, 1963: 19). La font és en Grandó el mirall de la cançó. Com en Pons, Gay i Brazès, al·ludeix a la literatura oral lluminosa i eterna passada de generació en generació (Grandó, 1963: 21-22):

De gota en gota neix la font
on cada estela s'emmiralla.
[...]
Les fonts de Ceret desgranen música,
filen, dia i nit, en punts de claror,

La sardana, com dèiem adés, es la protagonista en moltes de les composicions: «Sardana de les cireres» (Grandó, 1963: 25), «Sardana al sol» (Grandó, 1963: 31), «Sardana de la vida» (Grandó, 1963: 46) o «La Sardana de Nadal» (Grandó, 1963: 106). El pancatalanisme és folkloritzat a les quartetes d'octosíl·labs de la composició «La Sardana gran» (Grandó, 1963: 74), on les terres catalanes i occitanes («València», «Provença», «Alguer», «Mallorca», «Aragó»), en un «...bonic somni d'ales blaves» i en «llarg de marina» que «arrenca el vol», s'uneixen a la desvetlla de les sardanes (Grandó, 1963: 74):

Pel mar català agermanades,
les terres van s'hi desvetllant
en clar despertar de sardanes
l'una a l'altra s'encadenant ;

Són els mateixos elements del paisatge els que permeten el moviment del ball de la sardana (Grandó, 1963: 74):

i les onades, rejuntant-se,
relliguen els arenys germans
i el somni desplegat com dansa,
ala a ponent, ala a llevant!

La sardana eterna està protegida pel cromatisme blanc sacralitzat de l'alba i de la llum, pel cel i per la mar. La superfície de l'aigua és el joc de miralls que multiplica i abranda aquesta germanor catalana (Grandó, 1963: 74):

i l'alba novella embolcalla
la terra de flonja claror :
una rodona de llum balla,
balla als espills i en la mirada
l'immortal sardana enyorada
dels jorns d'excelsa germanor.

A més de la literatura popular, i seguint les característiques de la poesia regionalista, els oficis humils del poble són presents en Grandó, sobretot en la primera part del poemari, com el sabater i el fuster a «La Nina del Sabater» (Grandó, 1963: 23)

El patriotisme francès també té el seu lloc en el poemari de Grandó, il·lustrat per exemple en el sonet «Canadà Germà» (Grandó, 1963: 76), on el *jo* poètic lloa el país de l'altre continent, expressa la germanor respecte França («embaladits d'il·lusió, estimats germans, / descobríem, encesa l'esma, una altra França») i se sent identificat amb una mateixa «sang» i una mateixa «fe» (Grandó, 1963: 76):

quan, dins les venes, bot igual la sang dels avis,
quan, en dies de goig o en hores de turment,
una mateixa fe els uneix eternament ?

El compromís de l'autor per la història i la política del seu territori s'identifica clarament en el poema «Valmanya» (Grandó, 1963: 83-84), on el *jo* poètic dialoga amb una nina que «dins la fredor del matí / i amb l'espant arran de galta» vagabundeja després que els nazis hagen botat foc i cremat el poble (Grandó, 1963: 83-84):

A més d'aquestes composicions patriòtiques de tipus jocfloralista o regionalista, el lirisme i presència de l'interior del *jo* poètic té cabuda en el poemari de Grandó. En la primera part, com a sentiments més lírics trobem l'expressió dels paradisos perduts de la nostàlgia arrelats a un paisatge determinat i a topònims rossellonesos, com a «El meu Thuir» (Grandó, 1963: 35-37):

Thuir on he plorat i rigut ben petit,
primera amor, tendra espellida,
ton record sempre m'ha seguit
pe'l llarg enfilall de la vida.

A la composició «L'Ona», els moviments i les característiques de la mar, personificada, representen l'amor, al·lusió que recorda una mica al poema «Vora mar» de Simona Gay: «L'amor salta sul penyal» (Gay, 1992: 40) (§ 3.4.3). En Grandó, però, la sensualitat i el desig del *jo* poètic són molt més explícits (Grandó, 1963: 44-45):

Foll caprici o desmai, ara, viva, es reclina
amb fluixos afalacs, robant besos ardents,
glop a glop, al sorral que, golós, l'esgotina.

Llesta, s'escapa i torna, atreta per la riba
hi esmicola un sospir, hi remou clar mirall
[...]

I, sempre il·lusa, amb mil postures, torna al ball ;
arreplegada la faldilla, dansa... i llisa
allargada impúdica amunt la platja llisa.

Aquí el somni s'eixuga, el bell miratge es fon...

Però és en la segona part «II. Miralls d'amor», és on els sentiments interiors del *jo* poètic ressegueixen més a la superfície, encara que, tal i com assenyalen Duran i Dedies, el poemari perd potencial respecte l'anterior a nivell de profunditat («a l'exaltació del lirisme filosòfic succeeix el moralisme més flac») (Duran & Dedies, 1978: 35). A «Melancolia» (Grandó, 1963: 52-54), es dirigeix a una nena i compara la seua vida feliç i plena d'il·lusions amb la d'ell, on aquestes ja s'han esvaït (Grandó, 1963: 52):

[...] l'aspra vida
no ha pogut, deixar en ton ànima
l'agut fibló de ses espines
on tota il·lusió s'esquixa

Quan arribe l'hivern, a diferència d'ella, on tot seran «goig i joguines», el *jo* poètic s'haurà de confrontar amb la freda soledat i amb la malenconia de la llum acabada de nàixer (Grandó, 1963: 53):

D'una solitud dolorosa
el fred neguit hauré de véncer
i transposar de la meua ànsia
el pany d'enyorê en fresca albada,

La vellesa és igualment evocada a «Desenllaç», comparada amb elements de la vegetació que ajuden a intensificar la fi de l'etapa vital (Grandó, 1963: 57):

com su'l secall dels rams morts
viu la fulla esgrogueïda,
su'l blanc d'una edat marcida
viuran mes tristes amors
per no finir que amb ma vida.

En «Il·lusió», aquest sentiment contraposat de delit i de dolor, està personificat en dirigir-se el *jo* poètic a ell en segona persona. L'èxtasi amorós expressat per mitjà de la flora (Grandó, 1963: 55):

Il·lusió, amb el cor adolorit,
al roser de l'amor d'aguda espina
he aventurat avui un braç ferit

i he tremolat, amb calfred que enverina,
al sentir de la rosa el llavi ardit
estremî en suau bes de seda fina.

L'estimada i l'amor que sent el *jo* poètic s'expressen amb la natura a «Joies degallades» (Grandó, 1963: 58):

Porta encès a la mirada
com promesa de cel blau,
un flam llis de matinada.

Els fruits de la terra, són la metàfora del cor, del sentiment del *jo* poètic, com la mangrana («Mon cor és una mangrana / l'espicaça gra per gra»), mentre que el llavi i el rostre de l'estimada són una flor (Grandó, 1963: 58):

Sé el riure blanc com bes lleuger
que a flor del teu llavi s'esmalta,
el bleix suau del teu alè
i el pètal rosa de ta galta.

A «Puresa» (Grandó, 1963: 64-65), el *jo* poètic sent que la fi de la seua vida arriba, la fi de les il·lusions, però tot i això preserva en la profunditat de si mateix una espurna d'esperança, sentiments expressats per mitjà d'elements vegetals a través dels quals se sent representat (Grandó, 1963: 64):

Són mortes en mi les il·lusions
mes el sentiment ben reclòs al fons
de l'aima s'aguanta.
Pètals esfullats cauen, mes el fruit
va poant la saba. Encara no és buit
el cor de la planta.

El *jo* poètic es compara amb una planta, que és el seu cos i el seu interior anímic. A més d'una espurna d'esperança per renàixer, de cada experiència dolorosa, en trau un aprenentatge i un creixement personal (Grandó, 1963: 64):

Com ella, ma fe serva un clar recer
on l'amor flueix al calze sencer
en nova espellida ;
de l'espina oblida el fiblant dolor ;
la gota de sang treu vermella flor
per cada ferida.

La llum, present en tot el poemari, i l'amor; o l'amor a la llum, potser a Déu, permeten lluitar contra el dolor i treure'n profit d'aquest (Grandó, 1963: 65):

El sol obrirà el seu ventall de llum,
farà de la boira un parrac de fum,
del plor perla viva.
[...]
L'il·lusió en vent un dia se'n va

mes la flama viu i no és pas en va
que l'amor la guia.

De fet, la importància atorgada a la llum i al cromatisme blanc és present en tot el poemari, constant inherent igualment en la poesia d'Amade, Pons, Gomila, Gay i Brazès. Les imatges poètiques en aquest sentit són abundants: «bes del sol» (Grandó, 1963: 14), «pinzell d'or de sol» (Grandó, 1963: 15), «a la llum pura de la fe» (Grandó, 1963: 28), «llavi encès» (Grandó, 1963: 28), «vels d'alba» (Grandó, 1963: 30), «rama encesa» (Grandó, 1963: 31), «llum serena» (Grandó, 1963: 32), «colomí blanc» (Grandó, 1963: 32), «l'or del Castellet» (Grandó, 1963: 32), «Mes quan tornen les hores clares / com un petó de sol al cor» (Grandó, 1963: 34). De vegades, la llum permet aconseguir metàfores, com la floral en el poema «V. Final» (Grandó, 1963: 17):

Obre la vida el teu cor franc : el cel és blau ;
al bes del sol, ja se complau
lliri espellit, l'amor primera.

Déu és el representant d'aquesta llum que permet la vida, és el creador del paisatge i de la natura que el conforma, per això elements naturals estan sacralitzats d'or (Grandó, 1963: 40-41):

Garba d'or, de sol cintada,
Déu escampa, a vora seu,
de ginesta una faldada
i de mimosa un relleu.
[...]
cada gra d'or que, en la sega,
vostra fe recollirà.
[...]
vessi aqueixa llum en vos :
Déu la guardi ben encesa
en l'ànima de tots dos.

El paisatge de Grandó és una multiplicitat de miralls on el *jo* regionalista rossellonès s'expressa per mitjà d'una poesia patriòtica entusiasta amb la llengua catalana, a través del paisatgisme sentimental en lloa retòricament l'espai, amb l'evocació de Verdaguer, amb el to popular de les composicions, donant privilegi a la sardana, la qual és representativa de la germanor de les terres catalanes i occitanes, sense deixar de banda el patriotisme francès. Tot i això, un bell lirisme fa ressorgir els sentiments interiors del *jo* poètic a la superfície de la natura. L'amor carnal és representat amb els moviments de la mar, l'angoixa del pas del temps i assumpció de la vellesa per mitjà d'elements de la flora i un privilegi a la llum i al cromatisme blanc que enllaça amb una visió panteista (on l'univers, Déu, la natura, i l'individu formen part d'un tot infinit) que s'atesta en Josep Sebastià Pons i que hem atestat, encara que en un aproximament diferent, en Amade, i en certa mesura serà una de les característiques de la poesia de Gay, de Gomila i Brazès en el tercer capítol.

2.6. JOSEP SEBASTIÀ PONS

Josep Sebastià Pons (Illa, Rosselló 1886 – 1962), és, juntament amb Jordi Pere Cerdà (1920-2011), el gran poeta de la Catalunya del Nord i una de les figures més importants de la literatura catalana contemporània. Fill de família benestant –el seu pare metge i la seua mare pertanyent a la família burgesa illenca secular Sampsó– rep una educació en francès per part dels seus pares i aprèn la llengua del país amb la seua dida, de la qual aprecia els contes en català (Pere Verdaguer, 1987: 5). Estudia al col·legi de Perpinyà, època en què es familiaritza amb el romanticisme de *Hans Islande* de Víctor Hugo i de *Jocelyn* de Lamartine (Pere Verdaguer, 1987: 5), es dedica a l'estudi de Virgili, de Lemaître i de Sainte-Beuve i funda una revista escolar, *L'Amphore*.

Deixant-se portar pels desitjos del seu pare que li aconsegueix una beca per estudiar una llicenciatura de llengua castellana a Montpeller, fa una estada d'estudis a Madrid. A la biblioteca de l'Ateneu de Madrid llegeix Verlaine, Barrès, Maupassant, Anatole France, Pío Baroja i Rubén Darío, i en la sala de concerts presencia Unamuno, els germans Quintero i Manuel i Antonio Machado (Pere Verdaguer, 1987: 6-7).

El 1906, quan Pons té vint anys, fa el servei militar a Narbona i en els permisos aprofita per veure Jean Amade. La *Revue Catalane* acull els seus primers esborranys en la llengua de

la terra, en un moment on el català és viu per tot però ningú l'escriu (Pons, 1977a: 126). Llegint els Ays de Josep Bonafont descobreix el *Canigó* de Jacint Verdaguer amb una oda que en resumeix l'argument i confessa que n'és més deutor dels *Contes vallespirenchs* de mossèn Caseponce que de Bonafont, tot i aquest darrer excel·lir entre els seus col·legues (Pons, 1977a: 127-128). El 1910 no va a Madrid a preparar l'agregació com altres estudiants de Tolosa sinó que s'atura a Barcelona a casa de Caseponce, exiliat pel bisbe de Perpinyà, i amb ell visita la tomba de Verdaguer (Pere Verdaguer, 1987: 7-8). Arran la polèmica amb Pau Berga (§ 2.1.5.1), Pons creu, com Amade, que cal consensuar una llengua literària a mig camí entre la catalana i la rossellonesa, i no abandonar l'especificitat nord-catalana com preconitza Berga. Així, la llengua poètica de Pons esdevé el de model per les generacions d'escriptors rossellonesos del moment i posteriors (Pere Verdaguer, 1987: 8).

Instal·lat a Gueret amb la seua estimada Helena, a despit del desacord dels pares de Pons pel rang social d'aquesta, enllesteix *Roses y Xiprers* (1911), una obra tota feta d'amor i de natura (Pons, 1977a: 144):

hi recordava, des del començament, l'encís de la fada. La fada era un dia d'abril o en descobria de sobre un cim nevad que s'esborrava immediatament després. Es tractava d'una imatge sensible i completament interior, que es traduïa en un pressentiment amarat de malenconia. L'encís s'havia precisat en els ulls d'una noia. Les roses eren les seves, i els xiprers, els del jardí, la dolcesa i el dolor d'estimar-se, car, tot just nat a penes, l'idil·li demanava l'elegia, i jo hauria pogut aplicar a aquell petit llibre les paraules de Du Bellay: "Si algun pesar m'acora, jo me'n planyo als meus versos, com si del cor em fossin els fidels secretaris".

Després de passar per Foix, és destinat a Angulema, on acaba el seu segon recull *El bon pedrís* (1919), dedicat a l'escultor banyulenc Arístides Maillol, obra que li permet guanyar seguretat poètica amb l'enforçall de la llengua catalana, de la llengua francesa i de la inspiració de la terra (Pons, 1977a: 159-160):

Llavors jo tenia la certitud d'haver enriquit una seguretat de ploma més evident, a costa d'esforços, ben segur, i de l'atenció apassionada que posava en les meves lectures. El català del Rosselló m'oferia una matèria nova, intacta, podríem dir, que finalment aconseguia dominar [...]. Jo tenia, doncs, l'ambició d'innovar. Em situava en la confluència de les dues llengües, l'una, impetuosa en la seva força, i l'altra en sordina. Si assolía d'imposar a la més feble l'estil i el moviment de la primera, descobriria la meua millor expressió. No es tractava pas d'artifici o d'arcaisme, sinó d'un retorn a allò que Ronsard anomenava "la ingenuïtat de la natura" [...]. Una rapsòdia del terror hi substituïa les llegendes [...]. Els darrers poemes recordaven una borda abandonada a la garriga. Hi

esflorava les nocions d'espai i temps, tan vagament, d'altra banda, que podien resumir-se en aquesta simple frase: "L'atzur m'envolta i s'oblida en ell mateix".

Quan en 1914 esclata la primera Guerra Mundial, Pons és empresonat pels alemanys a Curlàndia, experiència que transforma en poesia en *L'estel de l'escamot* (1921) i de la qual hem il·lustrat alguns passatges (§ 2.2.3). Gràcies a la lectura de Virgili, sobreviu intel·lectual i moralment. Quan és alliberat en l'armistici de 1918, torna a les seues terres on retroba el paisatge i la família (Pere Verdaguer, 1987: 10).

Respecte a aquest retorn, en la segona part de *L'estel de l'escamot* i en *Canta Perdiu* (1925) és interessant el fenomen poètic que Robert Lafont anomena «sujet séparé» en l'article «Pons : situation psycho-géographique du poème» (Lafont, 1987: 100). Segons Lafont, en la poesia de Pons es mostra un *jo* poètic «escindit», seguint la traducció del concepte per Guitart Blanch (Guitart Blanch, 2016a: 110), escindit del país natal, de la gent i de la llengua de la terra. En aquesta època el poema s'erigeix per compensar la separació viscuda amb una emoció de reconeixement, primer per la seua llengua amb la qual «l'acte poétique est transfert d'un sujet en errance au lieu d'empayement, d'enracinement. C'est l'habituelle opération poétique d'instauration des Arcadies» (Lafont, 1987: 101). El subjecte reinstal·la les emocions de la infantesa i la consciència lingüística-folklòrica, però al mateix temps té la dificultat de no aconseguir del tot reconquerir i repatriar-se, malgrat la seua voluntat (Lafont, 1987: 102) i resta present en el seu entorn i alhora separat, com espectador. Dos versos del poema «El pagès de la font» de *Canta perdiu* en són un clar exemple: «És per tu, bon amic, i no per mi, / que sospiren les guatlles del matí» (Pons, 2019: 388).

Després de passar novament per Angulema i per Carcassona, Pons s'instal·la finalment a Montpeller, on comença a escriure obres de teatre breus i líriques: *La font de l'Albera* (1923), escrita amb Gustau Violet i musicada per Enric Morera; *Amor de pardal* (1923), on vol mostrar de la millor manera possible com neix una cançó popular (Pere Verdaguer, 1987: 13); i *El singlar* (1923). Als anys cinquanta escriurà l'última peça, *Misteri de Sant Pere Ursèol* (1952), musicada per Pau Casals. A Montpeller estant, publica la seua tesi *La littérature catalane en Roussillon au XVII^e et XVIII^e siècles* (1929), dirigida per Joseph Anglade, el professor de vell provençal de Pons (Pere Verdaguer, 1987: 12).

La relació de Josep Sebastià Pons amb la intel·lectualitat catalana barcelonina i amb l'occitana és fecunda. Des de 1924 redacta per al *Mercure de France* una crònica de les lletres catalanes en la qual presenta autors de la literatura del sud de les Alberes com Pere Coromines, Santiago Rusiñol, Marià Manent, Josep Carner, Carles Riba, López-Picó, o Tomàs Gracés; però en esclatar la Guerra Civil espanyola, la col·laboració s'atura. També publica estudis sobre autors castellans i catalans en el *Bulletin Hispanique* i en altres plataformes (Pere Verdager, 1987: 14-15). Tanmateix, Pons no se sent identificat amb la literatura sud-catalana, i atorga la causa al fet fronterer (Pons, 1958: 221):

Si l'esprit peut à son gré déplacer ou reculer une frontière, la réalité s'impose de mille manières. Il existe entre nos voisins et nous une ligne de démarcation littéraire qui est celle de la sensibilité et du goût, de la culture acquise et dont on ne saurait se dessaisir. J'en ai fait mille fois l'expérience et je n'insisterai pas davantage.

Pons arriba a la poesia al moment de l'escena noucentista d'Eugeni d'Ors, un moviment urbà, mentre que ell és profundament rural. Tot i coincidir en la recerca formal classicista i en l'ambició de forjar una llengua literària, la poesia per a Pons és sobretot autèntica i senzilla. L'autor congenia poèticament amb els poetes del sud que estan en la seua línia, com Tomàs Garcés. Per a Pons «amarat de neoclassicisme francès i enemic de tota retòrica, és el ser humà que compta i no pas el seu hàbit» (Pere Verdager, 1987: 15).

Pons, com Amade, dedica articles, sobretot a la *Revue Catalane*, d'opinió, de llengua i de crítica literària, dels quals ens hem servit i hem anat citant en aquest capítol i en el capítol anterior: «Lo Pastorellet et la Renaissance en Roussillon» (Pons, 1907: 324-330), «Les contes Vallespirenchs de Mir y Nontoquis» (Pons, 1908a), «Les poètes catalans du Roussillon» (Pons, 1908b: 291-296), «Pour les mots nouveaux» (Pons, 1909: 366-370), «Pour la nuance roussillonnaise» (Pons, 1911c: 298-304), «Une victoire de la Poésie Roussillonnaise: la *Mare-Terra* de Pau Berga» (Pons, 1913a: 193-202), «La poésie du Pastorellet de la Vall d'Arles» (Pons, 1914: 178-184), «Un poeta canigonenc» (Pons, 1919a: 110-113), «Tochs de Guerra» (Pons, 1919b: 33-37), «Étude et Esquisse» (Pons, 1950:60-64), «Le romantisme et la poésie catalane en Roussillon» (Pons, 1958: 213-221), entre d'altres.

En aquesta tesi no pretenem aportar innovacions en relació a la poesia de Pons. Ens limitarem a sintetitzar alguns aspectes, com hem fet en les línies d'abans en relació amb el seu recorregut vital. Es tracta de qüestions que ja han estat plenament abordades per la crítica literària, tenint en compte que és el poeta nord-català per antonomàsia de la primera meitat del segle xx, però que considerem important realçar-les perquè en certa manera suposen el model d'inspiració per a les innovacions estètiques que hem anat dibuixant anteriorment més enllà del regionalisme. Algunes traces d'aquestes aportacions ponsianes les hem vist sobretot en els poetes Jean Amade i Carles Grandó, i en alguns poetes que hem analitzat en apartats anteriors (§ 2.2.2), i al seu torn, resultaran inspiradores per als poetes posteriors (§ 3). Corroborarem, per tant, influències o aproximacions del poeta illenc quant al tractament de l'espai natural en els poetes rossellonesos del segle xx.

Tenint en compte que publica tot al llarg de la primera meitat del segle xx, ens detindrem en els tres primers reculls poètics de Pons que pertanyen a aquesta època, *Roses y xiprers* (1911), *El bon pedriç* (1919) i *L'estel de l'Escamot* (1921), i deixarem per al tercer capítol (§ 3.2.2) la producció a partir dels anys trenta: *L'aire i la fulla* (1930), *Cantilena* (1937), *Conversa* (1950) i *Cambra d'hivern a Obra poètica completa* (1976), ja que aquestes darreres obres suposen una evolució poètica en l'autor i esdevenen també model per als poetes del períodes posteriors.

En general, en *Roses y Xiprers* (1911), *El bon pedriç* (1919) i en la segona part de *L'estel de l'escamot* (1921), s'evidencia un regionalisme amb punts en comú en la poesia que hem dibuixat en els apartats anteriors, i també l'especificitat que va més enllà d'aquest regionalisme, una unió entre els sentiments del jo poètic i la natura, tímida però punyent en aquestes primeres tres obres (molt més profunda i evident en les tres darreres).

Roses y Xiprers (1911) és l'obra capital en el període regionalista de la Société d'Études Catalanes per al restabliment de la poesia nord-catalana del segle xx i per al conjunt de l'obra de Josep Sebastià Pons. Editada i publicada el 1911 per la Impremta d'En J. Comet, es publica pòstumament a *Obra poètica* (1976) a cura de Tomàs Garcés, sota el paraigua de *Primeres poesies*, on s'inclou també *El bon pedriç* i *L'estel de l'escamot*. *Primeres poesies* respon a una repassada datada de 1947 que fa Pons dels seus primers poemaris, on revisa i esporga poemes d'aquests per donar unitat a la seua obra de maduresa (Guitart Blanch, 2016a: 20) i perquè alguns dels poemes, com el poema pancatalà «Cant blau», no responien al poeta sobri

i pulcre de «poesia pura» (segons la classificació de Castellet-Molas), que va esdevenir Pons en la seua maduresa (Garcés, 1976: 13). De fet, de les quaranta-vuit composicions que conformen *Roses y Xiprers*, només en conserva dèneu.

Roses y Xiprers anava a titular-se en un primer moment *El matí blau* (Valls, 1990: 32), que al·ludeix al costat metafísic del poemari (Guitart i Blanch, 2016a: 44) i que es concreta en un dels poemes del recull amb el mateix títol, però esdevé finalment *Roses y Xiprers*. Com explica el mateix autor al seu amic Thalamas, aquest títol vol mostrar «l'image de notre pays et signifie tout à la fois: joies et tristesses. Il a donc une double raison d'existence» (Pons, 1977b: 63). Es justifica per ell mateix la doble imbricació del *jo* poètic amb la terra: d'una banda, per expressar-la; i d'altra banda, per esdevenir aquesta el llivell de manifestació de les alegries i tristor de la seua ànima.

Les roses i els xiprers del títol suren per tot el poemari i apareixen explícits en el primer vers, «Rosa roja y negre xiprer», del poema «Croquis rossellonenc», com a sincrasi de contrastos cromàtics de la terra (Guitart Blanch, 2016a: 44). Les roses són decoratives o simbòliques i de tots els colors; els xiprers i la seua simbologia adquireixen el seu esplendor en la segona part, «Cants y elegies». Com assenyala Guitart i Blanch en el seu llibre íntegrament dedicat a la primera obra de Pons, *Roses y Xiprers* suposa la superació de la poesia clerical dominant del període anterior i d'aquest període de la SEC, per això el títol brolla al costat oposat de la personificació de la rosa i el xiprer del poema «Cap al cel» dels Ays d'El Pastorellet de la Vall d'Arles (Guitar Blanch, 2016a: 44), poema que hem analitzat anteriorment (§ 1.8.1).

El poemari està estructurat amb el pròleg de Romain Thomas i tres seccions: «Cants y llegendes», «Cants y elegies» i «Cants y paisatjes». La mètrica és variada, amb incorporació de l'assonància i el vers blanc pròpia dels simbolistes reconegudes pels rossellonesos, l'estil simple i precís, i les metàfores ancorades a la terra (Guitart Blanch, 2016a: 18). Predomina com a forma poètica el sonet, el vell romanç de la cançó popular, i els octosíl·labs. Respecte a la llengua, retrobem la intenció de Pons i d'Amade de fer del dialecte rossellonès un model de llengua poètica comprès pels nord-catalans oberta i comprensible a Catalunya del sud de les Alberes (§ 2.1.5.1).

Roses y Xiprers té ressò en ambdós costats de la frontera administrativa. Frederic Mistral felicita en una carta Pons pel seu recull, que troba líric, idíl·lic, viu i popular (Mistral,

1967: 306). Josep Maria López-Picó i Eugeni d'Ors assenyalen la importància atorgada a la llum, al primitivisme, i al refinament de la ploma ponsiana (López-Picó, 1911: 505) (Xènius, 1911: 1). Tomàs Garcés, el gran coneixedor del lirisme de Pons i bon amic de l'autor, en «Vida i poesia de Josep Sebastià Pons» (Garcés, 1991: 275-287) destaca en les seues primeres obres poètiques l'enforçall de la cultura catalana amb el bagatge francès, la doble tradició literària de Pons de Verdaguer i Maragall d'una banda, i de Musset i Ronsard de l'altra. En «Notes sobre la poesia de Josep Sebastià Pons» (Garcés, 1976: 7-8) comenta alguns poemes de *Roses y Xiprers* a partir de l'obra autobiogràfica *L'oiseau tranquille* (apud Guitart Blanch, 2016: 19).

En *Roses y Xiprers* naixen els temes que el seguiran al llarg de la seua trajectòria poètica: la natura i el paisatge rossellonesos, on s'ancora la història, la mitologia, les festes, les tradicions i la literatura populars, que li serveixen per idealitzar topofilicament la infantesa i configurar un elogi i un enyor des del present i des del passat. Un paisatge tacat pel pas del temps, pel pas de la vida, per les estacions i pels cicles de la natura, on fondegen al seu torn els sentiments pregons de l'individu: la solitud, l'oblit, el record, la mort i l'amor a la seua estimada, que s'expressen amb la simbologia natural ponsiana (roses, xiprers, ocells, fonts, muntanyes, llum...). Així, retrobem els pressupòsits regionalistes esdevinguts amb Pons exquisits i harmònics però al mateix temps interiors, on rellueix i es fan presents els turments i passions del *jo* poètic. El seu amic Romain Thomas, en el pròleg, ho expressa així (Thomas, 1911: 5):

M. Joseph Pons estime justement que l'art régionaliste ne doit pas être une photographie servile de la réalité locale. Il a droit au domaine illimité de la vie intérieure, à l'analyse des sentiments les plus insaisissables. Le véritable régionalisme consiste, d'après notre auteur, à placer ces sentiments dans le décor de la terre natale [...]. Le poète sait qu'il est un méditerranéen et, fidèle à sa race, il ne veut pas se laisser envahir par les mélancolies obscures du Nord.

Amade destaca com gràcies al paisatge de la seua infantesa el poeta acorda els moviments més íntims de la seua inspiració i dels seus sentiments (Amade, 1911c: 171):

Les contours harmonieux des cimes sereines, la grâce des vergers, les arbres à fruit qui en sont la parure, et les garrigues et les pâturages, semblent régler l'ordre de ses pensées, conduire tour à tour ses sentiments [...] Dans tous ces vers, la pensée du poète se confond avec le paysage.

A propòsit dels dos poemes favorits d'Amade, «Xiprers adormits» i «En el matí blau», expressa com el símbol poètic participa de la vida mateixa de la terra i com el poeta cerca naturalment i troba al seu voltant correspondències misterioses: «Ses yeux, son cœur, suivant leur instinct, découvrent partout comme un prolongement de la vie intérieure; et, à leur tour, les souvenirs, les associations d'idées, les images reçoivent du dehors non seulement leur couleur, mais leur signification» (Amade, 1911c: 172). Joan Maragall insisteix en el caràcter particular i universal del lirisme ponsià: «sent una terra: hí ha tot lo Rosselló á dintre, y sols essent fortament particular pot un art tenir un sentit universal; perque sols lo particular es viu...» (Maragall, 1911: 176).

La innovació que suposa Josep Sebastià Pons en el paradigma poètic nord-català podria ser equiparable a la de Miquel Duran de València en la poesia valenciana de les primeres dècades del segle xx. En aquest sentit, *Cordes vibrants* (1910), tot i contenir alguns elements pròpiament modernistes de font francesa o europea, té un parentiu directe amb la poesia de Maragall —com també Josep Sebastià Pons—, que conté, per tant, una filiació més estreta amb Goethe, Novalis i el romanticisme (Simbor i Roig, 1988: 79). El llibre seria un compendi d'influències des d'un tipus de poesia costumista o pairalista, patriòtica, romàntica i modernista (Simbor i Roig, 1988: 80). Així, en el pròleg a *Cordes Vibrants* Eduard López-Chavarri destaca la ruptura de l'autor en el món poètic valencià amb els seus «canviaments d'estats d'ànima, intensitat sentimental» (López-Chavarri, 1910: 12-13):

l'ànima dels òmens, i la de les flors, i la dels paisatges, vibra de meravella i se fon en una immensa fogarada d'amor a la nostra terra! [...] i esperances, i amor, i joia, i gran, profund dolor, amargors de desenganys.

El bon pedrís (1919) és a la impremta d'en J. Comet el 1914 a punt de sortir però no veu la llum fins el 1919 (Garcés, 1967: 20). A diferència del primer poemari prologat per Romain Thomas, aquest va precedir per dos pròlegs de Pons: el primer es titula «Paraules del llindar» (Pons, 1919: 1-3) i és escrit el 1914; el segon «Paraules del retorn» és concebut en la seua tornada del captiveri a Alemanya i Letònia. Amb una versificació generosa d'alexandrins i decasíl·labs, que atorguen prestigi a la terra i a la dona que canta, i en menor mesura

d'octosíl·labs, es presenta en forma de tríptic com *Roses y Xiprers* amb tres parts diferenciades: una homònima al recull (Pons, 1919: 9-67), la segona dedicada al seu amor «II. Elena» (Pons, 1919: 73-113), i la tercera titulada «III. El mas abandonat» (Pons, 1919: 117-159). Com assenyalava ell mateix a *L'ocell tranquil*, en aquest recull les llegendes se substitueixen per la «rapsòdia del terror», i els idil·lis es deslliuren de tota melangia en atorgar més claror als versos (Pons, 1977a: 159). No obstant això, l'actitud poètica es manté molt semblant al primer recull. A més de la consciència lingüística que s'evidencia amb el títol del primer poema «A n'En Pere Talrich, patriarca» (Pons, 1919: 9), rellueixen en els versos el to de lloança a la vida camperola amb les imatges de la tradició i de rituals intemporals, la vida que passa eternament com l'aigua, la identificació amb el paisatge i el país del jo poètic i de l'amada, i la mort reflectida amb la natura (Parcerisas, 1977: 108).

*L'estel de l'Escamot*¹¹⁹ (1921), obra a la qual ja hem fet al·lusió en l'apartat dedicat a la poesia de guerra (§ 2.2.3), està dividida en dues parts. En la primera part, «Aigües forts de Curlanda» (Pons, 2019: 252-263), un grup de sonets tradueix l'experiència traumàtica de Pons en tant que presoner pels alemanys. Com hem vist en els exemples referits abans, la natura esdevé tenebra, crueltat i injustícia en el dolor del captiveri. En la segona part del poemari, el retorn a casa li permet retrobar la pau amb la recuperació de la identitat i la identificació amb el paisatge rossellonès, i fer brollar novament la font del seu lirisme amb la recuperació de la identitat, els costums, la familiaritat de la llar intensificats de delit, fins i tot la versificació esdevé popular i la temàtica no abandona el folklore (Parcerisas, 1977: 110).

Guitart Blanch analitza una sèrie d'elements en comú de *Roses y Xiprers* de Pons amb la poesia de Joan Maragall (Guitart Blanch, 2016a: 95-113) que creiem que són els bastions de tota la poesia ponsiana, característiques que tractarem de sintetitzar amb nous exemples d'altres poemaris, i que s'ataïllen com hem vist en alguns autors que hem analitzat fins aquí, Amadeu Grandó, i en altres composicions d'alguns poetes (§ 2.2.2). A més de la identificació

¹¹⁹ No hem pogut tenir accés a l'edició de 1919. Per tractar l'obra ens basem en l'edició de 2019 *Poesia catalana completa* (Pons, 2019), concebuda alhora a partir de la revisió feta per Garcés a *Obra poètica* (Pons, 1976) a voluntat de Pons catorze anys després de la mort del poeta, on suprimeix composicions i agrupa les tres primeres obres en «Primeres poesies».

total amb el paisatge per expressar els sentiments més profunds, que ja hem evocat línies més amunt, identifiquem l'espai natural en Pons com a correlat dels sentiments específicament amorosos, tal i com s'evidencia a «Elegia» (Pons, 2019¹²⁰: 140):

Estimava un aromós pi:
a la soca jo m'apretava,
més i més fort, com per sentir
a bell doll hi córrer la saba.

Aquest amor es dirigeix a la seua estimada Elena metamorfosejada amb la natura en una perfecta unió amb el paisatge. Tal i com assenyala Montserrat Palau, les dones es construeixen freqüentment en la literatura com a símbols culturals dipositàries de la col·lectivitat, reproductores de la cultura de generació en generació (Palau, 2006: 125). L'espai natural que referencia la pàtria s'irradia en la figura femenina, que la transmuta en una representació de la comunitat per la seua capacitat fertilitzadora. Pons identifica el cos de l'amada amb el paisatge, sobretot en els poemes de la segona part d'*El bon pedrís* (1919) agrupats sota el nom precisament d'«Elena», com observem en el poema homònim (Pons, 2019: 194):

Perquè els seus llavis molsudets
amb la sentor que hi respirava,
perquè dels seus ulls la llum blava
i els seus rossos cabells desfets

eren per mi tot el fullatge,
la font de clar degotadís,
i m'oferia en un somrís
el fresc mirall del paisatge.

O també al poema «Martí de Sant Roc» (Pons, 2019: 199):

La claror de l'alba al teu front rosseja.

¹²⁰ Reproduïm l'ortografia revisada de l'obra que tenim a l'abast, la *Poesia Catalana Completa* de Josep Sebastià Pons editada per Eusebi Ayensa i prologada per Pep Vila el 2019.

[...]
Mes tu, mon amiga, vas d'ací d'allà.
Ara és una ametlla soleta i perduda.
Ara és una rosa de Bengal menuda,
i ets com una abella d'aquell buguellar.

La identificació de l'estimada amb la natura, que vèiem igualment en Amade (§ 2.2.3) i en Grandó (§ 2.5), esdevé identificació amb el mateix *jo* poètic, una comunió panteista, nodrida de les *Pirinenques* de Maragall i de les *Stances* del simbolista Jean Moréas, i que hem vist anteriorment per mitjà del poema d'Amade «Tota la vall» (Amade, 1934: 28). També es pot observar a «Himne al Rosselló», una terra personificada a la que es dirigeix en segona persona del singular i amb qui comparteix el fluid de la vida (Pons, 2019: 216):

Me parles, oh terra, un llenguatge sagrat,
com si fora ta llum la més blava,
muntanya arrelada en el cor exilat,
en mes venes hi corre ta saba.

En el cant laudatori «Com un bon roser» la metamorfosi del tot explícita es resol amb un rerefons cristià en els dos darrers versos (Pons, 2019: 145):

Ton cel que canvia és en mon mirar,
i el meu pensament és com ton altura;
[...]
Ton cos és mon cos, ta vida és ma vida;
ta veu amorosa en mi l'he sentida,
eterna germana que m'has de guardar.

I des de la terra aixecant les lloses,
seria mon somni llavors de tornar
com un bon roser sagnejant de roses.

Un altre aspecte que relaciona la poesia maragalliana amb la de Pons, i que hem vist en molts poetes (§ 2.2.1), fins i tot de la Renaixença rossellonesa (§ 1.3.2) amb el model verdaguerià i per herència del tòpic del *beatus ille* romàntic, és la natura com a força sanadora, bàlsam de l'individu, mecanisme guaridor de l'ànima. És una força sanadora perquè la seua eternitat i perdurabilitat emana seguretat en el *jo*, una natura que es regenera

constantment i que permet al *jo* poètic esperar-se amb la cura emocional. Un de tants exemples en Pons és el poema «Serenor d'hivern» («Tant i tant com l'horta adormida, / amiga, ara el meu cor és tot asserenat») (Pons, 2019: 112) o la composició «Els cims de Carença» («La roca, entre els miralls de l'alba, es desabriga. / La llisa resplendor neteja el descohort») (Pons, 2019: 118)

Un darrer aspecte que ens agradaria remarcar sobre la poesia de Pons és l'evident dissolució del *jo* en la literatura popular que brolla directament del paisatge, ja no només és present en les formes i contingut dels versos, sinó que es transposiciona el *jo* líric en el contingut oral, per exemple en el poema «Pluja» (Pons, 2019: 114):

Mare, mentres ploïneja,
m'estic sola a m'enyorar.

M'estic sola a la finestra,
mare meva per plorar.

Un misteri gris rodeja
la pineda i el penyatar.

Així, el paisatge com a correlat dels sentiments més profunds, en ocasions amorosos, la comunió del *jo* amb la natura de tipus panteista, el paisatge com a força sanadora, i la literatura popular en simbiosi amb la culta, són característiques de la poesia ponsiana que hem pogut contemplar en alguns poetes nord-catalans al voltant de la Société d'Études Catalanes al llarg d'aquest capítol, des de concrecions diferents, tot i no arribar al mateix nivell de sublimitat.

3. DEL NAIXEMENT DE LA COLLA DEL ROSSELLÓ (1921) A MITJAN SEGLE XX

Com dèiem a propòsit del període de la SEC, amb la Tercera República (1871-1940) el procés de francesització començat segles abans fineix amb una «nacionalització» total, amb l'efectivitat del procés d'unificació del territori i de la societat per mitjà de la llengua, l'ensenyament en francès, el mercat econòmic, l'administració i el centralisme parisenc (Pere Grau, 2012: 11).

La diglòssia augmenta exponencialment. El domini de la llengua «nacional» francesa és l'eina d'ascensió social de la pagesia de les classes mitjanes i el pares catalanòfons volen que els fills aprenguen el francès per poder col·laborar a l'obra d'aculturació que fomenta la República (Pere Grau, 2012: 11). El sentiment general dels rossellonesos es pot resumir en el següent passatge (Baches, 1934: 5):

Pour ce qui est du catalanisme touchant le Roussillon [...], pour nous, Roussillonnais, l'unique Patrie c'est la France. Le mouvement catalaniste est un mouvement étranger, en lequel le Roussillon ne saurait être mêlé, sauf en ce qui a trait aux liens intellectuels et d'amitié étroite, que les deux régions doivent maintenir et développer dans une amitié franco-espagnole, toujours plus intime, entre les deux grandes régions voisines.

L'estat francès, des de la Revolució francesa, ha monopolitzat la paraula «nació» com un concepte filosòfic heretat de la il·lustració i com un argument passional després de la desfeta del 1871. En l'imaginari col·lectiu, la «identitat» pot ser també catalana però la «nació» només pot ser francesa (Pere Grau, 2012: 12). Amb el regionalisme interclassista del període anterior (§ 2) desenvolupat a França i a Europa, i amb la promoció de la descentralització administrativa, cultural i econòmica impulsada per l'occità Jean Charles-Brun, els rossellonesos es permeten la doble pertinença a l'Estat francès i a la cultura catalana. Volen evitar ser acusats de «separatistes» i per això no s'identifiquen en cap cas amb un «nacionalisme» català. La identitat catalana està subordinada a la francesa i continua fent factura la solució dualista de la «petita» i de la «gran» pàtria (Pere Grau, 2012: 12).

L'ambient social, històric i polític a França en la dècada dels anys vint i trenta com a conseqüència de la primera Guerra Mundial és força descoratjador a tots els nivells. La

població és abatuda físicament i moralment. La desanimositat en l'imaginari col·lectiu es dissimula amb l'eufòria de la victòria i el patriotisme francès il·limitat (Costa i Costa, 1977: 26), i la catalanitat se sotmet novament a aquest pes tricolor, com mostra el parlament d'Horaci Chauvet, futur president de la Colla del Rosselló (1921-1941), als Jocs Florals de Barcelona de 1920: «Bons amics, no puc parlar sense gran emoció de la meua gran pàtria que és França, perquè per nosaltres Rossellonesos, França és la primera dins lo cor...» (*apud* Costa i Costa, 1977: 26) i la presència del mateix mariscal Joffre als Jocs, com s'ha assenyalat en el capítol anterior. En el pla polític, la dreta i l'esquerra van alternant-se el poder. Primer ix victoriós el Bloc National el 1919, després el Cartel des Gauches el 1924, de nou la dreta el 1928, nova victòria del Cartel des Gauches el 1932, fins l'arribada del Front Popular el 1936. L'època menys sacsejada de lluites on l'opinió pública és menys interessada políticament va del 1926 al 1932, tocant la crisi mundial França a partir de 1931 (Costa i Costa, 1977: 26). La cultura catalana o el regionalisme té poca o nul·la cabuda en els debats polítics.

A la fi de la primera Guerra Mundial, el Rosselló segueix sent un territori bàsicament agrícola, tot i les temptatives o els triomfs industrials com els de la família Bardou¹²¹ o els de Jules Pams. En aquest darrer, involucrat en la cultura catalana, membre de la Société d'Études Catalanes i home polític de Perpinyà¹²², l'interès per defensar el Rosselló està lligat a la terra però sobretot als interessos familiars, i no tant a promoure el creixement econòmic de les marques ni l'economia local. La Catalunya del Nord segueix tenint una imatge de territori agrícola fins entrats els anys seixanta, tot i que continua exercint de pont entre Barcelona i Europa (Jané & Forcada, 2010: 82-83). Des d'aquest punt de vista econòmic, el territori ix perjudicat per les crisis de viticultura posteriors arran els esdeveniments de l'anomenada Revolta de la vinya de 1907 (1929, 1934 i 1935) a causa de la sobreproducció, de les noves lleis de l'estatut vitícola i del progrés de la vinya argeliana (Costa i Costa, 1977: 26). Les dificultats dels pagesos i les lluites sindicals obreres, com les de 1934 i 1935, condueixen l'electorat cap a l'esquerra, però les qüestions i manifestacions culturals continuen restant al marge en ser considerades secundàries (Costa i Costa, 1977: 26).

¹²¹ Jean Bardou i Pierre Bardou-Job van ser el creador (1849) i el propietari de la marca de cigarrets i paper Job respectivament (Jané & Forcada, 2010: 82).

¹²² President del Consell General dels Pirineus Orientals (1912-1920), candidat dels Radicals Socialistes a la presidència de la República francesa (1913), ministre de l'Interior del govern de Georges Clemenceau (1917) (Jané & Forcada, 2010: 82).

Entre 1918 i 1930, Jean Amade prossegueix la via intel·lectual començada al voltant de la Société d'Études Catalanes i elabora la Unió dels Pobles Llatins, un moviment de pensament de defensa regionalista que aposta per la via francesa. En el mateix període, naix la *Revue Fédéraliste* amb neutralitat ideològica i el regionalisme amplia la seua influència (Jané & Forcada, 2010: 83). La Société d'Études Catalanes (1906-1921), nucli social que permetia dinàmiques per afavorir i impulsar la cultura i la literatura catalanes a la Catalunya del Nord, es va debilitant des del final de la primera Guerra Mundial fins diluir-se el 1921, juntament amb la *Revue Catalane* (1907-1921), que havia assegurat la veu de la catalanitat i del regionalisme. Com dèiem en l'apartat anterior, ni la *Revue Littéraire et Historique du Diocèse de Perpignan* ni *La Tramontane* no recuperen el paper de la *Revue Catalane* de pre guerra (Valls, 1992a: 131).

3.1. AL VOLTANT DE LA COLLA DEL ROSSELLÓ I DE *NOSTRA TERRA*

Arran la dissolució de la Société d'Études Catalanes, i davant el perill que corre la cultura catalana, naix la Colla del Rosselló (1921-1941), enclavada en l'ambient històric, polític i econòmic entre dues guerres mundials. Amb una trajectòria de vint anys, és encapçalada per Horaci Chauvet (1873-1962) amb el seu *Almanach català-rossellonès de la Veu del Canigó*¹²³ (1921-1927), i formada per membres del període anterior com Pau Berga, Josep Bonafont, Carles Grandó, Juli Delpont i Edmond Brazès. Amb l'objectiu de «fixar la tradició provincial», no té la mateixa puixança que la SEC. Cal esperar deu anys perquè aparega un nou moviment, Nostra Terra: Joventut Catalanista de Rosselló, Vallespir, Cerdanya, Conflent i Capcir, amb la seua plataforma de difusió homònima, la revista *Nostra Terra* (1936-1939), moviment que serà postrat al seu torn per la segona Guerra Mundial (Pere Verdaguer, 2002b: 128).

Dos anys després de la creació de la Colla del Rosselló, es desperta a Tolosa i a Montpeller el contrafelibrisme, moviment iniciat per Ismael Girard en crear la revista *Oc* el 1923 que desguassa en la creació de l'Institut d'Estudis Occitans on Josep Sebastià Pons s'adhereix tot seguit, com també el poeta Gumersind Gomila. És un moviment que es

¹²³ Esdevingut *Almanach català rossellonès* a partir de 1928.

reivindica de normes seguint l'aportació de Fabra feta a Catalunya del sud de les Alberes i agafa la poesia de Pons com a insígnia (Cayrol, 1978: 3). Totes aquestes dinàmiques asseguren l'existència de la cultura i la literatura catalanes des de diferents perspectives.

En els següents subapartats, detallarem els condicionants per a l'existència de la poesia en català al Rosselló: els moviments i el rerefons ideològic i cultural de la Colla del Rosselló, amb les seues plataformes de difusió; la problemàtica lingüística començada ja en el període anterior; les dinàmiques i activitats portades a terme, fent especial èmfasi en els Jocs Florals; i el canvi d'orientació catalanista amb rerefons polític que es dona a partir de la creació de l'associació Nostra Terra i la seua revista homònima, que comença a superar l'estadi cultural del rossellonisme i obre camins a plantejaments nacionals (Pere Grau, 2012: 14), inhòspits al Rosselló fins aleshores.

3.1.1. El naixement i la fi de la Colla del Rosselló (1921-1941)

La Colla del Rosselló és un moviment que naix enmig d'un ambient econòmic, polític i social entre dues guerres mundials i que assegura la continuïtat de la cultura catalana a la Catalunya del Nord. Després de la dissolució el 1921 de la Société d'Études Catalanes (1906-1921), i de la *Revue Catalane* (1907-1921), el catalanisme cultural es troba amenaçat i cal tornar-lo a impulsar: «Avec la disparition de la S.E.C en décembre 1921, c'est un maillon de la chaîne catalaniste qui s'est rompu» (Camps, 1986a: 176). El poeta de guerra i periodista Francesc Francis (1886-1973) denuncia la situació a *Tramontane* i incita els rossellonesos a reaccionar contra el centralisme modern que devasta el patrimoni secular i la llengua de les regions: «Le patrimoine ancestral peu à peu se désagrège ; l'inepte modernisme et la stupide centralisation lui ont porté les plus rudes coups ; la fibre du patriotisme provincial s'est pervertie au contact de l'importation» (Francis, 1921: 2). Ataca el mercantilisme i els estrangers que no poden arribar a comprendre el valor sagrat de la llengua catalana (Francis, 1921: 3):

Gardons cette langue que parlent encore quatre millions d'individus, cultivons-là, défendons-là contre les métèques qui la tournent en dérision, contre les mercantis, impudents monnayeurs des choses du cœur et de l'esprit. Nous accomplirons ainsi un acte de foi et de piété filiale.

Aquesta llengua guarda una escletxa de llum en la profunditat del món rural, on es refugia, un espai que continua sent cantat en aquest període amb la continuació de la poesia regionalista; el que Fuster anomena en relació a la poesia valenciana, poesia pairalista basada en el paisatgisme sentimental (Fuster, 1980: 55). Així, per a Francis «[...] le peuple qui est notre maître, comme le disait si bien Joseph-Sébastien Pons, possède encore dans son cœur des sources inépuisables et pures. Le berger *canigonenc* et le *traginer* du Vallespir sont les vestales de l'idiome». La llengua rural és l'ànima del poble que ningú aconseguiria aniquilar del tot: «Mais qu'est-ce donc que cette langue que ni les édits royaux, ni les circulaires ministérielles, ni la maussade pédagogie n'ont pu détruire ? C'est l'âme même d'un peuple, d'une race» (Francis, 1921: 3). Una de les reaccions del discurs de Francis, davant l'amenaça que corre l'«ànima del poble» i la llengua, és la creació de la Colla del Rosselló per Horaci Chauvet (Berjoan, 2011: 166). Naix el 25 de setembre de 1921 amb la celebració d'un banquet i d'una reunió on es crea el comitè «La Colla ou les Mainteneurs de la langue et de la tradition roussillonnaises», les actes del qual queden plasmades a l'últim número de la *Revue Catalane* (Testis, 1921: 70), seguides pel discurs de brindis d'Horaci Chauvet (Chauvet, 1921: 70-71) i pel parlament de Josep Sebastià Pons «De les llimones y manglanes» (Pons, 1921a: 71-72).

Jean Amade i Josep Sebastià Pons, com que treballen a Montpeller, no poden dirigir aquest nou agrupament més enllà d'aportar el seu suport. Cal un home decidit i amb les idees clares per portar a terme l'embranchida, que resulta ser el publicista, escriptor i home polític d'arrel socialista¹²⁴ Horaci Chauvet (1873-1962), l'ànima del moviment (Costa i Costa, 1977: 24). Horaci Chauvet i els membres d'aquest comitè prenen la iniciativa per consolidar el relleu del catalanisme cultural i anuncien el naixement d'aquesta Colla formada pel mateix Chauvet com a president (1873-1962); pels vice-presidents Juli Delpont (1865-1924) i Carles Grandó (1889-1975), el segon dels quals, a més de poeta, serà el president de La Colla el 1939, el principal agent dels Jocs Florals del Rosselló (1924 - 1925) i dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or (1926 - ...); i pel secretari Francesc Francis (1886-1973). Membres ben actius del període anterior com Josep Bonafont, Lluís Pastre, Gustau Violet, Mossèn Joan Sarrete i el professor Josep Calmette ja no apareixen en l'escena (Costa i Costa, 1977: 25).

¹²⁴ Conseller municipal (1904), adjunt del batlle de Perpinyà (1907), primer adjunt (1909-1929) i conseller general (1929-1931) (Costa i Costa, 1977: 24).

En l'Article 2 dels estatuts es concreta l'objectiu de l'agrupament (*Colla del Rosselló. Statuts*, 1926¹²⁵: 3):

La Colla del Rosselló a pour but de grouper tous ceux qui veulent développer le patrimoine intellectuel du Roussillon, encourager et honorer les poètes et artistes locaux, maintenir le culte de la tradition et défendre la langue catalane. Sa devise est : fixer les choses provinciales.

El president Chauvet assenyala en el brindis del banquet fundador que les reunions de la Colla serveixen per «parler de tout ce qui constitue le patrimoine intellectuel et moral du Roussillon» on hi ha reunides «des personnalités qui symbolisent la tradition catalane». El patrimoni intel·lectual el representen els «poètes catalans d'abord, qui ont voulu offrir une main galante à la langue catalane». I és aquí on Chauvet saluda en primer lloc a Josep Sebastià Pons, i el felicita pel seu recull poètic *L'estel de l'escamot* (1921) que qualifica d' «hymne virgilien de la terre roussillonnaise» amb les seues «strophes lyriques du retour au foyer et les vers rapportés de Courlande, qui sont comme de puissantes eaux fortes» (Chauvet, 1921: 70). La Colla és el principal suport per a la poesia en català del moment.

Però no només la defensa de la poesia en català té cabuda al si de la Colla del Rosselló. Chauvet enumera tot tipus de personalitats que són presents al banquet i que conformen aquest aplec harmoniós: poetes rossellonesos en llengua catalana i francesa, músics i cantaires de cançó tradicional catalana, arqueòlegs, filòlegs, bibliòfils, impressors amb la missió de fomentar la producció literària catalana, arquitectes «qui ont eu la coquetterie de reconstituer l'ancienne maison catalane au porche plein de fraîcheur et au lumineux revêtement de briques rouges et vertes» i artistes que «symbolisent notre race dans sa pure beauté». Després d'aquesta descripció, anima a constituir «un groupement des amis de la tradition catalane que l'on pourrait appeler la Colla» (Chauvet, 1921: 71).

Remarca el que considera una de les millors característiques de la «raça» rossellonesa, la mesura, fent referència a la tendència dels rossellonesos de no tenir aspiracions

¹²⁵ La Colla es crea el 1921, però els seus estatuts es redacten el 1926: «La Colla del Rosselló a été fondée le 25 septembre 1921, au cours d'une réunion tenue au local de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales, et présidée par M. Horace Chauvet [...]. Elle a pris enfin une importance telle et agrandi à tel point le champ de son action [...] qu'elle est obligée de se donner des statuts» (*Colla del Rosselló. Statuts*, 1926: 1).

emancipadores respecte a la gran França, que és la gran diferència entre el catalanisme de la Colla del Rosselló i el catalanisme amb pretensions catalanistes polítiques que es donarà al voltant de l'associació Nostra Terra, com veurem després. Insisteix en com l'estima per la petita pàtria els condueix a l'estima de la gran pàtria francesa. Després de les ferides de la primera Guerra Mundial, qualsevol causa cultural és relativa (Chauvet, 1921: 70):

La grande qualité de notre race est d'avoir le sens de la mesure. Nous n'avons jamais voulu nous enrôler dans le félibrige ni les académies provinciales. Nous aimons notre petite patrie, parce que cette affection nous conduit à l'amour de la grande patrie. Nous avons le respect de tout ce qui constitue la poésie de notre province, mais, si nous entretenons le culte du passé, nous n'élevons pas nos autels sur la place publique. Nous savons qu'il est en ce moment des questions générales, d'ordre économique et social, qui préoccupent à juste titre les esprits.

La Colla es crea sense cap pretensió més enllà de fer sobreviure la cultura, i és que després de la primera Guerra Mundial (1914-1918) els rossellonesos es troben plenament adscrits i orgullosos a la nació francesa. Davant l'argument clàssic dels adversaris del regionalisme d'assimilar el moviment al separatisme, Horaci Chauvet exhibeix clarament la voluntat de la Colla de determinar-se dintre de la seua estimada França i frustrarà alguns intents dels seus compatriotes per anar una mica més lluny, per exemple el de Carles Grandó. Grandó suggereix en l'assemblea del 7 de desembre de 1924 donar una ajuda a l'APEC de Barcelona, l'Associació Protectora de l'Ensenyança Catalana, davant la clausura que efectua Primo de Rivera (1923-1930) a les escoles que aquesta entitat subvenciona, i davant el decret que dicta el 24 de juny de 1924 contra el «separatisme». Horaci Chauvet s'oposa a la proposta de Grandó en veure-hi un acte polític, de manera que l'empara es vota però només a títol simbòlic (Costa i Costa, 1977: 27). De fet, la voluntat de la Colla de desmarcar-se dels moviments polítics apareix en l'article 8 dels seus estatuts: «Toute discussion, tout acte visant la politique ou la religion, ou susceptible de troubler la bonne harmonie de l'Association, sont rigoureusement interdits au sein de la Société» (*Colla del Rosselló. Statuts*, 1926: 5-6).

L'etiqueta pueril de la «Colla», que al·ludiria a un grup de gent que treballa conjuntament o a un aplec d'infants o de joves, és una mostra de la natura del grup i d'aquesta voluntat apolítica. No es pretén científic sinó clarament folklòric, tot i aspirar a «horitzons il·limitats», tal com el defineix Grandó (Grandó, 1923: 4):

Son action s'exercera dans le vaste champ de l'expansion populaire, aux horizons illimités, et non dans le cercle étroit d'un groupe d'études aux efforts souvent stériles. Point d'académie de province à formule décorative, mais un corps vivant, quittant fréquemment l'archive jaunie ou la relique poussiéreuse pour épanouir au soleil sa face réjouie.

Així, tot i tenir menys força que la Société d'Études Catalanes, aquesta nova agrupació continua sent un moviment regionalista amb l'objectiu de defensar la cultura i la tradició rosselloneses. Malgrat el seu esperit limitant, i sense renegar de la nació francesa, la Colla permet legitimar produccions en poesia catalana, com assenyala Josep Sebastià Pons en el seu parlament de brindis «De les Llimones y Manglanes»: «Així mateix nosaltres, consuls magnífics de Perpinyá, ens reunim per tractar el govern de la nostra poesia, per conservar sos drets i privilegis, sos usatges i llibertats» (Pons, 1921a: 72), ja que cal que siga «honorada tota tradició de gracia i de bellesa». Insisteix en què és necessari no deixar al lliure àrbitre la llengua catalana: «Que pensarien els nostres fills si tot ho deixàvem en el deplorable estat de decadencia que ens aménassa, una llengua desventurada i borda, d'ont s'esfullen les paraules més vives?». Pons creu que encara hi ha esperança per mantenir i evitar l'anihilament de la llengua i la cultura catalanes: «Diguem-ho clar y català: el Rosselló té encara cors fidels» (Pons, 1921a: 72).

A partir dels anys trenta, els efectius de la Colla disminueixen. De dos-cents que en tenia el 1927 passa a setanta el 1939. Els anys trenta són difícils per tot allò que es puga relacionar amb el regionalisme (Costa i Costa, 1977: 30) i una de les causes és la davallada en les publicacions de premsa. *L'Éveil Catalan*, que havia constituït una de les veus de la Colla, desapareix el 1931; la revista bimensual de Ceret, *Vallespir*, ja no publica més a partir del 1932, com tampoc la trimestral de Ceret dirigida per Josep Sebastià Pons, *Revue du Roussillon*, o la *Revue historique et littéraire du diocèse de Perpignan* que s'atura en 1934 arran la mort de Monsenyor de Carsalade el 1932. Una altra causa possible és que alguns dels membres fundadors deixen de formar part de la Colla, com Georges Artús, secretari adjunt i antic redactor en cap de *L'Éveil Catalan*, que dimiteix el 1932 quan se'n va a Avinyó a continuar la carrera de periodista; o com el president Horaci Chauvet, que es trasllada a Montpeller i a París, deixa de participar en la política perpinyanenca i la seua influència ja no és tan gran (Costa i Costa, 1977: 30). En disminuir els socis, la Colla del Rosselló envelleix encara més i no té finançament per continuar. El 1941 desapareix i alguns dels seus membres s'adhereixen a la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales (SASLPO).

Durant vint anys, la Colla del Rosselló assegura la continuïtat del moviment catalanista a la Catalunya del Nord, tot i la voluntat apolítica, i el clima social, econòmic i polític no sempre favorable al desenvolupament cultural català. Malgrat tot, és la instigadora d'una obra cultural valuosa de la qual encara avui es poden collir fruits. Georges Artús deia a *L'Éveil Catalan* que la Colla del Rosselló fou la causa i l'eix de tot el moviment literari i artístic que agità el Rosselló en aquells anys, amb els Jocs Florals brillants i animats, els salons d'art i les exposicions, els homenatges a personalitats del món cultural i literari rossellonès, i amb la revelació de joves poetes i artistes (Artús, 1928: 1). En definitiva, una sèrie de dinàmiques i activitats que, sota el pretext de defensa de la tradició i de la cultura catalanes, permetran i facilitaran la presència de producció poètica en català en concursos, revistes i en llibres, com veurem en els següents apartats.

3.1.2. Les dinàmiques i activitats de la Colla del Rosselló

L'objectiu principal de la Colla desenvolupat en la sessió assembleària del 25 de novembre de 1923 és la proposta de Lluís Pastre de crear diferents seccions per desenvolupar accions segons la seua natura, i és partint d'aquesta premissa organitzativa que es porten a terme les dinàmiques de diversa índole de la Colla del Rosselló (Costa i Costa, 1978: 23). A part d'organitzar concursos musicals, com el concurs de música catalana de 1925, conferències i representacions teatrals, l'activitat de la Colla és principalment de natura artística i literària. En aquesta mateixa sessió, Horaci Chauvet suggereix l'organització d'exposicions d'artistes o d'escultors aficionats per tal de revelar alguns talents interessants i despertar el gust del públic (Costa i Costa, 1978: 23). El 1926 s'obri el Primer Saló de Tardor amb cinquanta-set expositors, que obté finançament segur el 1928 i continuïtat fins 1931, i s'obri un concurs d'art d'alumnes el 1933 que reuneix quaranta-tres obres. Pel que fa a l'art popular, en la sessió del 14 de març de 1926, François Tressere idea la creació d'una biblioteca catalana, on es puguin conservar els arxius en una mena de petit museu. Horaci Chauvet aprofita la intervenció per anar més lluny i proposa la instauració d'un museu on conservar relíquies dels avantpassats (barretines, faixes, porrons...) (Costa i Costa, 1978: 23). A partir del mateix any, la Colla recol·lecta antiguitats de la vida quotidiana rossellonesa i comença els seus esforços per portar a terme un museu català, la Casa Pairal. El projecte té dificultats a portar-se a terme, segurament a causa de l'Ajuntament que no creu en l'èxit d'aquest museu

o que frena la seua organització (Costa i Costa, 1978: 24). Malgrat tot, la Casa Pairal veurà la llum i s'instal·larà en una sala d'exposició a la segona planta del Castillet a partir de 1941, i estarà oberta en bones condicions gràcies al conservador Josep Deloncle el 1963. Avui dia encara es pot visitar. Així, la Colla del Rosselló basteix amb la Casa Pairal un «lloc de memòria», seguint la terminologia de Pierre Nora, un lloc en tots els sentits: material, simbòlic i funcional (Nora, 1997), destinat a preservar el patrimoni per a la posteritat i a bastir la identificació amb la col·lectivitat.

Una altra de les dinàmiques principals de la Colla del Rosselló són els homenatges públics de caràcter festiu a personalitats literàries o artístiques nord-catalanes, sobretot durant les dècades dels anys vint i trenta, amb l'objectiu de fer prendre consciència als rossellonesos que l'obra dels seus il·lustres compatricis no queda vana i, al seu torn, serveixen com a «propaganda eficaç per la causa catalanista» (Costa i Costa, 1978: 29). Es porten a terme homenatges, entre d'altres, a Josep Sebastià Pons (1921), Albert Saisset (1923), Déodat de Severac (1924), Pere Talrich¹²⁶ (1925), Josep Bonafont (1926), François Tresserre (1929), Pere Vidal (1930), Pau Berga (1931), Esteve Caseponce (1932), Arístides Maillol (1932), Lluís Codet (1936), Pierre Camo (1937) i a Jean Amade (1939). També es ret homenatge a Frederic Mistral (1930) (Costa i Costa, 1978: 27-28¹²⁷).

Amb la intenció de fomentar el patrimoni rossellonès, sobretot en aquest període de transformacions culturals arran el període de postguerra de la primera Guerra Mundial, els rossellonesos volen salvaguardar, a més de la llengua, de la cultura i de la història, una sèrie de pràctiques que esdevenen nous símbols d'identitat local, com és la sardana (Berjoan, 2011: 174). Francesc Francis esdevé el missatger de la sardana a *L'Éveil Catalan*. Esdevinguda un símbol identitari i un emblema de la resistència catalana contra la repressió del règim del dictador Primo de Rivera al sud de les Alberes, Francis pretén que la sardana s'instal·le al Rosselló, puix és per ell la dansa nacional catalana i una manifestació d'unió de classes (Francis, 1923: 1):

¹²⁶ Per comprendre la magnitud d'aquests esdeveniments, vegeu la ressenya i el desenvolupament de l'homenatge a Pere Talrich, autor de *Recorts del Rossello* (1887), en un dels tres números de la *Revista Catalana* que Jordi Joaquim Costa i Costa dedica a la Colla del Rosselló (Costa i Costa, 1978: 28-29).

¹²⁷ La paginació de l'article «La Colla del Rosselló (1921-1941)» de Costa i Costa (1978) està errada. La 28 està numerada com a pàgina 25 i viceversa.

C'est que la sardana est la danse nationale ; c'est faire du patriotisme que de rythmer ses pas, c'est prier dans le mouvement pour les aspirations de la grande Catalogne. Et la meilleure des preuves réside dans l'absolue union des classes lorsqu'il s'agit de communier dans la sardana.

A més de la participació en les festes literàries de Barcelona i Tolosa per part de membres de la Colla del Rosselló, la dinàmica més encertada d'aquest agrupament és la restauració dels Jocs Florals del Rosselló (1924-1925) que esdevenen a partir de 1926 els Jocs Florals de la Ginesta d'Or (1926), amb una posteritat més enllà de la fi de la Colla del Rosselló (1941), i que consagren noves veus poètiques a la Catalunya del Nord.

3.1.3. La restauració dels Jocs Florals

Sens dubte, la restauració dels Jocs Florals el 29 de juny de 1924 és el «més gran encert de la Colla del Rosselló» (Costa i Costa, 1978: 29). Anomenats en un primer moment els Jocs Florals del Rosselló (1924-1925) per dir-se després fins l'actualitat els Jocs Florals de la Ginesta d'Or (1926-...), representen la voluntat de reconstrucció del món cultural i literari rossellonès després de la primera Guerra Mundial, i estimulen els escriptors locals.

Durant l'Assemblea General de la Colla del Rosselló del 23 de març de 1924, Carles Grandó exposa el projecte dels Jocs Florals, inspirats en els que s'havien organitzat a Tolosa i als quals havien participat i seguien participant els poetes rossellonesos (Costa i Costa, 1978: 29). La Société d'Études Catalanes havia celebrat els Jocs Florals del Rosselló el 1913 i per això en restaurar-los és aquest el nom que prenen al principi (1924-1925). Dos anys després, al 1926, es constitueix una Acadèmia amb els seus estatus particulars i financers independents dels de la Colla i passen a dir-se els Jocs Florals de la Ginesta d'Or. François Tresserre esdevé el secretari perpetu, com ja havia sigut als Jocs Florals de Tolosa (Costa i Costa, 1978: 30), i Albert Bausil i Carles Grandó els secretaris perpetus adjunts o vice-presidents. Es designa el mantenidor dels Jocs el president en funcions de la Colla del Rosselló, que té com a insígnia una petita ginesta d'or (Les Mainteneurs-Fondateurs du Genêt d'Or, 1926: 1), el qual no pot participar en el concurs.

En l'article cinquè dels estatuts es fa palès l'objectiu dels Jocs: «La Compagnie littéraire du Genêt d'Or a pour but principal d'élever le niveau littéraire et artistique du Roussillon par

la culture des belles lettres françaises et catalanes, d'encourager et de récompenser les talents» (Les Mainteneurs-Fondateurs du Genêt d'Or, 1926: 2). S'instauren dues seccions: una per llengua francesa i una altra per llengua catalana. Per a Charles Bauby i François Tresserre, fundar els Jocs Florals també en francès, malgrat les crítiques que han pogut rebre per aquest fet, és positiu, ja que permet guanyar adeptes i aproximar la cultura i literatura catalana a tothom: «la multiplicité des chapelles favorise le recrutement des croyants et rend plus importante la cathédrale» (Bauby, 1924: 125). Cada any, un dels dos llorejats posseïdors de la Ginesta d'Or rep un ram de flors, la «flor natural», que, en acord amb el Consistori, l'ofereix a la reina de la seua tria, la qual assisteix a la sessió solemne per entregar els premis als llorejats. Aquest honor és reservat un any a la Ginesta d'Or de la secció francesa; un altre any a la Ginesta d'Or de la secció catalana. La secció de llengua catalana està subdividida en autors del nord i del sud de les Alberes¹²⁸. La participació d'autors catalans del sud comporta, per a Francis, aspectes positius, ja que els Jocs guanyen en originalitat i en caràcter. Però al comparar la secció del sud amb la del nord, es mostra a nivell lingüístic la feblesa de la secció rossellonesa, resultat, segons Costa i Costa, d'una absent política d'ensenyament del català que desemboca sobre un rellevament inexistent dels joves (Costa i Costa, 1978: 30). Aquesta secció del sud, al seu torn, permet als poetes d'expressar-se durant la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Charles Bauby, en la ressenya dels Jocs Florals del Rosselló de 1924 a *Tramontane*, destaca l'acte de solidaritat que signifiquen els jocs oferts pels rossellonesos als catalans del sud de les Alberes, immersos en la dictadura de Primo de Rivera on tot el que té a veure amb el català és prohibit (Bauby, 1924: 125):

[...] au moment où la langue ancestrale est proscrite en Catalogne, où nos frères d'outremonts sont brimés de toute manière, ce nouveau foyer qui s'allume, c'est le geste fraternel et consolateur, c'est le signe d'accueil, comme la porte qui s'ouvre devant l'exilé, c'est pour la dictature aveugle qui ose espérer que des décrets peuvent suffire pour supprimer une langue et que par la force on peut obliger une race à la renier avec son passé, que l'on peut amener un peuple à renoncer à ses droits imprescriptibles, c'est pour la dictature une indication qu'il devrait lui montrer la vanité de ses efforts; il y aura toujours une place où entretenir le feu sacré.

¹²⁸ «Le Genêt d'Or (grand prix de l'année) sera attribué chaque année à la poésie française, et à la poésie catalane du Roussillon. Une section spéciale pourra être créée pour les poètes catalans des pays où cette langue est écrite (Catalogne, Baléares, Valence, etc.)» (Les Mainteneurs-Fondateurs du Genêt d'Or, 1926: 3-4).

Per fomentar la creació poètica i fer nèixer nous poetes locals, cal una bona organització del concurs. Per cada sessió, un president és designat per pronunciar el discurs, rebre a la reina i presidir la cerimònia. Es nomenen dues comissions encarregades d'examinar les obres del concurs i dos apuntadors (una per la secció francesa i l'altra per la secció catalana), i per cada secció les obres candidates es classifiquen en tres categories: bé, bastant bé, i mediocre o dolent. Només els enviaments que reben la majoria de vots en la primera categoria poden concursar per una flor. Les obres de la segona categoria són revisats per tres membres del consistori que analitzen si alguna d'elles pot optar per la primera categoria, i en assemblea és procedeix a establir la classificació definitiva (Les Mainteneurs-Fondateurs du Genêt d'Or, 1926: 4-5).

Els primers mantenidors, els jurats, estan constituïts per grans erudits rossellonesos. A la secció catalana hi ha: Jean Amade, Josep Sebastià Pons, Carles Grandó, Pau Berga, Pere Vidal, P. Francis, Lluís Pastre, Josep Bonafont, i el president de la Colla del Rosselló, Horaci Chauvet. Pel que fa a la secció francesa, trobem François Tresserre, Henri Muchart, Albert Bausil, Frédéric Saisset, Pierre Camo, Joseph Fons, Marie Barrère-Affre i Carlos De Lazerme («Mainteneurs Fondateurs. Jury d'Examen», *Compagnie Littéraire du Genêt d'Or. Jeux Floraux du Roussillon. Statuts*, 1926: 10), la majoria d'ells poetes rossellonesos d'expressió francesa.

Els Jocs Florals permeten honorar cada any la poesia rossellonesa, la poesia catalana del sud i els poetes catalans d'expressió francesa. Aquests jocs iniciats a la primera meitat del segle xx obriran al llarg de la segona meitat de segle mantenidors i llorejats com Àngela Balent-Sicart, Joana Maureso-Moragues, autora de *Es Perpinya: poesies catalanes* (1970), i Elisabet Oliveres-Picó, autora d'*Estampes del Rosselló* (1964); com també Jean Amade, Josep Sebastià Pons, Carles Grandó, Simona Gay, Pau Berga o Joan Narac. Com dèiem a l'inici d'aquesta tesi (§ Introducció), gràcies a aquests Jocs Florals aflora un corpus poètic de dones que, per les condicions patriarcals i circumstàncies vitals en tant que individus arrelats a l'esfera íntima i no a la pública de la societat en aquesta època, no publiquen llibres. Això no vol dir que la seua veu no existisca, ni que Simona Gay siga la única dona poeta nord-catalana del segle xx. De fet, ja als anys vint apareix algun poema de La pubilla de l'Escarabill, pseudònim d'Agnès Rivemale, a *La Renaissance catalane* entre 1918 i 1919, l'única dona que publica versos en

català en aquell moment¹²⁹. A més dels poemes al llarg de la segona meitat del segle xx d'Àngela Balent-Sicart, Joana Maureso-Moragues i Elisabet Oliveres-Picó, a partir de 1948, Marcel·la Rocaries publica poemes en francès i en català a *Tramontane*, i també és llorejada als Jocs Florals. Als anys cinquanta apareixen poemes de Rosa Gely o Brigita Azema fins els anys setanta¹³⁰. Algunes d'aquestes autores apareixen en l'antologia *Les cinc branques* que hem comentat (§ Introducció). Creiem que és important reivindicar aquest conjunt de veus invisibilitzades sotmeses a la frontera de gènere, a més de la frontera lingüística i territorial, per això confiem que futurs estudis sobre la poesia rossellonesa de la segona meitat del segle xx donaran peu a la seua recerca i al seu tractament.

Pel que fa als llorejats de la secció catalana sud, hi trobem poetes de renom com Mercè Rodoreda, Bartomeu Barceló, Xavier Benguerel, Joan Maria Guash, Francesc Mateu, Josep Puig i Pujades, o Octavi Saltor, entre d'altres.

La poesia rossellonesa d'expressió francesa dels Jocs posa igualment sobre l'escenari poetes com: Doëtte Angliviel, dona del fundador de *Tramontane* Charles Bauby, la qual, a més de ser llorejada, publica reculls de poesia, com *Jeux au jardin* (1929), *Instincts* (1935) o *Volonté de l'ombre* (1939); Marie Barrère-Affre, premiada sobretot als Jocs Florals de Tolosa; Jeanne Yves Blanc (Jeanne Burgues-Brun, neboda del pensador regionalista Jean Charles-Brun), autora, entre d'altres reculls, de *Petits poèmes du terroir languedocien* (1921) o *La Barque sur le sable* (1927); Cyprien Lloansi, que recollirà els seus poemes en *Lumière d'olivier* (1957). La secció francesa dels Jocs també premiarà poemes del gran novel·lista Ludovic Massé (Costa i Costa, 1978: 31) i a altres autors com Gabriel Blanc, Just Calveyrach, Henri Duclos. En la majoria dels casos, tot i expressar-se en francès, es tracta d'una poesia regionalista ben catalana on es canta el paisatge rossellonès d'una manera contemplativa o més interior segons els casos. La gran part d'ells són la continuació de la plèiade de poetes rossellonesos d'expressió francesa sorgits des de principi de segle arran la forta francesització i el prestigi de la llengua de París, com Henri Muchart amb *Les balcons sur la mer* (1901); Pierre Camo i el seu cant a la terra vallespirenca amb *Le jardin de la sagesse* (1906), *Les beaux jours* (1913) o *Le Livre des Regrets* (1920), entre d'altres obres; Albert Bausil amb *Primeroses et rimes roses*

¹²⁹ Vegeu «La femme dans les lettres roussillonnaises» (Grandó, 1956: 157-172).

¹³⁰ Agraïm a Miquela Valls haver-nos propiciat totes aquestes referències amb les quals pretenem aportar un estudi posterior.

(1905) i *La terrasse au soleil* (1921); o Frédéric Saisset (fill d'Oun Tal) amb *Au fil du rêve* (1897), *Les moissons de la solitude* (1907), *Paysages de l'âme* (1912) o *Le miroir des songes* (1928). Resultaria escaient una anàlisi del corpus dels poetes d'expressió francesa on l'espai natural rossellonès és igualment intrínsec a la seua creació. Per qüestions d'acotament de corpus no s'han pogut tractar en aquest treball, tal i com hem explicat a l'inici d'aquesta tesi (§ Introducció), per això obrim vies d'exploració a futurs investigadors i interessats.

Per continuar amb els Jocs Florals, Jean Amade, Josep Sebastià Pons i Carles Grandó, responsables de la secció catalana, s'encarreguen al llarg dels anys de puntuar i seleccionar les composicions enviades als Jocs, com es mostra en la correspondència que envien els dos primers a Grandó, per exemple en la carta d'Amade del 27 d'abril de 1925: «Je vous adresse sous pli recommandé les poésies du fonds roussillonnais, destinées aux "Jochs Florals". Joseph Pons et moi les avons toutes vues soigneusement : vous trouverez ici même notre opinion sur chaque pièce» (Amade, 1925: 1). Ambdós tindran un paper important en els Jocs. En 1926 i en 1943, Amade és escollit president dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or de Perpinyà. També fa l'informe de la secció catalana del concurs a Font Romeu el 1926 i en 1928 a Perpinyà, i Pons presideix els Jocs en 1928 (Camps, 1986a: 180).

Al final dels anys trenta, els Jocs Florals van perdent força. Amade insisteix a Grandó en 1937 de crear una secció de joves promeses: «Il me paraît indispensable d'encourager [...] ces juvéniles essais. C'est l'avenir de notre poésie catalane» (Amade, 1937: 1) i confien aquesta tasca a Josep Medina.

Quan el secretari perpetu François Tresserre afirma que la Ginesta d'Or és un grup dels més brillants de les acadèmies provincials, es pot aplicar a la secció francesa però no a la catalanorossellonesa (Camps, 1986a: 185). Malgrat les crides successives d'Amade i els esforços, el relleu no està assegurat, i per això constata el 1938 que «A la poesia catalana rossellonesa falta gent» (*apud* Costa i Costa, 1976: 342). El 1947 Amade assegura a Carles Grandó que, d'entre els candidats, no ressalta gaire ningú, a diferència d'altres vegades on Brazès, Narach, Gay o Médina competien entre ells. També manquen els joves que enviava Médina, i adverteix «il ne faudrait pas laisser se tarir cette fraîche source, dans l'intérêt même de notre langue et poésie» (Amade, 1947: 2). L'èxit dels Jocs Florals de la Llengua Catalana a l'exili durant el franquisme celebrats al Palau dels Reis de Mallorca de Perpinyà el 1950 i el 1964 faran compartir escena a poetes del nord i del sud de les Alberes i compensaran la

decadència de la Ginesta d'Or dels anys quaranta, anys de postguerra després de la segona Guerra Mundial.

3.1.3.1. La festa i els discursos dels Jocs Florals del Rosselló del 29 de juny de 1924

Ens detindrem en la festa dels primers Jocs Florals portats a terme per la Colla del Rosselló per mostrar l'ambient i el to que es traspua dels discursos. La ressenya de *Tramontane* emfatitza primer la rellevància de l'esdeveniment (*Tramontane*, 1924: 126):

La journée du 29 Juin, inaugurant les Jeux Floraux roussillonnais, marquera une date dans notre histoire ; cet épanouissement de l'esprit, cette victoire de la poésie, de la tradition et de la beauté constitue le plus réconfortant des exemples.

La jornada comença amb un banquet reunit a l'Hotel Regina de Perpinyà amb una cinquantena de comensals, membres o amics de la Colla del Rosselló, el delegat de la Prefectura i la premsa. En aquest banquet s'efectuen diversos discursos, com el del president de la Colla, Horaci Chauvet, el del secretari perpetu François Tresserre, el de Lluís Pastre o el de l'arqueòleg Henry Aragon, que evoca els Jocs Florals i les festes de Joffre a Barcelona. També es reciten poemes de Henry Muchart, Carles Grandó i Francesc Francis.

Després del banquet, té lloc la festa de les flors a la Sala Aragó de Perpinyà, presidida per Horaci Chauvet. Sona la música popular dels Cantayres Catalans i de l'Estudiantine Catalane, amb cançons populars emblemàtiques com «Muntanyes regalades» (Gall de Sant Joan, 1924: 3), que es van alternant amb l'informe del concurs de poesia en català de Lluís Pastre, amb el d'Albert Bausil concernint la poesia en francès, i amb la recitació dels poemes guanyadors. Aquests reben els premis de la reina, Mathilde Jonquères, i de les dames d'honor, Jacqueline Rabran i Marie Pons, vestides amb còfia catalana i xal tradicional (*Tramontane*, 1924: 126). La festa acaba amb un homenatge al mestre de les catalanades Oun Tal (Albert Saisset). La regina, acompanyada dels membres del Consistori i de les damiselles d'honor, es dirigeix al bust del poeta popular situat als jardins de la Bassa per depositar la flor natural, el ram de flors, i abraça la senyora Saisset, també present en l'homenatge. L'article sobre els Jocs Florals del Rosselló de 1924 de *La Veu de Catalunya de les terres catalanes* acaba amb una felicitació a la Colla del Rosselló per tal empresa (Gall de Sant Joan, 1924: 3):

Amb aqueixa nota emocionant, plena de grandesa en la seva humil simplicitat, s'acaba la Diada de la Poesia. Hi ha encara belles esperances pel renaixement de la nostra tradició catalana, tan malmesa en el segle XIX, i felicitem la Colla del Rosselló de l'obra magna que ha empès.

La rellevància d'aquests Jocs Florals es mostra en la repercussió de l'esdeveniment a la premsa local, com per exemple al *Méridional* («Les Jeux Floraux du Roussillon», 01/07/1924), a *La Dépêche* («Jeux Floraux du Roussillon», 01/07/1924) o a *L'Éveil Catalan* («Jeux Floraux du Roussillon», 05/07/1924). El to dels parlaments segueix els preceptes d'antuvi, com mostra el discurs del banquet del secretari perpetu François Tresserre en fornir els tòpics renaixencistes i regionalistes i en remarcar com la natura i la tradició, després d'un període de silenci, han revifat. Novament rel·lueix la topofília i l'evocació de l'espai natural com a receptacle de la tradició (Tresserre, 1924: 127):

Tout recommence, tout refleurit : les lilas et les “leys d'amors”. Les platanes de nos allées, comme le laurier du célèbre verger, regardent passer les Muses, et frémissent d'optimisme. L'ingénue fraîcheur de nos chansons catalanes, comme les “tensons” des Troubadours recèlent avec la tendresse de nos aïeules, les battements éternels sont éternellement et pareillement féconds.

Segons Tresserre, aquest reviscolament ha comportat una plèiade de poetes que han aspirat amb la seua poesia vers la perfecció, i per això el Rosselló n'ha d'estar orgullós (Tresserre, 1924: 127):

Quelle montée vers l'idéal sur les deux versants de notre colline sacrée : le versant de France et le versant catalan. Quel magnifique épanouissement d'âmes en notre cher Roussillon. [...] Ces sont tous les œillets, toutes les roses, tout l'envahissement somptueux d'un truculent été de couleurs et de parfums. Et quelle province de France pourrait [...] s'enorgueillir d'une pléiade comme celle dont les étoiles s'éparpillent à tous les coins de votre ciel.

Gràcies a aquest regionalisme, periòdics i revistes com *Tramontane*, *Le Coq Catalan*, *l'Éveil Catalan*, *Canigou* o *Ruscino*, han expressat «en vocables sonores la foi en l'évangile terrien», han exaltat i sacralitzat la terra i el sòl rossellonès, i han fet que la tradició continue (Tresserre, 1924: 128). En insistir amb els valors regionalistes, assegura que aquesta nova plèiade de poetes talentosos naixen directament «Des profondeurs même du terroir, de

l'amour du pays. [...], de *la casa payral y el bressol*», i ens dóna pistes sobre la temàtica que continuarà produint-se en les composicions (Tresserre, 1924: 128):

Le rêve ancestral s'est penché à la terrasse catalane d'Argelès ou d'Estagel ; il s'est assis pour méditer [...] les pins de Font-Romeu. Les effluves que disperse la tramontane se sont mêlés aux inspirations du Rythme [...] Nous avons compris la grande poésie qui se dégage de la montagne et du golfe [...] et des neiges du Vallespir. [...] Bien loin de nous éloigner, la rusticité de nos vignerons nous attire [...]. D'une étreinte filiale, nous avons embrassé la Terre maternelle, et toute une génération littéraire est sortie de cette communion passionnée.

Per finalitzar el discurs, Tresserre destaca la cordialitat de les dues llengües dels poetes rossellonesos per expressar el paisatge rossellonès i aspirar a l'ideal de bellesa (Tresserre, 1924: 128):

Ce n'est pas trop de deux langues pour chanter les splendeurs de notre Roussillon ! [...] Avec un beau lyrisme, en des strophes harmonieuses, le poète exprime ensuite les conseils [...] d'attachement à l'Idéal. [...] A l'Idéal ! A la Poésie ! Au Roussillon !

Per la seua banda, Horaci Chauvet, en el discurs d'obertura dels Jocs Florals, il·lustra la situació de la llengua del moment, i remarca la «hostilitat perseverant» del poder central de França vers el català, exclòs dels actes públics del Rosselló des del Tractat dels Pirineus del segle XVII. Malgrat això, insisteix que tothom parla el català al carrer, ja que la llengua «té arrels ben fondes dins el poble i dins l'aristocràcia d'ací. Aquestes fibres són tan arrelades que no se poden pas arrencar del sol rossellonès» (Chauvet, 1924: 129). Demana als poetes que eleven la llengua catalana al rang que es mereix: «vosaltres poetes que seu aci aneu semblant grans lletades y senceres per hi fer florir los clavells y les roses» (Chauvet, 1924: 129) i els homenatja en nom de la Colla en traspuar la consciència de la unitat de la llengua «jo vull fer ofrena de l'homenatge de la Colla del Rosselló a tots los bons obrers, a tots los poetes d'ença y d'enlla dels Pirineus que tenen desitg de fer revivre més bonica que may la llengua catalana» (Chauvet, 1924: 129). Més endavant, canvia el seu discurs i elogia el francès, i assegura que la Colla del Rosselló ha volgut coronar «la noble et vieille Muse catalane» però també aquells «qui chantent l'amour et les étoiles en notre belle langue française, la plus douce entre toutes» (Chauvet, 1924: 129). Per finalitzar, remarca al consistori dels Jocs Florals

de Tolosa que, sense desprestigiar la glòria de Clamença Isaura¹³¹, cal venerar també la fada del Canigó, la bella Flordeneu, que va seduir Jacint Verdaguer i segueix inspirant tots els poetes del Rosselló. En l'informe sobre les obres premiades, Lluís Pastre aconsella l'estudi de gramàtica catalana als joves i vells (Gall de Sant Joan, 1924: 3).

Els Jocs Florals seran, per tant, l'espai cultural que permetrà la continuació i el reforçament dels valors poètics a través dels seus discursos, i alhora l'oportunitat per alguns poetes d'entrar en l'escena poètica.

3.1.4. Plataformes de difusió

En l'Assemblea General de 1923 de la Colla del Rosselló, una de les propostes, davant la davallada de publicacions nord-catalanes, és la creació d'una revista de l'agrupament, com havia fet la Société d'Études Catalanes amb la *Revue Catalane*. En efecte, només sobreviu *Tramontane* de Charles Bauby. La revista bimensual *La Veu del Canigó* (1910-1914) dirigida per Horaci Chauvet que editava textos en català de literatura i folklore des de 1910, sucumbeix a la primera Guerra Mundial. El mateix ocorre amb *Montanyes Regalades* (1915-1923) de Juli Delpont i Lluís Barrière i amb *La Renaissance catalane* (1918-1920) del militar i escriptor perpinyanenc Albert Janicot (autor de *Poesies catalanes. Muntanya, mar i cel*, 1918) que serà la predecessora del periòdic bimensual *L'Éveil Catalan* (1922-1931), també dirigida per Albert Janicot fins el número nou.

Això no obstant, la idea de crear una revista finalment és rebutjada per la Colla. Primer, per les dificultats econòmiques que suposa portar a terme una revista; segon, perquè ja disposaven d'altres plataformes de difusió on publicar els seus textos; per últim, per no haver de suportar la responsabilitat d'un fracàs possible (Costa i Costa, 1978: 28). Es decideix que l'*Almanach català-rossellonès de la Veu del Canigó* (1921-1927), antologia anual de textos coordinada per Horaci Chauvet, seguisca publicant-se amb col·laboració de la Colla (Costa i Costa, 1978: 24).

L'Éveil Catalan (1922-1931), és dirigida primer per Albert Janicot i Gabriel Blanc; i després per Charles Bauby, Francesc Francis, Carles Grandó i Georges Artús. La revista neix

¹³¹ Personatge llegendari protector i mecenes dels Jocs Florals de Tolosa.

sota la direcció de Janicot per defensar bàsicament els interessos industrials i comercials, i bandejar els assumptes de la Renaixença literària que per ells és ben morta¹³², però a partir del número nou i sota la direcció de Just Calveyrach, defensor de «les traditions, la langue, les costumes, l'art et la littérature de notre patrie catalane» (Calveyrach, 1922: 1), s'orienta cap al regionalisme, hi participen catalans del sud i es publiquen articles i poemes en català. Uns anys després, en el número 147 de 1928, quan és dirigida per Georges Artús, aquest defineix novament el propòsit del setmanari, i assegura que tenen la voluntat de fer propaganda activa regionalista i inculcar l'amor cap a la llengua, cap a la música i cap a l'art català (Artús, 1928: 1).

En aquest període, *La Tramontane* (1917-1971) dirigida per Charles Bauby continua publicant, els dos primers anys redactada en francès i a partir de 1919 també en català. Segons Pere Verdaguer en el seu complet article «Els estudis sobre premsa a la Catalunya Nord» (Pere Verdaguer, 1997: 147-156), aquesta revista s'obri progressivament al catalanisme, primer amb l'adveniment de la República espanyola i després, al final de la Guerra Civil espanyola, amb l'exili. Acull la creació de catalans del nord i del sud exiliats però es torna irregular quan envelleix el seu director fins que desapareix amb ell el 1971 (Pere Verdaguer, 1997: 156). Una de les tasques més importants d'aquesta revista és la ressenya anual dels Jocs Florals de la Ginesta d'or amb la consagració d'un número exclusiu, normalment cap al maig o juny. L'esperit de la revista es traspuja en l'article «Que sera la littérature de demain?» del mateix director en el número 8 de *L'Éveil Catalan* (Bauby, 1922: 2):

“La Tramontane” avec son “Association Littéraire et Artistique”, qui pour ne pas poursuivre essentiellement un but de régionalisme, ne le vénère pas moins, en fait une partie de son programme, est prête à plaider sa cause et tient à cœur de porter sa pierre à cette grande oeuvre.

¹³² «Ramasser avec pitié les morceaux épars de la Renaissance, essayer de rendre à la vie un organe qui nous est cher ; tel fut notre but primitif. Et cependant [...] on ne vit pas avec les morts. Or, la Renaissance est bien morte. [...] Nous avons donc créé *L'Éveil Catalan* et faisons appel à toutes les compétences économiques, littéraires et artistiques. [...] Sans négliger la littérature et les sports, qui tiendront au contraire une bonne place dans notre journal, nous voulons que la partie économique de notre pays : commerce, industrie, y trouve surtout l'accueil les plus sympathique. Défendre les intérêts du commerce et de l'industrie est notre but : nous n'en avons pas d'autre» (*L'Éveil Catalan*, 1922: 1).

La *Revue historique et littéraire du diocèse de Perpignan* (1920), suplement de la *Semaine religieuse du diocèse de Perpignan*, patrocinada pel Carsalade du Pont, iniciada per Josep Bonafont i l'erudit historiador i arqueòleg Jean Sarrète (Delcor, 1985: 39), també és una de les plataformes que permet publicacions relacionades amb la cultura catalana en aquesta època, sobretot d'història i de literatura. Però exceptuant *Tramontane* que proporcionarà mostres de poesia en català i consagrarà nous autors, cap d'aquestes revistes tindrà la repercussió que va tenir la *Revue Catalane*, l'òrgan de la Société d'Études Catalanes del període anterior.

3.1.5. La problemàtica lingüística i l'ensenyament al voltant de la Colla del Rosselló

La determinació regionalista per conservar la més distintiva de les particularitats de la cultura catalana al Rosselló, la llengua, continua efervescent en aquest període. Contra la forta diglòssia que pateix el país, els rossellonesos insisteixen en canviar la imatge que té el poble de la seua pròpia llengua. En les revistes, en les manifestacions culturals com els Jocs Florals i en les diverses dinàmiques per l'ensenyament de la llengua, busquen un model per situar el català en l'estatus que es mereix i que siga vàlid per a l'expressió dels poetes.

Els membres de la Colla no estan d'acord d'acceptar totes les normes de l'Institut d'Estudis Catalans de Pompeu Fabra del 1913. En la reunió inaugural del 25 de setembre, Chauvet s'expressa sobre el model de llengua (Testis, 1921: 69):

M. Chauvet dit que le but de la réunion est d'essayer de mettre au point l'orthographe catalane, pour l'usage des roussillonnais qui écrivent cette langue [...] il faut tenir compte de l'évolution naturelle de tous les dialectes. Enfin il convient de laisser à ceux qui sont capables d'une œuvre d'art le droit et la liberté de forger leurs instruments à leur gré.

Mais, conclut M. Chauvet, on devrait, semble-t-il, pouvoir faire sortir la langue catalane de l'état d'anarchie où elle se trouve et obtenir une certaine discipline.

Després de les paraules de Chauvet, Carles Grandó ofereix un model amb el nom «Éléments d'unification de l'orthographe catalane des auteurs du Roussillon», i és propugnat per tal que siga utilitzat per tots els literats rossellonesos. Es tracta d'un model ortogràfic que consta de dotze punts, set dels quals en concordança amb les regles de l'Institut d'Estudis

Catalans. Dels dotze punts d'ortografia que proposa Grandó, els que difereixen del model de l'IEC en són aquests cinc (Grandó, 1921: 76-77):

3 y préposition (latin *et*, ancien catalan *e*) s'écrira *y* et non *i*. L'on écrira également *y* lorsque le son de *i atone* formera diphtongue avec une autre voyelle. Ex. : *tey, avuy*, ou dans le cas d'y consonnant entre voyelles : *noyet, creya*.

5 L'on conservera *h* dans les mots et après toutes les finales en *c* où *h* remplace une consonne ou une syllabe disparue : *vehi, tahó, amich, foch* ; On écrira : *ahont, hont* et non *on*.

8 *Mitg* (demi) s'écrira donc toujours *mitg* et non *mij, mitj, mitx, mig*.

9 Les finales plosives en *k, t, p*, s'orthographieront toujours en *ch, t, p*, conformément à l'essence de la langue catalane, malgré les variations de graphie des dérivés. Ex. : *sach, rech, llarch, groch, net, vert, multitut, solitut, mut, cap*.

11 Les formes populaires *an-e, els-e, per* (pour *per a*) seront tolérées ainsi orthographiées. L'article *el* sera admis au même titre que *lo*. Les pronoms invertis seront tolérés.

En resum, la diferència principal consisteix en: conservar la «y» enlloc de la *i*; la «h» final; «ch», «t» i «p» en les oclusives finals «k», «t» i «p»; i la «t» en les terminacions en «-itg» com «mitg» o «desitg». Tot i aquesta proposta, els intel·lectuals rossellonesos no gaudeixen d'una posició única sobre el model de llengua. Després de discutir el projecte de Grandó, es decideix que aquest serà comunicat a tots els escriptors, i que cadascú hi consignarà les seues aportacions personals. La Colla defensa aquestes variacions ortogràfiques, mai admeses per l'IEC, fins que el 1941 es fusiona amb la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales i adopta les normes generals de l'IEC (Costa i Costa, 1977: 28-29)

A més de l'intent d'establir un model de llengua, el principal motor de difusió i l'auguri de futur de la seua existència passa pel seu ensenyament. Abans del naixement de la Colla, els regionalistes de tota França reivindiquen un lloc per a les llengües perifèriques en les escoles. Els felibres ja havien creat un curs optatiu de llengua d'oc al liceu de Marsella en 1919 (Berjoan, 2011: 167), que Lluís Pastre considera una important passa endavant: «une véritable petite révolution, conséquence logique de l'action continue du Régionalisme grandissant» (Pastre, 1919: 222). Celebra com els mestres d'escola «ne punissent plus les élèves qui parlent l'idiome local dans la cour de récréation» (Pastre, 1919: 223).

A principis dels anys vint, les iniciatives per l'aprenentatge de les llengües regionals es multipliquen. El diputat Inizan demana el 1921 l'aprenentatge del bretó a secundària i el 1925 vuit representants de la Ligue pour la Langue d'Oc à l'École fan una petició a Anatole de Monzie, ministre de la Instrucció pública, per autoritzar l'occità en l'aprenentatge del francès.

Aquest respon negativament amb una circular que prohibeix explícitament l'ensenyament del francès a partir de la mediació de les llengües regionals. Per això, en el període d'entreguerres, cap curs de català es desenvoluparà a la Catalunya del Nord en el marc escolar institucional. Com a conseqüència, en l'Assemblea General de la Colla del Rosselló del 25 de novembre de 1923 es decideix crear un professorat de català extern a la institució. Artús planteja aquesta necessitat i confia la tasca a Lluís Pastre, antic vice-president de la Société d'Études Catalanes (Berjoan, 2011: 167).

Els pedagogs de referència són pocs. Jean Amade i Josep Sebastià Pons no viuen a la Catalunya del Nord en aqueix moment, per això el més indicat resulta ser l'il·lustre pedagog Lluís Pastre. Sempre fidel a les normes ortogràfiques de l'IEC, és gran servidor de l'ensenyament i de la llengua catalana, com ho palesen les nombroses obres destinades en aquest àmbit¹³³. Tenia el projecte de fer un diccionari bilingüe del català rossellonès, començat en el període de la Société d'Études Catalanes, que havia demanat el president de la Colla, Horaci Chauvet, però mai va néixer. Malgrat tot, Lluís Pastre publica abans de morir *Éléments de grammaire catalane rédigée conformément aux règles orthographiques en usage dans la littérature moderne* (1925), amb un pròleg de Josep Sebastià Pons. Una gramàtica comparativa catalana en francès feia falta, després de la de Pere Puiggarí (1852 i 1910), la d'Albert Saisset (1894) i la de Raymond Foulché-Delbosc. No obstant, es pot suposar que l'arribada de *l'Abrégé de grammaire catalane* de Pompeu Fabra el 1928 va alterar la difusió editorial de l'obra de Pastre (Bonet, 2012: 325-326).

Pastre efectua de 1920 a 1924 un curs lliure de català a Perpinyà, on ensenya la llengua catalana codificada amb les normes fabrianes (Pere Grau, 1982: 115). Això mostra, malgrat l'adaptació d'algunes de les normes ortogràfiques de l'IEC per part de Carles Grandó, que no tota la Colla està d'acord sobre el model de llengua a seguir. També efectua cursos de català per correspondència, mitjançant la difusió de textos per traduir en sis números de la revista

¹³³ Algunes de les seues obres més rellevants són: *Le catalan à l'école* (1907), *La langue catalane populaire en Roussillon* (1908), *Les prétérêts catalans en Catalogne et en Roussillon* (1909), *Critique des traductions catalanes du Songe d'Athalie* (1909), *Le français enseigné par les exercices de traductions de textes catalans* (1911), *De l'emploi de l'hi et de els hi* (1912), *Les catalanismes à l'école* (1913), *Éléments de grammaire catalane* (1913), *Le sous-dialecte bas-Languedocien* (1913), *Ramon Llull et son œuvre poétique* (1915), *Enseignement de la langue catalane par la méthode des doubles textes* (1920). Sobre el paper i l'obra de Lluís Pastre, vegeu l'estudi *L'instituteur Louis Pastre (1863-1927) : le catalan et l'école en Roussillon de 1881 à 1907* (Bonet, 2012).

L'Éveil Catalan (Pastre, 1924) des de febrer de 1924 fins l'abril del mateix any. Entre el 1933 i el 1936, sota la responsabilitat de Carles Grandó, es donen classes públiques organitzades per l'Associació Politècnica a Perpinyà (Costa i Costa, 1978: 27).

A diferència d'altres territoris perifèrics de parla catalana, la voluntat dels nord-catalans de protegir l'ensenyament de les llengües no es tradueix en cap proposta concreta i efectiva¹³⁴. És evident que l'ensenyament del català a les escoles compta amb moltes barreres. Començant per les lleis que hem dibuixat adés, passant per una manca d'acord pel model de llengua a ensenyar, i en darrer lloc, una reticència a ser considerats en contra de la nació francesa si defensen una llengua diferent a l'estatal. Per tot això, la Colla, com assenyala Costa i Costa, no va atacar mai l'arrel del problema (Costa i Costa, 1978: 27). Alguns articles a *L'Éveil Catalan* delaten les ofenses que feien a la llengua catalana els mestres de les escoles, i ja abans algú com Francis havia reclamat el 1919 la renovació de la llengua, la creació de càtedres de català a les escoles rosselloneses i d'una universitat a la revista *La Renaissance Catalane* (apud Costa i Costa, 1978: 27) o Monsenyor de Carsalade havia creat el Gran Seminari el 1919, una càtedra d'eloqüència catalana. Però anar oficialment en defensa del català a l'escola «era per H. Chauvet aixecar-se contra l'ordre establert i prendre un risc davant dels que veien dins la renaixença de la llengua un perill per la unitat del país» (Costa i Costa, 1978: 27), un complex que s'esvaïrà al voltant de l'associació i la revista *Nostra Terra*¹³⁵.

¹³⁴ Com per exemple al País Valencià, amb la fundació de l'Associació Protectora de l'Ensenyança Valenciana per Carles Salvador el 1921, destinada a la lluita per introduir la llengua pròpia a l'escola, o amb els Cursos de Llengua Valenciana organitzats per la Càtedra de Cultura Valenciana de la Universitat, creada el 1918 (dinàmiques truncades, això sí, amb l'arribada de la dictadura de Primo de Rivera el 1923) (Simbor, 1988: 21).

¹³⁵ Igualment caldrà esperar el 1951 quan es vota la llei Deixonne, que autoritza l'ensenyament facultatiu del català a les escoles públiques una hora per setmana a voluntat dels pares i si els mestres estan formats per portar-ho a terme. L'aplicació de la llei Deixonne es complicarà, ja que les circulars ministerials es publiquen més tard i no es comuniquen als ensenyants interessats. De fet, els cursos no començaran a la Catalunya del Nord fins al febrer de 1953 (Bernardo, 1975: 43) i s'acompanyaran d'una polèmica intensa desenvolupada en la premsa nord-catalana (Roure, 1973: 4-5). Aquest moviment d'opinió iniciat als anys cinquanta i desenvolupat a inicis dels seixanta propiciarà la creació en 1962 del GREC (Grup Rossellonès d'Estudis Catalans), dos dels objectius del qual són assegurar l'aplicació de la llei de 1951 i generalitzar l'adopció de les normes lingüístiques de l'Institut d'Estudis Catalans. A partir del GREC, els cursos es multipliquen i els alumnes i ensenyants esdevenen més nombrosos (Bernardo, 1975: 43). Això no obstant, la llei Deixonne coincidirà amb l'inici del tall de transmissió a la segona part del segle xx, quan la població nord-catalana opta per canviar de llengua i passa en poques dècades a un ús cada vegada més exclusiu del francès, ja no només en l'esfera pública sinó en l'esfera privada: «Els catalans del nord trien entre una llengua convertida en l'escola en "llengua de vergonya", en llast i handicap socioeconòmic -el català- i una llengua prestigiosa, oficial i útil per a l'ascensió social i la carrera -el francès. La modernització de l'estat francès i de la societat occidental en general, la realització efectiva d'un

3.1.6. Entorn l'associació i la revista *Nostra Terra*

A alguns catalanistes dels anys vint i trenta, la Colla del Rosselló els sembla insuficient per defensar el país català. És per això que, quan aquesta entitat comença a perdre força, es funden l'associació i la revista homònima *Nostra Terra: Joventut Catalanista del Rosselló, Vallespir, Cerdanya, Conflent i Capcir* (1936-1939) (Pere Grau, 1984: 40), impulsades per Alfons Miàs, batlle del vilatge vallespirenc Palaldà i promotor de la llengua i la cultura catalanes al Rosselló. Naix en els anys trenta, moment caracteritzat per trasbalsaments socials, lluites i inquietuds polítiques (Pere Grau, 2012: 9). Aquesta associació respecta els territoris dels antics comtats, afirma la catalanitat perifèrica del país i utilitza l'expressió «la Catalunya del Nord» per etiquetar els territoris catalans dintre de l'Estat francès (Jané & Forcada, 2010: 84). Es tracta d'un moviment pronunciadament catalanista¹³⁶, laic i progressista (Valls, 1992a: 132), que planteja la qüestió catalana en clau nacional i que, encara que molts escriptors s'adherisquen, no és un moviment literari (Pere Grau, 2012: 9). Pretén superar el regionalisme en les terres catalanes de França (Pere Grau, 1984: 42) i les estructures abans específicament reservades a les elits intel·lectuals (Jané & Forcada, 2010: 84), en un moment on el conjunt de rossellonesos no veuen contradiccions en la doble identificació en el poble català i nacional francès.

En aquest context, seria difícil que una iniciativa en clau nacional catalana com a tal fora d'un rossellonès, però el vallespirenc Alfons Miàs (1903-1950) és el seu promotor. De fet, es «converteix» al catalanisme nacionalista amb el seu casament amb una jove barcelonina de 1931, data essencial de plenitud del catalanisme burgès del Principat de Catalunya (Pere Grau, 1984: 42). Amb la coneixença de les seues cunyades, professores a la famosa Escola Blanquerna de Barcelona, entra en contacte amb l'ambient d'ensenyança autonomista i progressista. Veu en el mitjà cultural de Catalunya l'existència d'un govern autònom català que podria ser exemple a seguir per constituir una recatalanització de la Catalunya francesa (Pere Grau, 1984: 42-43).

marc -i mercat- nacional francès amb el correlatiu procés de transfusió demogràfica, i l'efecte d'una intensa propaganda lingüística provoquen que els catalans usin finalment l'instrument lingüístic que tenien a la seua disposició sense fer-lo servir de manera activa» (Baylac-Ferrer, 2009: 136).

¹³⁶ Fins a l'aparició de *Nostra Terra*, no hi ha al Rosselló: «una afirmació de catalanitat organitzada, com pot ésser el catalanisme del sud, ni menys encara una reivindicació d'unitat que ultrapassa l'àmbit cultural. El catalanisme és un producte del sud. Al Rosselló, "catalanista" en aquells moments només vol dir: que defensa una llengua» (Pere Grau, 2012: 11).

Miàs comença a desenvolupar les seues idees entre el 1932 i 1933 en la revista local *Le courrier de Céret* on ja col·laboren Jean Amade, Edmond Brazès, Abdon Poggi i Carles Grandó, entre d'altres (Pere Grau, 1984: 43). En 1933, com a delegat de la revista ceretana, representa les terres catalanes del nord al Primer Centenari de la Renaixença Catalana¹³⁷ a Barcelona, organitzat per l'associació Palestra, formada per joves nacionalistes catalans i dirigida per Pompeu Fabra i Josep Maria Batista Roca (Pere Grau, 1984: 43). En conèixer Batista Roca, el qual visitarà el mateix Miàs i Guiter el 1936, Miàs s'influencia del model patriòtic d'aquesta associació, un dels objectius primordials de la qual és «donar al jovent una educació global i intel·lectual en un sentit “pancatalanista” (Balears, Principat, València i Rosselló)» (Jané & Forcada, 2010: 85). A l'ocasió d'aquesta manifestació, Alfons Miàs publica la seua primera obra *Histoire résumée de la Catalogne française avec notions d'histoire de la Catalogne intégrale* (1933) amb el pseudònim Joseph Vergés, que suposa el primer assaig històric amb perspectiva nacionalista i política catalanista al nord de les Alberes (Vergés, 1933).

En el centenari renaixencista també pren contacte amb els occitanistes i per això comença a publicar al butlletí *Occitania* de Béziers, fundat el 1934 per militants catalanistes i occitanistes (Pere Grau, 2012: 15), on esdevé el 1935 representant del Rosselló a la redacció. Aquesta revista concreta l'ideal de unió occitanocatalana en associar grups occitans, com els col·laboradors de la revista marsellesa *Araire*, estudiants llenguadocians del Novel Lengadoc, els Estudiants Ramondencs de Tolosa, amb estudiants del Principat, de València i de les Balears, agrupats en la Federació Nacional dels Estudiants de Catalunya (Pere Grau, 1984: 43). La unió occitanocatalana de Miàs també s'expressa en les col·laboracions a les plataformes barcelonines *La Publicitat* i a *El Matí*, i en la crònica catalana de *l'Eclair* de Montpeller.

Al cap de dos anys de la primera obra, Miàs publica *Roussillonnais, sauve ta langue catalane* (1935), on deplora la corrupció del català-rossellonès i prona per l'adopció de les Normes de l'Institut d'Estudis Catalans de Barcelona, en una època on estan lluny de ser adoptades majoritàriament pels escriptors nord-catalans (Pere Grau, 1984: 44).

¹³⁷ Manifestació d'afirmació nacional i de germanor catalanooccitana organitzada per l'associació Palestra i les institucions culturals catalanes amb el suport de la Generalitat (Pere Grau, 2012: 15).

La primera reunió dels Companys i Amics de Nostra Terra té lloc després de la creació de la revista homònima, el 22 d'Agost de 1937 a Palalda, on s'adopten els estatuts de l'associació signats per Miàs, Grau, Guiter, Trilles, Medina, Brieu, Costa, Cantenys i Gomila. Alfons Miàs i l'associació Nostra Terra volen aportar la consciència catalana i catalanista a l'anomenada primerament Catalunya francesa i després Catalunya del Nord, i reafirmar els lligams que l'uneixen amb la Catalunya del sud de les Alberes (Pere Grau, 1984: 45). El 1936 crea la revista *Nostra Terra*, presentada com el *Butlletí mensual de la joventut catalanista del Rosselló, Vallespir, Cerdanya i Conflent*. L'objectiu de Miàs i de la revista semblen totalment paternalistes (*apud* Pere Grau, 1984: 45):

Vous aider à mieux connaître votre propre langue et votre Catalogne. Vous aider à reconquérir votre personnalité perdue. Vous restituer à tous votre dignité catalane et votre conscience. [...] préparer le terrain à la culture catalane siècle qui brille déjà par-dessus les monts Albères.

Durant l'agost de 1936 i l'agost de 1939, coincidint quasi amb la Guerra Civil espanyola, *Nostra Terra* obté quasi mil subscriptors al llarg dels vint-i-set números que publica, dels quals uns quaranta són membres actius de l'associació. Evidentment, amb tants membres, la ideologia és heterogènia, va des del regionalisme al catalanisme central o autonomista dintre de Catalunya, posant sobre la taula debats ideològics i lingüístics profunds (Jané & Forcada, 2010: 85).

Enric Guiter (Ceret, Vallespir 1909 – 1994), poeta¹³⁸ i un dels lingüistes i dialectòlegs nord-catalans més importants¹³⁹, considera que amb aquesta agrupació i amb els col·laboradors de la revista, com el mateix Guiter, Lluís Basseda, Edmond Brazès, Gumersind Gomila, Alfons Miàs, té lloc la tercera generació de la Renaixença rossellonesa (Guiter, 1972b: 11), amb una mitjana d'edat entre 25 i 30 anys, sent Edmond Brazès el més vell i el més jove Matias Delcor. Deixant de banda el terme desfasat de «renaixença», en realitat es tracta d'una plataforma més d'acció i de recolzament de la llengua i la cultura catalanes al voltant de la

¹³⁸ Publica els reculls *Cançó de juny* (1951) i *De porpra i d'or* (1957), a més de la peça de teatre *Teló de boca* (1952) i les narracions *Contes a Pipiu* (1960).

¹³⁹ *Étude de linguistique historique du dialecte minorquin* (1943) i *Atlas linguistique des Pyrénées-Orientales* (1966), entre d'altres estudis.

qual els escriptors se senten legitimats per publicar llibres en català, tot i algunes de les idees emancipadores respecte França. Sí que és cert que es desmarquen en certs aspectes de la Colla del Rosselló, per exemple en relació al model de llengua, on Nostra Terra advoca unilateralment per un sistema unificat i assumeix les normes ortogràfiques de l'IEC. Guiter, en l'estudi sobre «Literatura rossellonesa» publicat al llarg de nou números de la *Revista Catalana*, que hem fet servir en aquest treball, carrega fortament contra la tendència dels rossellonesos de la Société d'Études Catalanes i de la Colla de la manera de voler conservar el particularisme rossellonès (Guiter, 1971a: 18):

Els escriptors rossellonesos es complauen de conservar grafies nascudes en la baixa Edat Mitjana, amb pul·lulació de “h” paràsites o de “y” ; busquen piadosament en els pobles fronteres totes les infiltracions del lèxic (corbassos, bel, codena) o de la morfologia (negació *pas*, primeres persones *teni, podi...*) occitans, i en fan testimonis de la seva originalitat ; accepten encreuaments sintàctics desgraciats, i proven de donar-los l'autoritat de la cosa escrita (per exemple un auxiliar *sem, seu = hem X som, heu X sou...*). Encara que la seva llengua sigui el català, i no pugui ser altra cosa, es posen, primer que tot, en «rossellonesos» usant tots els mitjans possibles per afirmar aquest caràcter particular.

Això fa que Jean Amade rebutge finalment col·laborar en la revista. En algunes cartes que Amade envia a Miàs, argumenta que el català del Principat està castellanitzat: «un català sovint castellanitzat com el vostre a la manera de la gent de Barcelona» o un català «engitanat per castellanismes o per les deformacions vulgaríssimes y odioses del parlar barcelonès» (*apud* Pere Grau, 1996: 182). Miàs i *Nostra Terra* rebutgen el particularisme rossellonès dintre del paradigma de superar el regionalisme, que consideren annexat a l'estat francès en excés. Tot i això, Amade no va perd mai el contacte amb l'IEC i n'és membre el 1945. Malgrat la defensa del particularisme rossellonès i de la concepció regionalista cultural dintre de França, mai va deixar de treballar pel reconeixement de la llengua i la consciència del país (Jané & Forcada, 2010: 85-86).

En la revista *Nostra Terra* es manté obert el debat sobre la catalanitat rossellonesa i s'assoleixen objectius ambiciosos de reflexió històrica, jurídica i lingüística (Jané & Forcada, 2010: 86). Com assenyala Valls, hi esmolten llur català Pere Ponsich, Roger Grau i Lluís Bassede, que es decantaran més tard per l'arqueologia i la toponímia. Enric Guiter, s'il·lustrarà més en el camp lingüístic que en el literari, tot i publicar prosas, teatre i poesia. Gumersind Gomila

(1906-1970), fill de Maó, «encalçarà d'un vers lliure una felicitat fugissera de *La sorra calenta* (1943) a *Ocells morts* (1963)» (Valls, 1992a: 132).

Quan acaba la Guerra Civil espanyola, amb la Retirada de 1939 i quan el govern republicà català viu en la clandestinitat, agents importants de la cultura catalana reben el suport de la societat nord-catalana al voltant d'aquest moviment (Jané & Forcada, 2010: 86), que al seu torn es dissoldrà pel govern francès en la segona Guerra Mundial quan *Nostra Terra* no tindrà autorització per publicar i els seus membres seran mobilitzats. En aquest moment es produeix un canvi «en les múltiples relacions de molts autors i intel·lectuals nord-catalans d'acord amb la seua actitud i activitat durant el règim de Vichy» (Jané & Forcada, 2010: 86), i noves reflexions sobre la taula a favor de les regions i dels nacionalismes com el bretó o el català, que al seu torn es veuen perjudicats per les col·laboracions que ha hagut amb els alemanys (Jané & Forcada, 2010: 87). De fet, els alemanys emissaris de Berlín prometen a Miàs la possibilitat d'autonomia i de independència de Catalunya, com mostren algunes cartes trobades per Pere Grau: «Le Reich garantirait l'indépendance de votre pays sous sa protection» (*apud* Pere Grau, 1996: 217). Miàs continua fent negociacions amb els alemanys fins el 1942, moment en què els seus companys el convencen per aturar-les (Jané & Forcada, 2010: 87).

Nostra Terra no va entra finalment en el joc alemany, ja que realitat mai va més lluny de la consciència cultural (Jané & Forcada, 2010: 87-88), a diferència dels bretons, que els va portar a ser considerats col·laboradors dels nazis. La voluntat política de l'associació catalana no es va traduir en accions polítiques concretes sinó simplement en una presa de consciència identitària (Pere Grau, 1996: 217):

Le catalanisme, historiquement, n'a pas de pente naturelle vers le fascisme, pas de racisme, pas d'antisémitisme, pas de culte du chef, mais au contraire il souscrit majoritairement à la démocratie, à l'humanisme, à l'ouverture vers l'Europe [...]. Malgré la conviction et la volonté de son fondateur, il ne parvient pas à déboucher sur une revendication politique. Le catalanisme reste au stade de la prise de conscience identitaire.

Les friccions entre Alfons Miàs i alguns dels membres provoca la retirada del moviment de Gumersind Gomila i d'Enric Guiter el febrer del 1942, i de Brazès el juny 1942. Miàs és amenaçat i fuig a Barcelona, on es queda donant cursos de francès i anglès fins la

seua mort el 1950 (Jané & Forcada, 2010: 87). Als anys quaranta, membres de *Nostra Terra* s'adhereixen al si de l'Acadèmia de la Ginesta d'Or atrets per Carles Grandó: Brazès el 1945, Guiter el 1947, Gomila i Poggi el 1949, i Medina el 1950, ocupant els llocs de Caseponce, Jampy, Berga, Narach o Amade, finats abans. Així, a meitat de segle xx, cinc mantenidors de la Ginesta d'Or d'un total d'onze són antics membres de *Nostra Terra* (Guiter, 1972b: 16).

El moviment al voltant de la revista *Nostra Terra* servirà d'inspiració posteriorment gràcies al reviscolament de noves generacions regionalistes i autonomistes (Jané & Forcada, 2010: 88), i serà un exemple per a la creació el 1962 del GREC (Grup Rossellonès d'Estudis Catalans) que hem esmentat més amunt, amb el seu òrgan de difusió *Sant Joan i Barres*.

De quina manera afecta l'existència de *Nostra Terra* a la poesia nord-catalana? Primer cal deixar clar que *Nostra Terra* no és un moviment literari, malgrat que molts escriptors s'adhereixen, sinó un plantejament de la qüestió catalana en clau nacional. Autors com Gumersind Gomila i els que vindran després (Guiter, Cerdà, Català) tenen una poesia menys regionalista i connecten més profundament amb el seu *jo* poètic. Versos més lírics, més interiors s'encaminen cap una autonomia poètica amb receptes més personals que no s'escau tant en el regionalisme al voltant de la SEC i al voltant de la Colla del Rosselló o dels Jocs Florals. De fet, Gomila se situa a partir de 1930 en un impuls d'accentuació de presa de consciència del rol de la poesia i dels sentiments, on cadascú pot participar-hi a la seua manera, i alhora fomentar la llengua, la literatura i la cultura. La poesia de Gomila il·lustra un alliberament i una independència total dels poetes dels períodes anteriors que responen en general als models preestablerts pel cànon regionalista. Si el catalanisme té una intenció política, els poetes no tenen tanta necessitat de voler reivindicar la terra en els seus versos amb la contemplació i elogi retòrics, sinó que aquesta terra i aquest paisatge esdevé l'instrument per expandir les inquietuds i sentiments del seu interior. En aquest sentit, Gomila es posiciona clarament. La veu de la col·lectivitat nacional, la llengua catalana del present, és suficient per vehicular continguts poètics catalans: «No és necessari evocar records casolans o exhumar porrons i barretines perquè les vostres obres semblin catalanes. Per a escriure en català, basta escriure en català, que sigueu o no en la terra pàtria» (Gomila, 1949b: 142). *Nostra Terra* també es tradueix en una adopció total de les normes de l'IEC en la poesia promulgada per Miàs i els membres de l'associació, que deixa poc espai a mostres lingüístiques rosselloneses, més enllà del lèxic local, com veiem en Gomila, en Gay a partir de

la segona obra *Lluita amb l'àngel* (1938), en Edmond Brazès i en els posteriors Enric Guiter o Jordi Pere Cerdà.

3.2. PANORAMA POÈTIC: DEL REGIONALISME A UN APROXIMAMENT POSTSIMBOLISTA

Josep Sebastià Pons en un article a la revista *Montanyes Regalades* de 1921 assegura que allò que relliga la poesia d'autors rossellonesos des de la Renaixença fins aleshores és la manca de lirisme: «Si el lirisme no es pas l'entusiasme, [...] si és al contrari l'exaltació febrosa, me sembla que no trobareu molts exemples de lirisme en la poesia catalana del Rosselló» (Pons, 1921b: 65). El poeta illenc atribueix com a exemple l'ús merament decoratiu del monumental *Canigó* verdaguerià per part dels poetes («Mes veritablement no l'han pas seguit, ni han escorcollat les petjades de Flordeneu [...]»). De la poesia rossellonesa no es desprèn cap emoció interna («De la montanya que ens abriga no ha baixat ni un vel de boyra a terra baixa») perquè, segons ell, la poesia catalana del Rosselló és de qualitats senzilles («anguileja ab un raig de sol, com un humil regaret en les graves») (Pons, 1921b: 65). Per això demana a la poesia del futur que continue lligada a la terra («que cada dia sigui més saborosament rural, y vaji al sol») però que al mateix temps que s'enlaire («enlayrada en la boyra») ja que en les altres el poeta podrà assaborir l'experiència pura amb la natura per poder connectar líricament amb el seu *jo* més intern, i per això aquesta nova poesia «será sosmoguda per un sentiment que prou coneixen els pastors canigonenchs, y que jo anomenaré el “somni de montanya”» (Pons, 1921b: 67). Si bé és cert que Pons és l'exponent en la interiorització emocional del paisatge a partir de l'experiència sensible i present de l'espai, en la següent anàlisi demostrarem com ja havien hagut algunes espurnes líriques abans, i com se supera del tot aquest estadi en aquest període.

En la poesia rossellonesa al voltant de la Colla del Rosselló constatem dues tendències. Per un costat, notem una continuació de la poesia regionalista i jocfloralista, sobretot en els poemes publicats en revistes i presentats als Jocs Florals, que ja s'havia donat al voltant de la Société d'Études Catalanes. Mentre al Principat tenen lloc el modernisme, el noucentisme i l'avantguardisme, a la Catalunya del Nord, com també passa al País Valencià (Simbor, 1994: 112), l'hegemonia de l'agricultura en la vida econòmica provoca un manteniment de la ruralització de la societat que exerceix indubtablement una influència en l'activitat cultural. Això explica la forta i inesgotable presència a la Catalunya del Nord d'una «poesia pairalista» (Simbor, 1994: 112)

i d'un «paisatgisme sentimental» (Fuster, 1980: 55). Aquests termes, que són assenyalats per Simbor i per Fuster en els estudis crítics de la poesia valenciana de principi de segle xx¹⁴⁰, es podrien adoptar en algunes mostres rosselloneses. Es continua evocant un paisatge lligat a la tradició, a la història, a la literatura oral, a les festes populars i a les escenes quotidianes del pagès, que són el reflex de l'experiència i de la moral col·lectiva; se segueix elogiant i idealitzant el paisatge rossellonès, espai que respon al sentiment de l'enyor des de la distància i des de la vellesa; es lloen la llum del sol mediterrània i els productes que proporciona terra; i s'usen en els versos topònims amb els que el *jo* poètic se sent identificat. Ara bé, malgrat aquest manteniment regionalista en moltes mostres poètiques, aquesta tendència no necessàriament domina l'obra entera de cada autor o i no abasta completament el panorama poètic, puix normalment els autors combinen aquest regionalisme amb un aproximament més interior. Pons sí que representa el màxim exponent, juntament amb Gomila, de la total superació de la contemplació del paisatge rural i sentimental col·lectivista cap a una poesia interioritzada en l'espai, enfocada en l'interior del *jo* poètic, el qual s'imbrica totalment en la natura, en el paisatge i en el cosmos, per expressar les impressions, les sensacions i els sentiments més profunds. D'un regionalisme amb un *jo* poètic més exterior i col·lectiu, de contemplació i reivindicació i mitificació del paisatge, s'evoluciona cap a un *jo* poètic que s'expressa interiorment a partir dels elements que conformen el món.

Cal insistir en què les fronteres entre aquestes dues tendències no són hermètiques, i el *jo* líric interior ja el trobàvem fins i tot en la Renaixença rossellonesa en alguns poemes de Lo Pastorellet, per exemple. El tractament més interior del paisatge s'esqueia igualment en algunes mostres d'alguns autors al voltant de la SEC, com hem vist (§ 2.2.2).

Al voltant de l'associació Nostra Terra i amb Gomila s'evidencia encara més, amb el canvi d'orientació d'un catalanisme regional a un catalanisme polític que aspira a una literatura nacional al mateix nivell que qualsevol literatura europea, i que reorienta el focus creatiu de l'exterior a l'interior. Els autors ja no senten tanta necessitat de reivindicar a través la poesia un espai sinó reivindicar-se a si mateix com a poetes creadors en llengua catalana. Quan el catalanisme ja se sostén o ja es pretén sostenir amb les reivindicacions polítiques, la poesia es deslliura d'aquesta ansietat regionalista de voler congelar l'espai i cada topònim en

¹⁴⁰ Seria interessant veure si en altres llengües o cultures de França també es fa la mateixa constatació.

cadascun dels versos, i es permet recentralitzar el *jo* líric, que al mateix temps es nodreix de la natura d'aquest espai per cantar-se a si mateix.

A partir dels anys vint trobem publicacions d'alguns poetes que formaven part de la vida cultural al voltant de la Société d'Études Catalanes, i recopilen poemes anteriors en aquests anys o continuen publicant, com Josep Gibrat (1866-1926) i les seues obres regionalistes: *A Maria del Coral* (1923), *Terra pairal* (1924), *La vall de Prats* (1925) i *Cantics a Maria del Coral* (1927), les de Carles Grandó (1889-1975): *Poesies* (1924), *Fa sol i plou* (1932), *Jocs de miralls: poesies rosselloneses* (1963); *El romanceret del pessebre* (1932) de Marty Jampy (1877-1942); Jean Amade (1878-1949) i la ja analitzada *L'oliveda* (1934) o Joan Narach (1865-1948) amb *Flors d'hivern* (1934). Pau Berga, continua publicant poemes al llarg dels anys vint en revistes, sobretot a la *Revue historique et littéraire du diocèse de Perpignan*, que segueixen amb la tendència regionalista que trobàvem a *La Mare-Terra* (1913). Com hem dit i com s'ha observat en el capítol anterior (§ 2.2.2), la majoria d'ells, a més de d'aquesta poesia de tipus regionalista, també tenen un aproximament intermedi quant a interioritat lírica amb el paisatge. Gibrat atorgava als elements vegetals una mena de focalització 0 i l'autor deixava de contemplar exteriorment la natura per metamorfosejar-se amb ella, donant veu pròpia a elements de l'espai que esdevenien la veu poètica, com ocorre en algunes mostres de Brazes, Gay i Gomila. L'evocació de l'amor amb la succinta equiparació del cos estimat amb elements naturals i amb l'excepcionalitat de la bellesa de l'altri superior a la natura que es dona en l'obra de Pons, i que es donava en l'obra d'Amade (§ 2.3.2), de Berga (§ 2.4.2) i de Grandó (§2.5), s'escaurà igualment en Gay (§ 3.4), en Brazès (§ 3.5) i en Gomila (§ 3.3).

Pel que fa al tractament espiritual del paisatge i la relació de Déu amb aquest, observem una continuació en Gay (§ 3.4), en Brazès (§ 3.5) i en Gomila (§ 3.3) del que ja s'havia donat en alguns poetes de la Renaixença com en l'obra de Lo Pastorellet de la Vall d'Arles: la idea d'etern renaixement de la natura per influència de la religiositat de Jacint Verdaguer, encarnada sobretot en el sol; i la natura com a protecció de l'ànima del *jo* poètic, o el paisatge com a força sanadora que s'esdevenia en les primeres obres de Pons relacionades amb la poesia de Maragall (§ 2.6). La natura infernal de Verdaguer o de Boher la retrobem en Gomila (§ 3.3), encara que des d'un aproximament més personal, com veurem. A diferència de Lo Pastorellet, Déu no és en la majoria de mostres poètiques d'aquests autors quelcom jeràrquic en relació a l'individu, sinó una mostra de l'univers i de la vida material, al

mateix nivell. El cromatisme blanc que enllaça amb aquesta visió panteista del paisatge (on l'univers, Déu, la natura, i l'individu formen part d'un tot infinit) que retrobàvem en Grandó, en Amade, serà una de les característiques principals de la poesia de Pons del segon període, com també de Gomila (§ 3.3) i en Gay (§ 3.4). L'individu equiparat amb els elements de la flora i de la fauna sota la idea d'eternitat espargida en la natura, en totes les coses, com a parts d'un tot; i les analogies, sobretot florals, del cos i del cor del *jo* poètic; en definitiva, l'aproximació del paisatge de tipus panteista que s'insinuava en Amade i en Grandó es continua catalitzant i arriba al seu màxim esplendor en la poesia de Josep Sebastià Pons a partir de 1930, i ho fa també ara en Gay (§ 3.4) i en Gomila (§ 3.3).

El dolor i els sentiments del *jo* poètic que s'harmonitzaven gràcies a la unió tel·lúrica amb el món per mitjà d'un correlat amb els sentiments interiors del *jo* que vèiem en Pons en les seues tres primeres obres (§ 2.6), aconseguixen ara una immersió total en l'espai i arriben al seu clímax a partir de *L'aire i la fulla* (1930), exemple a seguir sobretot en Gay i en Gomila, i a través de la sinestèsia en Brazès.

La literatura popular en simbiosi amb la culta la trobem igualment, ara bé, des d'un *jo* líric que resorgeix en la superfície dels versos. De fet, amb trets que l'aproximen al postsimbolisme, el paisatge és en Pons el mitjà del coneixement del passat col·lectiu i individual i de la tradició arrelada a la terra, una veu representada amb les fonts i la natura secular perenne. 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, un tractament que repercutirà en la poesia de Gay, Brazès, i en menor mesura en Gomila. Una altra característica de Pons emparentada amb la poètica postsimbolista, com veurem, és la importància de la llengua ancorada a la terra que condueix a un deler en la recerca dels mots a partir de l'observació directa del paisatge, aspecte ben evident en Brazès.

A partir de *L'aire i la fulla* (1930) de Pons es fa evident una conciliació harmònica de contraris, aspecte que el situaria igualment en un aproximament postsimbolista, un dualisme expressat amb la natura i el paisatge, per mostrar la compatibilitat d'oposicions en els sentiments, que condueix a equilibrar la forma i les emocions en la poesia i que s'escau clarament en Gay, com vèiem en el títol antitètic *Lluita amb l'àngel*, i en Gomila, sobretot el dualisme de la llum i la foscor latent en tota la seua producció poètica, com veurem.

L'obra longeva de Josep Sebastià Pons al llarg de la primera meitat del segle xx, supera el regionalisme amb *Roses y Xiprers* (1911), *El bon pedrís* (1919), *L'estel de l'escamot* (1921), *Canta perdiu* (1925), *L'aire i la fulla* (1930), *Cantilena* (1937), *Conversa* (1950)¹⁴¹, com també els autors principals entre els anys vint i quaranta: Simona Gay (1898 —1969), Gumersind Gomila (1905-1970) i Edmond Brazès (1893 — 1980). Gumersind Gomila, amb *La sorra calenta* (1943), *Llucifer* (1966), *El vent fútil* (1967) i *Els ocells morts* (1967), tot i nodrir-se d'alguns dels elements, se situaria com el més allunyat del regionalisme amb una proposta molt original i personal, metafísica i existencialista, amb un *jo* poètic molt interior, connectat tel·lúricament amb la natura, el món i el cosmos per expressar-se a si mateix, i en un terreny poètic que podem considerar postsimbolista, com veurem ulteriorment. A cavall entre el regionalisme i el postsimbolisme estarien els altres dos autors, més en el primer Brazès, amb l'obra publicada tardanament *L'ocell de les cireres* (1957) i més en el segon Gay amb *Aigües Vives* (1932), *Lluita amb l'àngel* (1938), *La gerra al sol* (1965), tot i que ambdós es nodririen de les dues orientacions.

Poetes al voltant de Nostra Terra publicaran a partir dels anys cinquanta, com Enric Guitier amb *Cançó de juny* (1951) i *De porpra i d'or* (1957). Jordi Pere Cerdà començarà publicant a finals dels anys quaranta a la revista *Tramontane*, donarà a conèixer el seu primer recull *La guatla i la garba* (1950) i publicarà tot al llarg de la segona meitat del segle xx¹⁴². Als anys seixanta, al voltant del GREC (Grup Rossellonès d'Estudis Catalans) sorgiran una sèrie de poetes com Francesc Català i Duran, que publicarà més tard *Camins* (1974) i *De sol i d'ombra* (1981), i que Cerdà reunirà en *Poesia completa* (1989) amb un pròleg pel mateix poeta de Sallagosa. Per qüestions d'acotament de corpus, aquests autors es queden fora de la nostra anàlisi (§ Introducció).

La convivència de les tendències abans enunciades es veu clarament amb els discursos d'Amade dels Jocs Florals, que recolzarien el paradigma de paisatge regionalista. Els discursos, textos de poètica i en les obres de Pons se situen en una interiorització del paisatge i s'aproximarien a una tendència postsimbolista, com veurem a continuació.

¹⁴¹ A més de l'obra pòstuma *Cambra d'hivern* (1966) editada per Tomàs Garcés dins *Obra poètica* (1976).

¹⁴² *Tota llengua fa foc* (1954), *Ocells per a Cristòfor* (1961), *Obra poètica* (1966), *Poesia completa* (1988), *Dietari de l'alba* (1988), *Paraula fonda: poemes amb traducció francesa* (1998), *Suite cerdana: poemes amb traducció francesa* (2003).

3.2.1. La continuació de la poètica regionalista d'Amade en els discursos i informes dels Jocs Florals

Jean Amade, a través dels seus discursos i dels informes dels concursants, transmet una sèries d'idees que influencien indubtablement les veus poètiques de l'època i inciten les noves veus a establir-se en el panorama poètic rossellonès.

Tant en els seus discursos dels Jocs Florals com en els informes dels concursants, desenvolupa les seues idees mestres regionalistes que ja havia proclamat a l'època de la Société d'Études Catalanes (1906-1921). Assumint la presidència dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or de 1926, en el seu discurs d'inauguració, després d'elogiar el gènere poètic, remarca com no cal fer la diferència entre poesia rossellonesa en llengua francesa i en llengua catalana, ja que la inspiració d'ambdues té la mateixa font, que és la natura del paisatge de la terra catalana: «Nées toutes deux sur la même branche comme des frais rejetons, filles par conséquent du même arbre, jaillies du même sol originel, elles montent harmonieusement dans la même lumière et s'alimentent en secret des mêmes sèves odorantes» (Amade, 1926: 1). Encara que cada llengua conforme algunes dissemblances superficials en la forma, ambdues responen al mateix fenomen d'expressar una natura i un paisatge amb ecos de la mateixa ànima rossellonesa: «[...] sous ces changements de surface, se révèle un fonds identique et permanent: ce sont les mêmes tressaillements de l'esprit, les mêmes battements du cœur [...], la même "humanité" roussillonnaise» (Amade, 1926: 1). Així, malgrat la diferència de codi lingüístic, segons Amade ens trobem davant d'una poesia jocfloralesca que segueix unes problemàtiques estètiques i isotopies idèntiques, basades en el cant regionalista de la terra.

Tot i aquest equiparació entre les dues llengües, Amade defensa vehement la llengua catalana. Denuncia els atacs que sofreix el català i anima als poetes a preferir-lo per evocar millor els paisatges rossellonesos, sense oblidar la riquesa que significa per ell el bilingüisme a l'hora d'expressar la poesia de la terra (Amade, 1926: 2):

Mettons à profit l'occasion, toujours à notre portée, de créer de la beauté avec cette langue, de traduire par elle des sentiments intimes, profonds et naturels, de faire passer dans la musique et la peinture de ces mots l'âme infinie et les enchantements de nos paysages, n'oubliant pas, d'autre part, que le bilinguisme enrichit et élargit, loin de rétrécir et de l'étouffer, la personnalité lyrique d'une terre ou d'une race.

Per Amade, els Jocs Florals, enlloc de rebaixar o devaluar el gènere poètic, com creuen alguns, encoratgen la pràctica i desenvolupen l'amor d'una llengua regional, a més d'haver sigut fonamentals per a les renaixences meridionals, notablement per la de Catalunya del sud de les Alberes (Amade, 1926: 2). La Renaixença rossellonesa ha permès als poetes nord-catalans d'afirmar-se com a tals, per això Amade aconsella a les joves promeses de seguir l'exemple de Josep Sebastià Pons i del poeta rossellonès d'expressió francesa Pierre Camo (Amade, 1926: 2). En l'informe de la secció catalana dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or de 1928, que efectua aquesta vegada en català, explica com, gràcies als poetes al voltant de la *Revue Catalane* del període anterior i, sobretot, gràcies a l'exponent de *Roses y Xiprers* de Pons, existeix la poesia i aquesta pren consciència d'ella mateixa (Amade, 1928: 2).

Amade compara la poesia rossellonesa del moment amb la natura i mostra com aquesta és la base de la inspiració poètica dels poetes de la Catalunya del Nord, causa i conseqüència, i essència intrínseca. Com en els períodes anteriors, el paisatge és la imatge del país; es produeix una socialització del paisatge arquetípic que arriba fin avui dia amb una sèrie d'imatges que creen l'imaginari col·lectiu, compartit i socialment acceptat (Nogué, 2010: 130-131). Els poetes al voltant de les diferents revistes rosselloneses han sigut la causa de l'espellir poètic (Amade, 1928: 2):

La veu de la puput ha despertat la primavera enderrida, que dormia encara al seu jaç, perduda pels boscos qui sab ahont; y poch à poch, los aybres s'han cuberts de fresques fulles verdosenques, y la primera flor, maravella de l'hort, ha naixit sú la tremolosa branca... Com aqueixa flor, companys i amichs, es la nostra poesía. Y per ella hem sigut, nosaltres poetes de la *Revista catalana*, de la *Veü del Canigó*, de *Montanyes regalades*, totes de Perpinyá, la puput de la primavera y lo flaviol de la resurrecció...

Després de perseverar en la defensa de la llengua i de la poesia rosselloneses i de la tradició que haurien de portar a terme els mestres seguint l'exemple de Lluís Pastre i dels sacerdots (Amade, 1928: 2), insisteix en el sentiment de llatinitat que tant ha evocat en les seues obres dedicades al regionalisme, i constata el perill al que està sotmesa «l'ànima rossellonesa» (Amade, 1928: 3):

Avuy sobretot hont el sentiment de la *llatinitat* ha d'ésser més viu que may entre nosaltres Llatins, no podriem pas soportar qu'una ànima diferenta de la nostra s'apoderi de la nostra ànima, fent desapareixer el fonament mateix de la nostra personalitat.

Amade insta a seguir cantant «El cant del Vallespir», cançó creada per ell esdevinguda popular arran l'arranjament de Deorat de Severac interpretada a les festes de Ceret de 1911 (§ 2.1.3.2):

Cantem la terra catalana
Terra de l'alegria y terra d'ela pau,
Lo Canigó rey de la plana,
De la montanya y del cel blau.

En 1943 presideix de nou els Jocs Florals, i en el discurs es repeteixen els tòpics regionalistes toponímics: l'arrelament a una terra ancestral, la importància de la tradició, l'amor a la poesia, la fidelitat a les veus secretes del territori, i el Canigó com a símbol per antonomàsia de tots els poetes del Rosselló, puix que és «pur comme la divine vérité [...]», l'une de nos plus nobles richesses d'ordre moral et spirituel» (Amade, 1943: 2)

A més de la poesia jocfloralesca i dels poemes publicats en revistes que seguirien clarament aquesta tendència, la poesia dels autors a qui dedicarem una anàlisi particular en els següents capítols també es nodriran d'alguns elements del paisatge regionalista contemplat des de la Société d'Etudes Catalanes (§ 2): el paisatge dipositari de la tradició, de la història, de la literatura oral, de les festes populars i de escenes quotidianes del pagès, que són el reflex de l'experiència i de la moral col·lectiva, i representen les «geografies de la quotidianitat» (Lindón, 2006) de què parlàvem en el capítol anterior. La representació de l'espai és una operació literària usada pel poeta amb la fi d'oferir una identificació amb el receptor mitjançant l'afectivitat i «una sèrie de significats socials que els llocs concrets porten integrats» (Mira-Navarro, 2019: 163).

Igualment, assistim a una contemplació retòrica, amb un *jo* poètic més o menys desdibuixat segons els casos, que elogia i idealitza el paisatge rossellonès. Com ocorria abans, la instauració d'un cronotop idealitzat amb imatges de l'espai natural mitificades a través de l'enyor aproximen el *jo* poètic a un món familiar i l'allunyen de l'alienació causada per la

distància física i temporal. L'elogi de la llum del sol mediterrània, dels productes que proporciona terra, i l'ús de topònims amb els que el *jo* poètic se sent identificat amb els espais de la «petita pàtria» que apel·len al lligam directe del subjecte col·lectiu i individual en el territori, continuen fent factura en algunes composicions. Alguns d'aquests elements regionalistes se seguiran promulgant en la poètica postsimbolista, sobretot la poesia vista com a dipositària de tota una tradició literària, encara que mitjançant un *jo* poètic molt més present en els versos, com veurem.

3.2.2. Josep Sebastià Pons. L'aproximament a la poètica postsimbolista

Després de *Roses y xiprers* (1911), *El bon pedriç* (1919) i *L'estel de l'Escamot* (1921) de Josep Sebastià Pons, obres que hem comentat adés (§ 2.6), el 1930 Tomàs Garcés, amic de Pons i de Gay, decideix editar a Barcelona *L'aire i la fulla* (1930). Segons l'autor, aquest és el millor any de la seua vida (Pons, 1977a: 189), abans del drama de *Cantilena* (1937). Seguint el consell que li dona el seu professor de filosofia, Lluís Prat, aquest recull no repeteix el precedent (Pons, 1977a: 188), tot i que, si aconsegueix no fer-ho, més que per voluntat, és per una nova manera de sentir que se li imposa a Pons en el pas dels anys. Es tracta d'una immersió total en l'espai, amb una poesia que flueix naturalment seguint el centelleig i el moviment de la mar que li fa descobrir la claredat del coneixement, és a dir, una aprehensió de l'espai i del món panteista on l'univers, Déu, la fauna, la flora, i l'individu formen part d'una «lleï de conjunt», comprensió del món que connecta amb la poesia de Gomila, Gay i Brazès (Pons, 1977a: 189):

Dues noies que passaven per un camí, més enllà de la renglera de salzes, l'una amb un braç passat per les espatlles de l'altra, em representaven l'harmonia universal de la primavera. N'eren totes penetrades, com la natura al voltant d'elles. **Tot estava lligat per una lleï de conjunt i obeïa la mateixa saba. Així accedia jo a la claredat del coneixement. La sensació d'espai s'imposava en mi, la de l'aire on es banyaven les roques per damunt les prades, quan la vida es manifestava diversament, a través del pas del llaurador, en el vol afuat del pigot.** En aquelles poesies, jo reservava el lloc més íntim als animals, i, sovint, als més humils, l'ase i el gripau. [...] recorria al vers lliure, el de La Fontaine o de l'Amfitrió de Molière. És una forma onejant. O la veu néixer sota la ploma. Té l'avantatge que no és donada a l'avançada, que es modifica per necessitat, segons el balanceig del ritme. Jo crec que l'exemple d'Arístides Maillol m'ajudava molt, però dec també *L'Aire i la Fulla* a la mar veïna, al guspireig de les ones.

Durant aquesta època, amb el seu amic felibre Dezeuze, Pons participa en l'associació d'estudiants regionalistes Nouveau Languedoc, dirigida per Max Rouquette, Roger Barthe i Jean Lesaffre. Inspirant-se d'aquesta associació, els estudiants catalans creen el grup L'Alzina, apadrinada per Jean Amade i Josep Sebastià Pons, que munta la peça de teatre abans esmentada (§ 2.6) *Amor de Pardal* (Pere Verdaguer, 1987: 12-13).

En emmalaltir i morir la seua dona el 1933, Pons s'immergeix en un pou de dolor. De la tristesa borrona *Cantilena* (1937) i no torna a publicar fins el 1950, quan s'edita *Conversa*. *Cantilena* és el cant de l'absència i del record de l'estimada a través del paisatge, com il·lustrarem més endavant (Pons, 1977a: 216-217):

Ara el meu esperit era ple, exclusivament, del pensament de la seva absència. Jo no vivia sinó d'aquell abandonament absolut. La vida s'expandia al voltant de la cambra, amb una remor incessant, més sensible, així que l'aire s'enfosquia damunt les teulades. Jo passava d'un extrem a un altre, com un palet que l'ona reprèn i deixa anar, car mai no l'havia sentida més a prop, amb el seu alè unit al meu. Allò que havia estat romanien encara. Els seus passos precedien els meus i lliscaven per tot al volt [...]. Però Helena m'havia penetrat massa perquè jo pogués cedir a cap desordre. **Helena no havia fet més que tornar a la natura i perdre-s'hi, en l'inflexible retorn de les estacions.** Es transformava en pensament pur, i jo sofria de ja no poder imaginar les seves faccions.

És sobretot a partir dels anys trenta quan Pons esdevé un model per als occitans al voltant d'Ismaël Girard i la revista *Oc*, que troben en l'autenticitat de l'obra ponsiana el punt de partida per tota una renovació. Així, el 1942 Pierre Darmangeat homenatja Pons a *Pyrénées* i la Société d'Études Occitans inaugura la col·lecció «Missatges» amb una tria de poemes de Pons ja publicats abans i només un poema inèdit. Havent acceptat la mort, per vèncer la solitud crea un alter-ego, l'amic Ventura, amb qui monologa a *Conversa* (1950), obra que també publiquen els occitans (Pere Verdaguer, 1987: 15). Quan no pot retrobar més els trets d'Helena perquè el record desfigura la realitat, escriu la llarga meditació «Faula d'Orfeu» a la revista *Oc* el 1959 (Pere Verdaguer, 1987: 15-16), on a través d'una poesia existencial evoca Helena, morta tres dècades abans, en una última temptativa de reptar la mort i l'oblit¹⁴³.

¹⁴³ Vegeu la lectura guiada de Miquela Valls al número 7 d'*Encesa literària* (Valls, 2019: 95-99) i l'aprofundit estudi efectuat per Eusebi Ayensa i Prat a *La mel del record. Estudi i edició crítica de la Faula d'Orfeu de Josep Sebastià Pons* (Ayensa i Prat, 2018).

En l'última etapa vital, retorna a la prosa memorialista amb la represa de l'obra *Llibre de les set sivelles* (1956), que conté textos breus ja publicats i altres de inèdits de 1954; *Concert d'été* (1950); i la narració autobiogràfica pòstuma *L'oiseau tranquille* que s'atura el 1933, traduïda per Ramon Folch i publicada en català a la col·lecció «Tramuntana» de Barcino com a *L'ocell tranquil* (1977). L'última obra escrita de Pons és la peça de teatre abans esmentada *Misteri de Sant Pere Ursèol* (1952), musicada per Pau Casals, representada al mateix indret on es desenvolupa l'acció 1000 anys abans, a Sant Miquel de Cuixà, per estudiants de Tolosa. Més tard, Esteve Albert munta una altra posada en escena (tres dels actors són Camil Descossy, Edmond Brazès i Jordi Pere Cerdà) (Pere Verdaguer, 1987: 16). Quan apareix el Grup Rossellonès d'Estudis Catalans (1960), el solitari d'aleshores Josep Sebastià Pons resta apartat, però dóna el nom a la revista d'aquesta associació *Sant Joan i Barres*¹⁴⁴. Després d'un homenatge a Illa, amb la participació del gran poeta nord-català Jordi Pere Cerdà, traspassa a la seua vila natal el 1962 (Pere Verdaguer, 1987: 16).

Sobretot en les darreres obres de Pons, la contemplació del paisatge s'acompanya d'una elevació del contemplador, que suposa un estat interior evocat a través de l'espai. Pons deixa surar la seua ànima en els paisatges rossellonesos i escolta en ells els ecos de la seua existència. Es tracta d'un cant a la terra, un cant a la vida i a la mort a través dels paisatges i de la natura que els conforma, paisatges que alberguen les emocions del poeta i que ell mateix ha de descobrir, qual tresor. El poeta no només vol conservar la tradició d'aquests paisatges com en el regionalisme sinó l'efecte que exerceixen en el seu interior i el desvetllament íntim que es desvela amb ells. Així, sobretot amb aquestes obres de la segona etapa de Josep Sebastià Pons, assistim a la total superació del regionalisme del voltant de la Société d'Études Catalanes, de la Colla del Rosselló i dels discursos dels Jocs Florals que hem il·lustrat.

Alguns crítics de la literatura catalana contemporània, com Enric Bou (Bou, 1987a: 213-270) o Jordi Marrugat (Marrugat, 2014: 132-136), situen l'autor en el postsimbolisme, que es dona en el conjunt de literatura europea (per bé que sovint no es done aquesta etiqueta), com també situa en el postsimbolisme Jaume Aulet a Gumersind Gomila (Aulet, 2007: 27-40). Tenint en compte que Pons esdevé un model poètic al si de la poesia nord-

¹⁴⁴ Títol que al·ludeix el joc popular de cara o creu de Perpinyà i «que significa que hom vol guanyar d'una manera com de l'altra» (Pere Verdaguer, 1987: 16).

catalana, analitzarem l'aproximació a la poètica postsimbolista que es dona en Pons, i comprovarem aquests trets en els capítols dedicats a la resta de poetes nord-catalans dels anys vint, trenta i quaranta, modelats pel mestratge del primer.

El terme postsimbolisme designa el «període historicoliterari que succeeix el simbolisme tot reaccionant contra aquest però essent-ne deutor i continuador en molts aspectes» (Marrugat, 2014: 13). Se situaria entre els últims anys del segle XIX, en el moment en què a França hi ha la crisi dels valors simbolistes, manifestada, entre altres, pels regionalistes meridionals; i els anys trenta del segle XX, quan les noves generacions europees desenvolupen fórmules literàries allunyades del simbolisme amb una immensa diversitat d'opcions estètiques (Marrugat, 2014: 13)¹⁴⁵.

Com hem vist en el capítol anterior, els poetes rossellonesos i la resta de poetes «meridionals» regionalistes de finals del XIX i principi del XX, es posicionen, almenys discursivament, clarament contra el simbolisme (Decaudin, 1960: 128-140) i els corrents de la poesia septentrional del nord de França, amb la succinta forta afirmació del mediterranisme i del naturisme com a tret identificador de les províncies i contra el centralisme cultural emanat des de París.

A la Catalunya del sud de les Alberes, el postsimbolisme naix al final del període noucentista, com a evolució i renovació d'aquest, després del modernisme. A la Catalunya del Nord i a altres territoris, com al País Valencià (on no hi ha pretensions que la literatura catalana esdevingue una literatura nacional, o, si hi ha, com al voltant de l'associació nord-catalana Nostra Terra, no van més enllà) aquests dos moviments, que alhora es nodreixen de la literatura simbolista francesa i europea, no tenen lloc, de manera que passàriem directament d'una poesia basada en un pairalisme sentimental cap a una poesia que es podria situar dintre del paraigua de la poètica postsimbolista.

Així, el postsimbolisme seria un procés cultural europeu amb unes necessitats específiques lligades a moments històrics i llocs determinats que naix com a resposta a certs menesters culturals del món modern. Malgrat la immensa varietat d'opcions i de contextos

¹⁴⁵Marrugat inclou en aquest període postsimbolista: el naturisme, l'unanimisme, el neosimbolisme, el neoclassicisme, el futurisme, el nunisme, Apollinaire, l'imatgisme, l'expressionisme, el dadà i el neopopularisme, i remarca l'existència d'un llarg etcètera de tendències (Marrugat, 2014: 14).

culturals, els poetes postsimbolistes comparteixen una poètica, és a dir, es reconeixen amb un conjunt de concepcions comunes sobre la poesia (Marrugat, 2014: 4) que fan possible parlar-ne de manera unificada. Uns pressupòsits que els permeten reflexionar, a grans trets, sobre el sentit de la vida i de la història, sobre la transmissió de l'experiència, sobre les funcions de la llengua, sobre la relació entre l'individu i la col·lectivitat, i sobre la temporalitat i la posició de l'home en l'univers (Marrugat, 2014: 6), i que tindran repercussions en la producció poètica.

Els poetes postsimbolistes com Ungaretti, T.S Eliot, Valéry, Guillén, Carner, Riba, Manent, Garcés, Pons o Gomila, amb una poesia que varia entre ells, no programen conjuntament la seua poètica, sinó que, en llegir-se els uns als altres, reconeixen una unió, una poètica compartida, per això ens sembla pertinent situar, per la manera de concebre la poesia, pel tractament del paisatge i de la natura, per la influència i pels contactes nord-sud amb poetes considerats postsimbolistes, com Tomàs Garcés o Marià Manent, a Pons en el postsimbolisme dels anys vint i trenta, tal i com fan Enric Bou (Bou, 1987a: 213-270) o Jordi Marrugat (Marrugat, 2014: 132-136), i ampliar alguns trets d'aquest posicionament als poetes nord-catalans Gumersind Gomila i Simona Gay.

Efectivament, després de la revitalització del mediterranisme, com a reacció de la poesia meridional contra el simbolisme septentrional de França, que constatem en les tres primeres obres de Pons, *Roses y Xiprers* (1911), *El bon pedrís* (1919) i de *L'estel de l'escamot* (1921), amb la maduresa poètica adquirida en *Canta-perdiu* (1925) ens endinsem en un Pons cada vegada més antisimbolista i classicista, que evoluciona cap a una poesia que s'aixopluga en els postulats de la poètica postsimbolista. Com assenyala Marrugat (Marrugat, 2014: 132):

[...] reprenent l'ègloga i l'elegia clàssiques, [Pons] empra motius de la poesia llatina com el *beatus ille*, el *tempus fugit* o l'*ubi sunt?*, al costat de fórmules pròpies de la poesia popular per presentar-se en harmonia amb la terra i amb la tradició.

Diverses són les concepcions poètiques ponsianes que podem identificar dintre del paradigma de la poètica postsimbolista i que tenen irrevocablement conseqüències en la creació poètica: la recerca de l'harmonia de la forma i del fons en el procés creatiu; el tòpic del *beatus ille* que permet l'estat felicitat i comunió amb la natura; el paisatge com a mitjà del

coneixement del passat col·lectiu i individual i de la tradició arrelada a la terra; aquesta veu de la tradició representada en les fonts i en la natura secular perenne; la consegüent fascinació per les formes de la literatura popular; l'aspiració a la poesia pura, aparentment senzilla i ordenada però representativa d'una emoció i contingut complexos; la importància de la llengua arrelada a la terra; l'harmonització del *jo* poètic amb el paisatge per expressar els sentiments més íntims, a través de mecanismes com la fal·làcia patètica o la sinestèsia; i per últim, la conciliació harmònica de contraris, expressada amb la natura i el paisatge, per mostrar la compatibilitat d'oposicions en els sentiments, que condueix a equilibrar la forma i les emocions en la poesia. Un còmput d'aspectes que desenvoluparem a continuació.

En el «Discurs de comiat dit a Font-Romeu» dels Jocs Florals del 5 d'agost de 1926, en el marc de les festes de Coronament de la Verge de Font-Romeu del 4 i 5 d'agost, es pot comprovar el concepte ponsià d'harmonia «amb la terra i amb la tradició». Comença el parlament expressant el desig de perfeccionament que sent per poder abastir, a través de la forma, els sentits d'allò que vol evocar, i ho fa a través d'una comparació (Pons, 1926: 89):

Més ample és el meu desig de perfecció i més esquiú és el meu pensament. I, ara mateix, veig la poesia com un estany que s'està inviolable i callat al cim de la nostra terra. Ningú no en sap la fonditud ; ningú no en pot esbrinar les meravelles internes.

El poeta sofreix per cercar exhaustivament a través dels mots el secret de la vida i de la natura insondables, aspecte tangible en la poesia de Gay i Gomila. Aquestes paraules de Pons ens remetent a la concepció poètica postsimbolista en què allò essencial de la poesia és la unió, en harmonia, de la forma amb el fons, no donant prioritat a la forma i a les possibilitats musicals del llenguatge com en el simbolisme, en què el poema esdevé una forma musical, sinó en la mateixa mesura amb els valors significatius il·limitats d'una idea (Marrugat, 2014: 37), en la recerca de la perfecció formal per arribar al sentit més sincer del poeta i del món.

Aquest transfons es manifesta en l'«Enquesta sobre la psicologia de la poesia¹⁴⁶» de *La Revista* (1915-1936) feta a diversos autors on es propugna el debat poètic entre els poetes catalans de l'època. La primera pregunta de l'enquesta és sobre el procés creatiu del poeta (Jacobsen, 1924: 124):

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 respon i emfatitza la forta unió entre continent i contingut, entre espontaneïtat i seny. El procés creatiu consisteix en la capacitat de seleccionar els estímuls que arriben sorprenentment, de saber controlar harmònicament la bellesa aparentment indomable i enlluernadora (Pons, 1924: 198):

Per què separaríem la concepció i el poeta, la carn i l'esperit? Tota la vida del poeta és una concepció [...] 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, amb 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.

Aquesta interiorització de l'espontani o recercat estímul extern a través de l'ordre i harmonia intel·lectuals permet arribar al secret del món i de la natura («secret intern de l'olivera»), i a la vegada, al misteri de l'individu, i identificar i abastir l'estructura que regeix la poesia, el pensament i totes les esferes de la realitat (Pons, 1924: 198):

Doncs, serà l'espontaneïtat que regeix l'obra d'art? Com voleu que sigui així [...]. 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.

¹⁴⁶ «Desitjo obrir, entre els Poetes de tots els països i llengües, una enquesta que pot tenir gran importància per la Psicologia de la Poesia i que pot relligar els poetes de tot el món en una comunió intel·lectual per diferents que siguin llur esperit i llur llenguatge» (Jacobsen, 1924: 122).

Per poder arribar a «El secret intern de l'olivera» cal que el poeta es trobe en un estat equilibrat, i la beutat natural el pot oferir. El tòpic literari llatí horacià del *beatus ille*, utilitzat per alguns poetes postsimbolistes, que enalteix la natura i que al·ludeix a la felicitat i a la tranquil·litat que hom sent al camp, es constata en el discurs de comiat dels Jocs Florals de Font-Romeu (Pons, 1926: 89):

A mida que hom s'acosta de l'ermitage, els aires son tan obedients que la sang s'escola més lleugera i que els pensaments s'animen com les fulletes del bosc. L'home deixa caure el feix de l'amargura. Una felicitat mai sentida li penetra l'esperit.

Una felicitat aconseguida amb la contemplació que li ofereix la infinita i senzilla natura de la Cerdanya, amb els seus canvis i amb la seua permanència, com la vida mateixa (Pons, 1926: 89):

El que ens plau a Cerdanya, la mare dels rius, és que es deixi contemplar, oberta i esbatanada, fins més enllà de la frontera, i que sigui tan simple i tan modesta. Només té dues vestidures, la vestidura de l'hivern, que és tota blanca, i la vestidura de l'estiu, que és una camisa escurmada i una tela de tot anar. A l'hivern té la cara de la paciència [...]. De l'estalvi de l'hivern se'n fa l'alegria de l'estiu. Allavors, tot brilla, tot clareja, tot s'esbrava.

En la Cerdanya però també en la totalitat del paisatge nord-català, en aquesta terra de bellesa senzilla, s'arrela la literatura popular. El poeta del postsimbolisme, sense perdre la seua veu personal, esdevé la veu essencialitzada de la comunitat (Marrugat, 2014: 24), i dins de la seua experiència vital emana tota l'experiència humana per mitjà d'una veu individual i col·lectiva. Açò s'aconsegueix amb la responsabilitat del poeta de ser dipositari viu en el present de tota una tradició del passat que projecta cap al futur (Marrugat, 2014: 66). Estem parlant de la tradició viva de la literatura popular, veu del poble i de la terra, que el poeta té l'obligació de conservar, explorar i difondre, ja que és font de saviesa vital i mitjà de coneixement per a l'ésser humà (Pons, 1926: 90):

Aquelles cobles, tan aspres i primitives [...] jo donaria molts llibres per que fossin conservades, perquè diuen les coses com són. I vet aquí : la vacada vé de s'ajaçar [...]. Els clavells de pastor brillen com unes gotes de llet escampada [...].

La veu del poeta, personal i col·lectiva, té memòria i engloba en ella mateixa una tradició sempre viva. Es tracta d'una veu que concep la poesia i el paisatge com a mitjà de coneixement del passat. El llenguatge poètic en l'estètica postsimbolista està construït a partir de la càrrega significativa dels autors simbolistes, romàntics, renaixencistes i medievals, un còmput de significacions a partir de la tradició poètica. La memòria del poeta es troba en la terra fecunda, com expressa Pons en la primera resposta de l'enquesta de *La Revista* (Pons, 1924: 197):

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 dels 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 [...]. Pensariem: "aquest home té bona memòria" i aquesta opinió serà l'únic guany de la conversa.

A més, el contacte amb la literatura terrenal i ancestral permet fer una poesia fresca que evita conduir l'obra fins la incomunicació per excés de singularitat i per manca d'humanitat, tendència que era pròpia de la poesia simbolista segons la poètica postsimbolista (Marrugat, 2014: 24), el que Pons expressa amb la idea d'enlairament de la intel·ligència (Pons, 1926: 90):

La llegenda manifesta la vida pastoral de la Cerdanya, i a fe que desconfiaria del qui no la volgués entendre, perquè la ingenuïtat és una planta necessària, i té una virtut per alts afollaments de l'intel·ligència. De vegades, quan l'intel·ligència va massa amunt, quan se desvia i se desconcerta, el cor l'atura, la fa penetrar en l'estància del passat, i la refresca.

En relació amb aquest aspecte, a la tercera pregunta de l'enquesta de *La Revista*, 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 (Pons, 1924: 199):

[...] això dóna a entendre que es 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 hores de goig, per la joia de ressuscitar-les amb les lleis de l'armonia, per la certitud de viure unes hores que si no són iguals valdran tant o més que aquelles. —Que hi sigui tot l'home, és impossible, i francament això no tindria cap interès, no per a la poesia ni per a la raça¹⁴⁷.

Amb aquestes paraules, Pons, com altres poetes amb contextos culturals diferents i amb una atracció per autors com Maragall o Verdaguer, considera que amb el control harmònic de l'expressivitat la poesia esdevé «una “eina de salvació” d'un passat. Una de les poques maneres d'arrabassar el record de l'oblit» (Bou, 1987a: 236), un passat individual i col·lectiu.

En el poema «Conversa de les Muses» de *L'aire i la fulla* (1930), la veu d'aquestes muses insisteixen al *jo* poètic de Pons que per fer poesia no és suficient lloar el paisatge (Pons, 2019: 433):

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 obrir i donar pas a la veu del passat, representada per les muses, ben arrelades a la terra (Pons, 2019: 433):

Nosaltres omplim d'ombra i de claror
la mar callada en sa blavor,
i nostra veu antiga i mig distreta
rellisca en l'obra del poeta.

¹⁴⁷ Com hem fet al llarg d'aquesta tesi amb la resta de citacions, mantenim l'ortografia tal i com apareix a la font.

La veu de la tradició és representada en la poètica i en la poesia de Pons, a més de les muses, a través de les fonts i a través de la natura secular i perenne («bosc dels anys»), una literatura popular que retorna al poeta de sobte, en un instant, mostrant la pervivència del passat en el present (Pons, 1926: 91):

L'instant és com la lluna : son pare la crida, sa mare la vol ; i tant és així que l'home se complau amb sos records i se'n fa un delit, i una riquesa ; com aquell que camina tot amunt d'un riu i ve a descobrir la primera deu que l'alimenta. Un home nodrit de records ja el compraria a una terra ben assaonada per les fonts que davallen dels caires de la muntanya. I, doncs, la tradició seria aquesta veta d'aigua que gira del bosc dels anys, i quan no hi penses te salta al davant i t'arruixa la cara. I es un bany molt saludable.

Aquesta tradició, com l'aigua, es renova constantment i segueix rajant al pas del temps. 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), i és constant en tota l'obra poètica ponsiana. 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, exemples per a la veu del poeta, la qual també brolla de la font. Un veu del passat que mostra la lleialtat i la identitat amb l'espai natural i natal, portador de la quietud necessària per la inspiració secreta que comentàvem abans. De les següents estrofes que reproduïm, la primera és l'epitafi de la tomba de Pons a Illa, en memòria del seu llegat (Pons, 2019: 379):

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 tant petita, i tant que diu!
Quin exemple més net per a un poeta
De la fidelitat el lloc nadiu
i de contentament i pau secreta.

És la font en Pons, per tant, un espill del record ancestral i vital, de memòria total, com en la «Font de Ginebre» (Pons, 2019: 380):

I mentre viu distreta dins l'oblit,
Callada i sense espera de lloança,
Ofereix, sota el ram engelosit,
Intacte, el seu mirall de recordança.

El mestratge de Pons en els poemes dels anys vint i trenta rossellonesos s'evidencia clarament en la poesia d'Edmond Brazès i en els poemes de Simona Gay, on les fonts també representen la cultura oral del passat, viva en el present, com en el recull en el qual ens detindrem ulteriorment (§ 3.4), concretament en el poema «Veus d'aigua» (Gay, 1932: 38):

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 brotllat
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...

Així, el deute amb la terra i amb la tradició representat en el brollar de l'aigua de les fonts és causa i conseqüència de la fascinació per la literatura popular, una de les característiques de la poesia regionalista que ja s'esqueia en el període anterior. També és degut a l'interès creixent per les formes i les característiques d'aquesta literatura, en un moment on es cerca la forma d'expressió més pura, i la poesia popular permet una «sobrietat verbal, musicalitat, lirisme» (Bou, 1987b: 88) que s'acosta al model que es vol assolir en la poesia culta. És per això que l'ús de formes de la cançó popular, ben arrelades a la natura i al paisatge, és una de les principals característiques de la poesia ponsiana. En els seus primers llibres la forma predominant és la del tema històric imitat del cançonero, on s'idealitza el

paisatge individual de la infantesa. El passat col·lectiu, l'individual i la terra es fonen en els seus versos. «Sant Pere del Bosc» de *L'Estel de l'escamot* (1921) és per a Pons un monument simbòlic de memòria, per això la primera estrofa s'inicia i s'acaba amb dos versos d'una cançó popular (Pons, 2019: 290):

“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.”

Aquests és un dels tants exemples de la repercussió de la poesia popular en l'obra de Pons, com també és la presència de corrandes que sempre van acompanyades de llocs i espais consagrats a la memòria del poeta, com les viles de Ceret, Illa o Sant Esteve en el poema «Corrandes» de *Canta Perdiu* (Pons, 2019: 393):

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.

Un altre de la pluralitat d'exemples quant a la presència de la literatura popular en la poesia ponsiana són les faules tradicionals, com les de *L'aire i la fulla* (1930): «Faula de Venus», «Faula dels olius» o «Faula de la mort». Es tracta de lliçons morals de l'experiència viscuda, recordada i poetitzada, tal i com assenyala Marrugat (Marrugat, 2014: 135).

Aquesta intrínseca tradició literària emanada en la felicitat de la terra permet, juntament amb la unió del lirisme amb el paisatge, aconseguir l'ordre i la simplicitat a la que ha d'aspirar la poesia pura (Pons, 1926: 91-92):

[...] la font i la pedrera de la poesia pura s'amaguen en la felicitat boscana i en les conques del Carlit. [...] mai hi hauria hagut un desvellament de la poesia catalana sense el somni de la muntanya [...]. Qui no sab que el nostre genial Mossèn Jacinto Verdaguer anava a dormir a les jaces del Canigó? El foc de la cabana i el fum de la tesa li deixaven entreveure un món de llegenda i exaltaven son imaginació. Cal pensar que la poesia pura s'agermana amb la quietud d'un aire mai enterbolit. Vet aquí perquè el lirisme ha vingut a s'abocar sobre el pla de Cerdanya. [...] Que l'unitat sigui la condició de la bellesa. [...]

La poètica postsimbolista planteja un l'art que ha d'aspirar a la perfecció i ha de ser ordenat, senzill, franciscà¹⁴⁸. La «poesia pura» queda legitimada amb un caràcter confessional i ha de ser l'objectivació d'una emoció, i l'expressió senzilla d'un contingut complex (Bou, 1987a: 221). Aquesta fita s'aconsegueix harmonitzant el *jo* amb la natura rossellonesa i amb el passat, evitant perdre's a si mateix en les divagacions de l'obscuritat, com emanava el romanticisme (Pons, 1926: 92):

[...] un idealisme nodrit per les herbes de la serra, una niuada franciscana per abraçar l'amplària del món. [...]. El desori i el desvari romàntic no arribarien mai a desviar el nostre seny, per la raó que en la nostra terra l'harmonia del passat i del present s'hi mostra ben establerta. [...]. El benestar de la vista s'encomana a l'esperit i l'asserena. El pensament s'estructura. Ja va seguint l'ondulació de les carenes. Ja va girant amb els rius. [...] El passat sempre viu i respira en el present. Es el principi de la poesia pura. Es la musica antiga i pastoral de Cerdanya, la que devalla dels estanys del Carlit i del bosc de la Calm, a l'hora de la despedida.

Per aconseguir harmonitzar el *jo* amb la natura i amb el passat, la llengua pròpia de la terra, llengua del passat i del present, és, segons Pons, el millor mitjà d'expressió. En l'assumir la presidència dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or de 1928, en el seu discurs d'inauguració explica les raons que el conduïren a escriure poesia en català. Malgrat que algunes persones

¹⁴⁸ La influència del franciscanisme és profunda en alguns poetes catalans del sud de les Alberes dels anys vint. La *Revista de Poesia* (1925-1926) dirigida per Marià Manent dedica un número especial a Sant Francesc el setembre de 1926, on es vol fer traspuar a través de la poesia una determinada forma de religió senzilla a la mida de l'home, puix Sant Francesc oferia un model d'amor a la terra i a la vida fonamentat en la simplicitat i la humilitat (Bou, 1987a: 217).

veuen en aquest fet quelcom d'estrany, per ell, fer-ho, és quelcom de ben natural (Pons, 1928: 114). Pons incita, amb el seu exemple, les noves veus poètiques a expressar-se en català. Per Pons no hi ha millor manera d'expressar el paradís perdut de la infantesa -que és «com una terra abandonada» i «el primer element de la poesia», un «món exquisit» que el poeta mai descuida (Pons, 1928: 115), amb la llengua del poble i amb la llengua de la literatura popular. De fet, Pons descobreix l'existència de la poesia catalana quan un amic seu de Prats de Molló li llegeix un conte popular, la faula dels carboners, que li produeix el despertar poètic en català: «Aquella faula mitg-entesa no s'enlairava gaire en el cel poètic; y no hi hà paraula per traduir l'enlluernament que vaig sentir» (Pons, 1928: 115). Així, la terra és intrínseca a l'esperit del poeta: «Era aquesta revelació que en l'esperit hi portem el pols de nostra terra» (Pons, 1928: 115). Tot i que calia aprofitar l'estudi al col·legi de l'alexandrí francès, de la història de Grècia, dels versos llatins, de Racine..., Pons descobreix que la poesia no era (únicament) (Pons, 1928: 115-116):

l'alexandrí de l'escola, i que de les converses oïdes pels camins, de les paraules del carreter, del caminar del borriquet polsós, del mendicaire d'ulls blaus i de les ombres perfumades del celler, també s'hi podia fer poesia.

Durant un any d'aprenentatge, Pons deixa vessar el doll dels alexandrins francesos i comença a escriure estrofes catalanes, i el que més el motiva a tal empresa és la impressió instantània de familiaritat i senzillesa: «m'abocava al bell principi de la sensació. Havia canviat el beire de cristali per una escudella de fusta» (Pons, 1928: 116).

Les apreciacions d'un poeta tan valorat com Pons, exerceixen, sens dubte, influència en l'auditori i en les veus de l'època. L'autor insta els poetes amb el seu exemple a esforçar-se a cercar els mots familiars, i mostra el delit que produeix aquest repte (Pons, 1928: 116):

La mateixa necessitat de anar a la caça dels vocables era un veritable delit, una manera prou recomanable de desviar les comoditats de la cultura, y de retrobar la frescor d'un llit de molça [...]. Triava les paraules musicals que s'avenien amb mon esperit, y com ignorava les més escullides, acudia a les més usals, a mitg-carrer, y aquestes, ben conegudes i sentides, feien així un só més clar, el só de la pluja en les teules.

Per l'autor, la poesia, a través una «fina senzillesa», és un llenguatge que s'ajusta amb el delit, i, a la vegada «amb les pures alenades del somni». La rima no cal que siga complexa ni vanidosa, sinó que s'ha de conformar a «tenir la bellesa profunda de l'abstracció». Pons incita el poeta a la recerca d'un mateix a través dels mots «Escorcolla, amic, escorcolla», doncs per ell «l'obra d'art és una cova» on li agrada penetrar per poder després «retrobar l'exida y la blavor de l'ayre que és de bon respirar» (Pons, 1928: 177). En aquest deler de recerca dels mots a partir d'una observació directa del paisatge, que ja havíem vist en la poesia de Jampy a *Lliris, roses y violes cullits en les muntanyes del Canigó i offerts a Maria Sanchtíssima* (1914), analitzats per Pons (Pons, 1919a: 110-113), és Brazès potser qui més està influenciat en aquest aspecte en aquest període, com veurem.

Tornant al discurs dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or de 1928, l'autor reflecteix el rerefons de la seua inspiració, és a dir, com a partir de paraules senzilles i del món rural i natural que l'envolta, aconsegueix enlairar l'expressió profunda de l'individu i del pensament. És aquesta la idea que vol transmetre a les noves veus que s'auguren (Pons, 1928: 117):

Aplegueu-vos sota els meus ulls, paraules senzilles, fines abelles, aplegueu-vos per traçar les corbes ideals del pensament, entrelligueu vos com fan les corbes de les muntanyes, que baixen fins un córrec desert, y després tornen a pujar, més dolces les unes, més fortes les altres y totes ben lligades pel moviment ample y reposat de la creació.

De fet, Josep Sebastià Pons copsa la «veritable saviesa» en la llum i en el perfum dels préssecs del jardí del seu professor de filosofia Louis Prat, com assenyala en l'obra autobiogràfica *L'ocell tranquil* (Pons, 1977a: 156), és a dir, en el caràcter empíric i en l'experiència sensible del *jo* del moment amb els tresors de la terra. Tal i com assenyala Marie Grau, en el «llenguatge de l'experiència pura, d'un llenguatge del qual el "jo concret" en seria l'única norma» (Grau, 2006: 17). Per a Pons, «l'asseveració de la realitat positiva [és] entesa com a única realitat positivable» (Rafanell, 2016: 274).

La connexió del *jo* amb l'experiència sensible de l'espai condueix a una harmonització del *jo* amb la natura, fins al punt que el paisatge és l'espill de l'estat d'ànim del *jo* poètic. Gomila i Gay aconsegueixen arribar a aquest estadi, i des d'un punt de vista més distanciat, Brazès. En el postsimbolisme se supera la contemplació retòrica, i entre el paisatge com a

meravella elogiada i el paisatge interioritzat, s'opta pel segon. Com assenyala Àlex Susanna, Pons sempre arrisca per (Susanna, 1988: XI-XII):

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.

A partir de la poesia ponsiana dels anys trenta, en *L'aire i la fulla* (1930) i en *Cantilena* (1937), constatem un accelerament en el tractament del paisatge, d'una contemplació retòrica identitària a una total imbricació en l'espai per expressar-se a si mateix (Susanna, 1988: XIV-XV):

Ja no és tant que el poeta dissolgui la seva identitat en la contemplació fervorosa –entre pagana i franciscana– de la natura, 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 en 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.

Gairebé tots els poemes de Pons a partir dels anys trenta presenten aquesta simbiosi de l'esperit del poeta amb la natura. En *Cantilena* (1937), el dolor de Pons per la pèrdua de la seua muller i el sentiment d'absència impregnen tota la natura. La tristesa domina el paisatge evocat: fa de la primavera l'hivern i de les flors la neu, com observem en «Absència del camí» (Pons, 2019: 524):

Absència de 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.

En aquest sentit, per identificar els sentiments interns del *jo* poètic amb la natura, en alguns poetes postsimbolistes s'evidencia la fal·làcia patètica (Bou, 1989: 178), la descripció d'objectes inanimats de la natura per dotar-los d'humanitat, en combinació amb la sinestèsia, la mescla dels sentits físics (oïda, vista...) amb sensacions internes a través del paisatge, de manera que «la natura transfigurada [...] s'ajusta al seu estat moral» (Bou, 1989: 178). El tret sinestèsic, per bé que es dona en els tres autors que tractarem, és segurament en Brazès on més es denota. Heus ací com a exemple dues estrofes de «Els cants d'ocells» de *Cantilena* de Josep Sebastià Pons, on la cançó té un gotejar color daurat; en el color verd s'ou el sospir del gripau; i el soroll de la brisa prové del color atzurat (Pons, 2019: 489):

Perdent el gotejar daurat de la cançó,
el rossinyol travessa l'aire.
I senyoreja en la verdor
de la falguera el gripau sospiraire.

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

Aquesta continua recerca per l'harmonia, siga sensorial, siga entre el fons i la forma, entre el paisatge interior i el paisatge exterior, condueix a conciliar també harmònicament els conceptes contraris que trobava en la percepció de la realitat l'obra d'art simbolista (vida-mort, bé-mal, goig-dolor) i que ara s'uneixen amb una simbiosi que tendeix a equilibrar per mitjà del «control de la forma i de les emocions, tot plegat, ben lluny d'arravataments romàntics i austeritat anecdòtica» (Bou, 1989: 74). Quan en l'enquesta de *La Revista* li pregunten a Pons «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 sobretot cantat en els moments de ventura i 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.

Aquesta darrera frase de la poètica de Pons exemplifica molts dels poemes on s'efectua aquesta harmonització de contraris, on els sentiments oposats són compatibles i no hi ha jerarquització emocional, un contrast sempre expressat a través de la natura i el paisatge, com es mostra al poema «Amor, pena, desig» també a *Cantilena*. En la primera estrofa, exposa una sèrie d'elements contraris, sentiments que la natura s'enduu, i per això, el dolor representat amb els cristalls que fereixen, i la buidor, provoca el fred i l'esquerda en la resta de la natura, «la penya dura» (Pons, 2019: 527):

Amor, pena, desig, somni, dolor,
tant se n'emporta la natura.
Distreta amb els cristalls desa gelor
se'n va esquerdant la penya dura

El cos mort de la seua muller, representat pel cadàver d'un ocell, fa que els ulls s'entelen de plor i d'humiliació. L'absència de la dona es fa present, és una «ombra corgelada» que pastura (Pons, 2019: 527):

Cos de l'ocell on torna el verm fatal,
tela dels ulls humiliada,
sempre un aire insensible dona igual
pastura a l'ombra corgelada.

Els sentiments del principi, records benaurats i dolorosos, són harmoniosament contraris a la tercera estrofa, relacionats amb la mort i la bellesa de la vida («cendra atzurada, mel de romaní»; «pena i dolor de primavera») (Pons, 2019: 527), ja que el record, encara que dolorós, fa reviure feliçment i paradoxalment la presència de l'estimada.

Gumersind Gomila, entre els articles destinats a l'obra i a la persona de Josep Sebastià Pons, dedica un a *Cantilena*¹⁴⁹ en la revista *Tramontane* on expressa la comunió del lirisme amb el paisatge a través del dualisme contrariat. Pons, a l'evocar l'amor perdut, o millor dit, l'amor arrencat inexorablement pel destí, canta el dolor intern que s'escola sense esperança

¹⁴⁹ «Cantilena ! La simplicité et la beauté éternelles. Tout ce que l'être humain peut recueillir de pur dans la douleur du cœur. La plus belle élégie catalane» (Gomila, 1957a: 70).

i que li arriba justament el matí de Sant Joan, festa representativa de la joventut i de la felicitat, recordant-li la realitat tràgica de la seua solitud (Gomila, 1957a: 70). Així, en un dia de festa assenyalada, mentre ella és en una possible aventura celestial, la buidor del seu esperit és un cim i una muntanya deserta (Pons, 2019: 483):

Matí de Sant Joan n'és festa senyalada.
Quina ventura, amor, amor, hauràs triada?
La ventura del cel on dorm la lluna clara.
El cim era desert i tota la muntanya.

És la primavera, símbol de la fertilitat, «qui fera revivre les souvenirs plus ou moins estompés dans sa mémoire, mais vivants dans la douleur de son cœur où l'âme s'est réfugiée» (Gomila, 1957a: 70). Amb serenitat i plenitud, Pons mostra el dualisme i l'harmonització dels contraris «pena» i «delit» inherents a *Cantilena* gràcies a la natura (al pruner i a la seua ombra) (Pons, 2019: 487)

Si vols cantar la pena, ve el delit.
Si vols cantar el delit torna la pena.
Aquell pruner esblanqueït
eixint de l'ombra verda t'asserena.

Al cel reposa el tel morat
Que en la vall exhalava la mullena.
Totes les herbes han plorat.
Si cantes el delit torna la pena.

Una harmonització de contraris present sobretot en els darrers poemaris de Pons que es constata també en Simona Gay, per exemple en el recull *Lluita amb l'àngel* (1938), on el títol ja ens indica aquesta aparent oposició de conceptes que s'acaben complementant. En el poema «Platja del silenci» (Gay, 1938: 22) conviuen «el desig sense fi / de pura harmonia / i de plenitud» amb «platges callades [...] / on veus inspirades / vénen a morir», i en el poema homònim del recull, el *jo* poètic combat contra l'Inconegut, una lluita expressada a través de la natura. Es tracta d'un àngel que primer turmenta el *jo* poètic («Eri en la mar aturmentada / on me feria cada onada»), però que finalment és també ell qui li mostra la llum per renàixer, tal com una au Fènix: «m'era ensenyat el néixer de bell nou / veia amb goig vertader la pàgina

nevada» (Gay, 1938: 36-38). En Gumersind Gomila, tota la seua obra està sotmesa a una dualitat de termes de diversa índole, tenint sobretot pes l'antítesi llum-foscor, com veurem.

La poètica que emana Josep Sebastià Pons i la seua poesia toca profundament els poetes rossellonesos de la seua època. Fins i tot la interiorització de l'espai natural per expressar els sentiments més profunds és una de les característiques de la distingida veu del panorama literari nord-català de la segona meitat del segle xx Jordi Pere Cerdà, tot i que des d'aproximaments molt diferents. Alain Laguarda, primer especialista del poeta de Sallagosa en l'esfera acadèmica, assegura que Jordi Pere Cerdà aconsegueix trencar les estructures clàssiques del poema per introduir la inquietud i la incertitud (*apud* Marqués Meseguer & Aguilar Miró, 2021: 39). En aquest sentit, segons Marie Grau, Pons seria clàssic i Cerdà seria modern i inquiet (Grau, 2012: 97). Allà on Pons exalta la continuïtat, Cerdà ho interpreta com un trencament: «Avec Cerdà, en plus, l'attention se porte sur le travail du miroir qui est de produire un reflet. Or tout reflet suppose un décentrement, une modification» (Laguarda, 1976: 235-237). Pons, a través dels seus versos, traspua l'exaltació, la continuïtat per fer front a la pèrdua o dilució progressiva i irreversible de la cultura catalana a la Catalunya del Nord (Marqués Meseguer & Aguilar Miró, 2021: 39). Cerdà, a cavall entre la modernitat i els nous corrents de la postmodernitat sorgits després de la segona Guerra Mundial, aconsegueix descentrar l'esguard poètic cap a la natura per interrogar a través del mirall de la seua obra la imatge de la catalanitat mítica i secular, que poc a poc ha deixat de representar l'imaginari col·lectiu dels rossellonesos (Marqués Meseguer & Aguilar Miró, 2021: 39). Per això, com també insisteix Laguarda, Cerdà insta a refer, a reconstruir l'espai fragmentat: «en retournant à la graine (l'élément le plus intime ou proche de la terre et de l'individu), en proposant de nouveaux liens entre les sociétés et les territoires qui touchent le plus profond de l'être, la perception, l'émotion expérimentée [...]» (Marqués Meseguer & Aguilar Miró, 2021: 40).

Comprovarem en els següents apartats les connexions ponsianes i postsimbolistes i les concrecions poètiques en els poetes que ens concerneixen: Gumersind Gomila, Simona Gay i Edmond Brazès.

3.3. GUMERSIND GOMILA

3.3.1. Vida i obra

Gumersind Gomila Guasteví (Maó, Menorca 1905 – Perpinyà, Rosselló 1970), tal i com assenyala l'especialista en literatura nord-catalana Miquela Valls, és un dels poetes rossellonesos més descuidats «en tots els sentits de la paraula, algú injustament deixat de banda» (Valls, 2007: 41). Pere Verdaguer el considera en el pròleg a *Poesia rossellonesa del segle xx*, sobretot amb l'obra *Llucifer*, un dels poetes rossellonesos «més autèntics, més purs i més personals» (Pere Verdaguer, 1968: 13).

Naix a Menorca però en morir el seu pare i en casar-se una de les seues germanes amb un cosí seu ja instal·lat a Perpinyà, el senyor Francesc Guasteví, propietari del Cafè Continental¹⁵⁰, s'estableix als dèssset anys a la capital nord-catalana amb la seua germana major i amb la seua mare (Bourret Guasteví, 2016: 109). Menorquí d'origen, Gomila es considerarà tota la vida rossellonès (Guiter, 1970: 3), tot i que restarà unit poèticament i intel·lectualment amb la seua illa natal¹⁵¹. Quan arriba a Perpinyà, ja posseeix l'orientació literària i la sensibilitat pictòrica del clima artístic de la casa nadiua maonesa¹⁵² (Cerdà, 1984a: 11). En morir la mare, el poeta i pintor ingressa com a artista decorador als tallers de Sant Vicenç, on adorna ceràmica i terrisses (Guiter, 1970: 3) i on esdevé la mà dreta de Jean Lurçat (Pelegrí i Pons, 2012: 36). De fet, la seua activitat artística és la principal, per això es relaciona al voltant dels Bausil, de Martí Vives, i, més endavant, d'artistes refugiats com Pere Garcia Fons i Manolo Valiente, amb qui basteix la curiositat i l'esperit intel·lectuals, poètics i artístics¹⁵³ (Cerdà, 1984a: 12).

¹⁵⁰ A finals dels anys trenta, el cafè Continental esdevé un punt de referència d'acollida als refugiats de la Retirada: «Els exiliats que el Francesc [cunyat de Gumersind Gomila] feia sortir del camp de concentració d'Argelers deixaven al cafè desenes de bitllets republicans sense cap valor amb expressions i girs dels seus parlars: valencià, alacantí, tortosí...» (Bourret Guasteví, 2017: 33).

¹⁵¹ De fet, posseeix una biblioteca important de publicacions menorquines i ajuda al seu amic Enric Guiter amb la seua tesi sobre el dialecte menorquí (Pere Grau, 1984: 40).

¹⁵² La primera exposició com a pintor la fa el 1924, quan té divuit anys, a l'Ateneu de Maó (Pelegrí i Pons, 2012: 35), juntament amb la seua germana igualment artista. Presenten cadascú divuit obres, la majoria paisatges titulats amb topònims, gran part a l'oli però també al pastel o al carbonet (Bourret Guasteví, 2005: 39).

¹⁵³ Per més informació sobre la relació amistosa i artística de Gomila amb aquests dos artistes refugiats, consulteu Cerdà (Cerdà, 1984b: 185-190).

Gomila s'implica de ple en la vida cultural del país en fer part de la Colla del Rosselló (1921-1941) i en ser llorejat pels Jocs Florals de la Ginesta d'Or. De fet, esdevé el president del concurs el 1958 i el 1964, i ressenyador el 1949, any en què és guardonat Jordi Pere Cerdà, del qual Gomila afirma que, a diferència de la poesia dels jocs, que continua sent de flors i violes amb el Canigó de rerefons, el poema premiat de Cerdà deixa entreveure un poeta modern; i nodrit de Lorca, com els occitans (Valls, 2007: 49). A partir de 1930 s'adhereix a la Mantenença Catalana del Felibritge reconstituïda per Carles Grandó¹⁵⁴, d'on Gomila rep en 1947 el títol de Mestre en Gai Saber; i en 1936 és secretari de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales (Valls, 2007: 46).

Tant a Gomila com a altres catalanistes de l'època, la Colla del Rosselló i la Mantenença Catalana del Felibritge els semblen insuficients per defensar el país. És per això que en conèixer a Alfons Miàs participa a la fundació de l'associació i de la revista homònima *Nostra Terra* (1936-1939) (Pere Grau, 1984: 40), que com hem dit més amunt, pretén superar el regionalisme en les terres catalanes de França (Pere Grau, 1984: 42), i té una visió de Països Catalans, més pancatalana, amb una ambició de normalització de la llengua, és a dir, amb l'objectiu d'estendre la llengua catalana més enllà dels Jocs Florals (Valls, 2007: 45). Gomila reivindica una revifalla al voltant de la generació de *Nostra Terra* i agraeix els esforços dels predecessors (Gomila, 1938: 139):

[...] no ens tenim de riure d'aquells iniciadors que escriviren amb pena els versets ingenus i les catalanades francesades [...] tenim de sentir vers ells admiració i reconeixença, car foren ells que traçaren el camí [...] que se n'ha anat allargant i [...] que els joves de *Nostra Terra* s'han proposat de redreçar i consolidar i cimentar perquè l'ànima del país hi patini de regalada.

Manifesta la voluntat de treballar col·lectivament per la promoció de la cultura catalana, traspasant el regionalisme i proclamant-se catalanista al si del moviment *Nostra Terra*. Dintre d'aquesta associació cultural i política, Gomila se situa a partir de 1930 en un impuls d'accentuació de presa de consciència del rol de la poesia i dels sentiments, on cadascú

¹⁵⁴ Catalunya del nord i del sud de les Alberes estan unides en aquesta Mantenença Catalana del Felibritge, d'on Carles Grandó s'atribueix la responsabilitat de Majoral del Felibritge a la festa de la Santa Estela de Montpeller el juny de 1930, i a final d'any comprèn 115 felibres (Pere Grau, 1984: 40).

pot participar-hi a la seua manera, i alhora fomentar la llengua, la literatura i la cultura: «Si jo fos metge, donaria cures de poesia» o «un bany de contemplació val tant com un bany de sol» (Gomila, 1938: 138). Aquest aspecte és molt important perquè il·lustra un alliberament i una independència total dels poetes dels períodes anteriors que responen en general als models preestablerts pel cànon regionalista, com hem assenyalat: «No és necessari evocar records casolans o exhumar porrons i barretines perquè les vostres obres semblin catalanes. Per a escriure en català, basta escriure en català, que sigueu o no en la terra pàtria» (Gomila, 1949b: 142).

A la revista *Nostra Terra* Gomila publica els primers poemes, que integren la futura *La sorra calenta* (Valls, 2007: 46). Als anys trenta, passa dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or als de Tolosa, fet habitual entre els poetes nord-catalans de l'època, com Simona Gay o Edmond Brazès. La participació li permet fer la visita ritual a Josep Sebastià Pons, el qual s'està com a professor universitari (Valls, 2007: 47). Gomila representa les lletres catalanes i assegura el lligam amb els catalans exiliats de Barcelona com a membre del Consell d'Administració de l'Institut d'Estudis Occitans creat el 1945 a Tolosa després de l'Alliberació sota el model de l'Institut d'Estudis Catalans de Barcelona, arran del fort cop de la Guerra Civil espanyola i de la segona Guerra Mundial (Valls, 2007: 48). Als anys quaranta i cinquanta també es dedica a acollir refugiats intel·lectuals de la Retirada, els obre camí vital i els dóna suport. Una mostra d'aquesta voluntat d'ajuda és la que efectua a l'editorial Proa, instal·lada a Perpinyà en males condicions (Valls, 2007: 48).

Gomila porta a terme altres dinàmiques a favor de la cultura i la literatura catalanes, com les emissions radiofòniques mensuals del Centre de Relacions Catalanes de l'Institut d'Estudis Occitans (citades en el volum de *Cap d'any* de 1957) (Pelegrí i Pons, 2012: 53). També organitza els Jocs Florals de la Llengua Catalana a l'exili el 1964 al Palau dels Reis de Mallorca de Perpinyà¹⁵⁵.

¹⁵⁵Juntament amb Jordi Pere Cerdà, Rafael Testis i el poeta occità de la revista catalanoccitana *Vida Nova* Max Rouquette, atenent a la demanda del director a l'exili Miquel Guinart (Cerdà, 1984a: 10). Pau Casals n'és el president i hi assisteixen poetes de renom, com Josep Carner. En aquests jocs, Simona Gay és guardonada amb la flor natural pel recull que publica l'any següent, *La gerra al sol* (Valls, 2007: 50).

Té una obra assagística molt important i heterogènia (literatura, política, folklore, crònica cultural, art...) ¹⁵⁶ estesa en nombrosos articles de revistes de renom, catalanes del nord (*Nostra Terra*, *Tramontane*, *L'Indépendant des Pyrénées Orientales*, *Cahiers des amis du vieil Ille* ¹⁵⁷), catalanes del sud (*Cap d'Any*, *Revista de Menorca* ¹⁵⁸, *Serra d'Or* ¹⁵⁹ i la revista a l'exili *Pont Blau*) i occitanes (*Terra d'Oc* ¹⁶⁰, *Oc* i *Folklore* ¹⁶¹). A *Tramontane* Gomila fa una important aportació de crítica literària, segurament perquè la revista és creada per Charles Bauby, la família del qual és la propietària dels obradors de Sant Vicenç, on treballa Gomila com a ceramista al costat de Jean Lurçat. Gomila publica poemes seus i nombroses ressenyes de llibres en la secció «Carnet de liseur» (primer en francès i després en català) de literatura catalana del sud de les Alberes ¹⁶² d'autors com Carner, Benguerel, Arderiu, Garcés; d'autors exiliats com Manolo Valiente ¹⁶³; o de literatura nord-catalana d'autors com Pons, Brazès o Gay ¹⁶⁴. Aquests darrers tenen les seues obres publicades per l'Editorial Barcino a la col·lecció «Tramuntana» nascuda a recer de la revista *Tramontane*, especialitzada en autors i obres pirinenques ¹⁶⁵, gran part rossellonesos. També analitza aspectes de crítica literària

¹⁵⁶ Per una anàlisi exhaustiva de la vessant assagística de Gomila, consulteu l'article d'Ismael Pelegrí Pons (Pelegrí i Pons, 2012: 35-56).

¹⁵⁷ Per exemple, «L'amitié de Simone Gay» (Gomila, 1970), on l'autor recorda, homenatja i expressa el gust compartit amb la poetessa d'Illa pel paisatge i per la decoració. Parla de la seua ànima de vegades romàntica, de vegades impressionista, de la rapidesa del seu croquis en cenyir un paisatge o un ésser viu amb un traç ràpid i natural (Valls, 2007: 50-51), com també de les passejades pels Aspres, un paisatge semblant a l'interior de Menorca, on fan croquis amb Gay i Pons, se'ls bescanvien i els comenten (Valls, 2007: 51).

¹⁵⁸ Publica un article sobre folklore menorquí titulat «La personalitat menorquina» (Gomila, 1964c).

¹⁵⁹ Destaca la resposta de Gomila a l'enquesta «La literatura catalana fora de Barcelona» portada a terme a diversos autors del territori català (Gomila, 1963) i l'article dedicat a la poesia de Pons «La premeditació en l'obra de Josep-Sebastià Pons» (Gomila, 1964b).

¹⁶⁰ Aquesta revista, portaveu de la Societat d'Estudis Occitans durant l'armistici, ofereix a partir de 1941 una secció titulada «Terra Catalana» als membres de l'associació Nostra Terra. Gomila hi publica alguns poemes i un article dedicat a «Arístides Maillol» (Gomila, 1945a) on desenvolupa la biografia de l'escultor banyulenc (Pelegrí i Pons, 2012: 43).

¹⁶¹ Revista editada a Carcassona on Gomila publica temes de cultura popular com «Vocabulaire de la sorcellerie» (Gomila, 1947).

¹⁶² Algunes de les obres que ressenya o analitza són: *El ben cofat i l'altre*, de Josep Carner (Gomila, 1951a); *L'home dins el mirall*, de Xavier Benguerel (Gomila, 1953a); *El mar escolta*, de Joan Garrabou (Gomila, 1958a); *El pelegrí apassionat* de Joan Puig i Ferrer (Gomila, 1953b); *Laberint*, de Domènec Guansé (Gomila, 1953d); *Poesies completes*, de Clementina Arderiu (Gomila, 1953e); *Llunyania*, de Josep Carner (Gomila, 1953g); i, *Obra poètica*, de Tomàs Garcés (Gomila, 1962).

¹⁶³ *Arena y Viento* del refugià Juan de Pena (pseudònim de Manolo Valiente) (Gomila, 1949a).

¹⁶⁴ *Cantilena*, de Josep Sebastià Pons (Gomila, 1957a); *L'ocell de les cireres*, d'Edmond Brazès (Gomila, 1958b); i *La gerra al sol*, de Simona Gay (Gomila, 1965).

¹⁶⁵ «Llibres d'autors o de temes de les contrades pirinenques catalanes (Rosselló, Vallespir, Empordà, Garrotxa, Conflent, Capcir, Cerdanya, Alt Urgell, Andorra, Pallars, Vall d'Aran, Ribagorça)» (Gay, 1965: 84).

fonamentals per a la literatura rossellonesa de la Renaixença i del moment¹⁶⁶ i ressenya altres autors occitans o francesos, com Lafont o Guérin¹⁶⁷.

Quant a reflexió poètica, *Tramontane* publica els discursos que Gomila efectua en les diverses manifestacions literàries i culturals, per exemple als Jocs Florals de 1958 (Gomila, 1958c), on l'autor analitza aspectes relacionats amb la creació poètica, amb el paper dels poetes en la societat i amb la recuperació de la cultura catalana, discurs que també es publica en la revista a l'exili *Pont Blau* (Pelegrí i Pons, 2012: 41). Un altre dels discursos importants reflectits a la premsa és el dels Jocs Florals de l'exili de 1964 celebrats a Perpinyà que esmentàvem abans (Gomila, 1964a), on l'autor fa paral·lelismes entre la Renaixença principatina del XIX i l'escena literària de principis de segle XX al Rosselló, basades en la poesia de certamen, i analitza la triada del lema pàtria, fe i amor. A *l'Indépendant des Pyrénées Orientales* publica «A la recherche de la poésie» (Gomila, 1951b) i a *Nostra Terra* «La poesia» (Gomila, 1938), on reflexiona sobre el rol del poeta actiu i vinculat al catalanisme.

Escriu divuit «Conversas de camin» a la revista *OC*¹⁶⁸ de Tolosa, cròniques molt valorades pels occitans, puix com assenyala Pèire Lagarda: «son esperit d'observacion, l'intelligéncia de las seves anàlisis, lo seu umor, fasián d'el un remirable coneisseire de la societat rosselhonesa, de las seves intrigas politicas e culturalas» (Lagarda, 1984: 33). D'entre els temes que desenvolupa en totes aquestes cròniques, destaquen: la insistència en la importància del lirisme per a la recuperació de les llengües romàniques, la proposta del model poètic de Lorca tan valorat pels occitanistes, l'establiment dels idearis occitanista i catalanista, l'assumpció de la llengua com a ànima del poble i de les col·lectivitats, la definició del nacionalisme com quelcom relacionat amb els deures dels ciutadans del present i no amb el record de les antigues grandeses del passat, i la definició de la pàtria d'una manera

¹⁶⁶ «Verdaguer et l'estudiantina catalana» (Gomila, 1945b), «Allocution de M. Gumersind Gomila» a l'homenatge a Justí Pepratx (Gomila, 1945c) i «Paganisme et popularisme de J-S Pons» (Gomila, 1956).

¹⁶⁷ *Mistral ou l'illusion* de Robert Lafont (Gomila, 1955a); *Le centaure* de Maurice Guérin (Gomila, 1955b).

¹⁶⁸ La revista *Oc*, fundada a Tolosa de Llenguadoc el 1923, és una publicació orientada al panooccitanisme, però amb la desfeta de la república espanyola i en el període d'entreguerres esdevé la portaveu de la Societat d'Estudis Occitans a finals dels anys 30 i a partir de 1945 de l'Institut d'Estudis Occitans, del qual Gomila és un dels fundadors com a representant de la cultura catalana. Del 1948 fins 1957 Gomila és membre del consell de redacció de la publicació (Pelegrí i Pons, 2012: 43-44).

internacionalista i horitzontal. Els articles també li serveixen per fer una crítica al surrealisme, a les avantguardes i a l'immobilisme regionalista¹⁶⁹ (Pelegrí i Pons, 2012: 44-48).

En la revista mensual a l'exili *Pont Blau* (1952-1963) publicada a Mèxic, amb col·laboradors de renom com Joan Fuster, Rafael Tasis o Domènec Guansé, escriu sis articles sobre temes menorquins i obres literàries¹⁷⁰ (Pelegrí i Pons, 2012: 49). Finalment, Gomila col·labora en els volums de *Cap d'any*¹⁷¹ de 1957 fins 1963 amb vuit cròniques del Rosselló sobre la vida literària, cultural, musical i artística (Pelegrí i Pons, 2012: 52), entre les quals destaca la de 1962 consagrada a la creació del Grup Rossellonès d'Estudis Catalans (GREC) i la de 1963 destinada a homenatjar a Josep-Sebastià Pons.

Es relaciona amistosament i intel·lectualment amb altres poetes nord-catalans, com Simona Gay¹⁷², Edmond Brazès i el ja esmentat Cerdà, amb qui comparteix admiració per l'escriptor humanista Romain Rolland (Cerdà, 1984: 10); però també amb poetes occitans com Pèire Lagarda, Robèrt Lafont o Felix Castan, sobretot als anys quaranta, cinquanta i seixanta, moment de poca producció poètica rossellonesa i de franquisme al sud de les Alberes (Cerdà, 1984a: 10-11).

És el primer de la generació de Nostra Terra que publica un llibre de poesia catalana, i ho fa als anys quaranta, en ple silenci poètic, ja que després d'*Aigües Vives* (1932) i *Lluita amb l'àngel* (1938) de Simona Gay; *Fa sol i plou* de Carles Grandó (1932); *L'Oliveda* de Jean Amade (1934), *Cantilena* (1937) de Josep Sebastià Pons; fins els anys cinquanta amb *Conversa* (1950) també de Pons i *Cançó de Juny* (1951) d'Enric Guiter o *La guatlila i la garba* (1951) de Jordi Pere Cerdà, no es publica res, excepte *La sorra calenta* (1943) de Gomila (Guiter, 1970: 4).

¹⁶⁹ Altres temes que tracta són: el desenvolupament d'elements de sociopolítica internacional inserits en la guerra freda; la crítica a la política de la por a partir de la qual el sistema controla la població, a la uniformització dels estats-nació i al col·laboracionisme nazi a Perpinyà durant l'ocupació per aconseguir privilegis (Pelegrí i Pons, 2012: 44-48).

¹⁷⁰ A tall d'exemple: «L'Obra grandiosa de Puig i Ferrer» (Gomila, 1959a), «De mossèn Cinto a Puig i Ferrer» (Gomila, 1960a) o «L'estil d'El pelegrí apassionat» (Gomila, 1960b)

¹⁷¹ Volums editats per Francesc de Borja Moll que es regalaven al Nadal als subscriptors de la col·lecció literària d'arreu el territori català «Raixa», amb cinc cròniques de la vida cultural corresponents al Principat, València, Mallorca, Rosselló i Alguer, amb col·laboradors de renom com Joan Perucho, Josep Maria Espinàs, Joan Fuster, Maria-Aurèlia Capmany, entre d'altres, i pel Rosselló fou Gumersind Gomila.

¹⁷² Gumersind Gomila queda tan captivat per la musicalitat dels dos poemes de Gay guardonats als Jocs Florals de la Ginesta d'Or de 1927 que se'ls aprèn de memòria, i és segurament a partir d'aquest moment on naix l'amistat poètica i artística entre els dos autors (Valls, 2007: 45).

Sota la seua pròpia organització editorial a Barcelona, Edicions El Triangle, es publiquen successivament *Llucifer* (1966), *El vent fútil* (1967), *Els ocells morts* (1969) i s'anuncia el poemari inèdit *La mort de cada nit*¹⁷³, possiblement en premsa (Guiter, 1970: 7). Mentrestant, una segona edició revisada de *La sorra calenta* apareix a l'Editorial Barcino el 1967. Malgrat publicar-se més tard, *La sorra calenta* i *El vent fútil* són escrites als anys trenta, mentre que *Llucifer* i *Els ocells morts* corresponen als anys quaranta, com explica l'autor en els diversos pròlegs.

Tot i la qualitat i l'interès que tenen la totalitat dels dos-cents poemes de Gomila, les seues obres són molt difícils d'aconseguir. Les edicions d'El Triangle estan exhaurides, i la que es pot trobar en el mercat editorial és l'edició d' *Els ocells morts* de 2005 per l'Institut Menorquí d'Estudis. Actualment, Ismael Pelegrí Pons està preparant una edició de les *Obres poètiques completes* de Gumersind Gomila, que hauria de publicar-se el 2022¹⁷⁴.

3.3.2. Poètica

Malgrat la forta independència creativa que emana Gomila, la poètica postsimbolista es deixa entreveure en els diversos discursos i articles de reflexió sobre la poesia que publica, i també en les lectures i relacions amb poetes del moment¹⁷⁵. Un dels primers aspectes que podrien aproximar Gomila a la poètica postsimbolista és el desig de perfeccionament per aspirar a l'harmonia de la forma i del fons en la poesia, sense que ninguna d'aquestes dimensions se superpose. Com dèiem a propòsit de l'estètica postsimbolista de Pons, en el constant desig de traspasar els límits se situa l'afany del poeta per arribar a l'harmonia perfecta entre el continent (la forma poètica) i el contingut (el pensament o el sentiment). Tenint en compte que la perfecció no és absoluta i que sempre es pot millorar, el poeta té la sensació que la seua obra és infinita, inacabable: «És aquest *no acabat* que inclina l'home a la meditació, al somni, i empeny l'artista vers l'afany de rodonesa i de perfecció» (Gomila, 1948:

¹⁷³ Actualment no es conserva cap manuscrit ni cap exemplar de l'obra. Segurament perquè els seus arxius personals, la seua correspondència i les seues obres foren destruïdes després de la seua mort per la seua germana Maria amb qui vivia (Bourret Guasteví, 2005: 39).

¹⁷⁴ Correu electrònic d'Ismael Pelegrí Pons (04/08/2021).

¹⁷⁵ Recordem que ressenya la poesia de Clementina Arderiu, de Tomàs Garcés, i anuncia en el número 320 de *Tramontane* d'abril de 1950 la ressenya de les *Elegies de Bierville* de Carles Riba, tot i que finalment per causes desconegudes no arriba a publicar.

27). Vehiculador dels models del passat en el present en esdevenir la veu essencialitzada de la comunitat humana, el poeta «somou els cànons fonamentals de l'art poètic transformant-lo altra vegada en poesia pura, la poesia del *no acabat*» (Gomila, 1948: 27).

En aquest sentit, el poeta, treballador dels mots, no té més remei que esdevenir un mena d'arquitecte, enginyer, matemàtic o dissenyador de les paraules, tal i com el dibuixa Paul Valéry en la seua obra *Eupalinos ou l'Architecte* (1923), en què el poeta transforma els materials, la realitat i ordena les paraules, per donar vida a obres imaginades perfectes, i harmonitza la forma i el fons. La submissió de l'espontani, de l'estímul extern, al constant treball de l'«arquitectura del seny» que deia Pons (Pons, 1924: 198) referint-se a la continuada labor del poeta per aspirar a l'obra perfecta, és el que Gomila expressa mitjançant la figura del «teixidor» o de «l'alpinista» (Gomila, 1948: 27):

És el teixidor que desfaria fil per fil el mantell reial per a tornar la llana al llom de l'ovella. És l'alpinista que, en el precís moment d'assolir el pic desitjat, després d'hores i esforços sobrehumans per a arribar-hi, pensa instantàniament a tornar a baixar.

Des d'una perspectiva geocrítica, aquesta idea enllaçaria amb l'escriptor considerat, segons el professor Robert T. Tally en la seua obra *Spatiality* (2013), com un subjecte creador de mapes que amb la producció literària construeix nous mons, porcions de l'espai sobre les quals detura la mirada (*apud* Marqués Meseguer, 2021: 26-27). El rapsode teixidor, escriptor-cartògraf, crea llocs en seleccionar allò que li resulta útil per a la seua expressió i aporta la seua pròpia mirada sobre el món (Marqués Meseguer, 2021: 27).

En el treball i cerca exhaustiva dels valors significatius il·limitats de les paraules, s'aspira a trobar el secret de la vida, de l'individu i del món, allò que Pons anomena «el secret intern de l'olivera» (Pons, 1924: 198) (§ 3.2.2). En un dels articles consagrats a l'obra de Puig i Ferrater en la revista de l'exili *Pont Blau*, Gomila s'identifica amb aquesta constant investigació en la literatura a través dels mots per encontrar la veritat individual i universal (Gomila, 1959a: 98):

Penso en les seves obres: *El cercle màgic*, *Camins de França*, *El pelegrí apassionat* i tantes altres. El veig auscultant la seva interioritat per a cercar-hi la veritat i ofrenar-nos-la feta paraula. Car és

en ell mateix que la troba, atrevida i complexa, tant en el mal com en el bé. Tota la seva vida s'esforçarà per a deslliurar aquesta veritat íntima, que serà la nostra i la de tothom.

L'esforç del seny per aspirar a l'obra perfecta, per apropar-se el més possible a la «veritat íntima» no és un treball exclusiu de la poesia, sinó que aquesta perseverança és inherent a la vida i a la societat, les quals han d'aspirar sempre a l'aparent impossible, al somni, «als cims». És aquest el vitalisme de Gomila (Gomila, 1957b: 45):

Una vida d'actualitat ascendent estarà, al contrari, plena de contratemps, de lluites i de dificultats. Així, qui vol emprendre la marxa vers els cims cal que faci un esforç equivalent a l'empresa i cal que faci treballar el seny. Cal sempre fer treballar el seny. Com els braços, com les cames, cal que el seny prengui muscle.

Tornant a la poesia, la tasca intel·lectual per harmonitzar la forma i el fons i aspirar a una poesia «pura», mostra com el poeta postsimbolista reacciona contra la suposada manca d'individualitat del simbolisme (on preval la musicalitat i la forma) i de les avantguardes, ja que el treball del poeta d'aquests moviments literaris resulta un refinament artificial estèril, puix condueix l'obra fins la incomunicació per excés de singularitat i per manca d'humanitat (Marrugat, 2014: 24). En aquest sentit, Gomila es posiciona clarament en l'article «Lirisme» de la revista *Oc*, i expressa com la «poesia de laboratori» de certs corrents modernistes és només accessible i comprensible per a un sector determinat de la societat, quan hauria de ser-ho per tothom (Gomila, 1951c: 13):

quan alguns poetes, seguint corrents modernistes [...] es consagran a una mena de poesia de laboratori, veurem aquesta girar l'esquena al lirisme commovedor del poble, i el poble, que no entén tals desaires, girarà l'esquena als poetes i farà bé. Perquè cal posar-se dins el cap que el que treballa al mantí d'una arada, a la roda d'una màquina o a la taula d'un despatx tot el dia, quan arriba a la seva casa per a descansar de les fatigues, no pot passar-se tres hores per desxifrar la substància, sinó el sentit, d'una quarteta que tal volta el propi autor seria incapaç d'explicar.

Per tal que la poesia pugui arribar al poble, cal que siga una poesia senzilla i clara (encara que en la seua aparent senzillesa condense el possible contingut complex), i així poder establir «una mena de lligam entre la subtilitat intel·lectual de l'autor i el públic» (Gomila, 1951c: 13). En aquest sentit, el model lorquià és un bon repte a assolir pel poeta: «la poesia

de Garcia Lorca [...] és quasi sempre d'interès popular. Encara que el poble no compregui sovint el fons de certs passatges, els escoltarà amb goig. Car la lírica compensa la resta» (Gomila, 1951c: 13).

Com dèiem, per Gomila, aquesta perseverant cerca i esforç no estan dissociats de la cultura i de la societat, no és quelcom només d'íntim, sinó que el poeta és la veu de la col·lectivitat i aspira a millorar-la (Gomila, 1948: 28):

L'art i la poesia moderna, posant-se en harmonia amb el rest de la cultura i particularment amb les inquietuds puixants de la nostra civilització, donaran naixença a un art conseqüent i franc, reacció humana i robusta [...]. És aleshores que la humanitat acabarà de donar sa mitja volta [...] per a una ferma evolució social.

El poeta postsimbolista pretén assumir la veu de la col·lectivitat, passada i present, nacional i humana, emprant-la per vehicular continguts poètics (Marrugat, 2014: 67), de manera que en la llengua i en la literatura que empra el poeta del present hi perviuen els homes i els poetes del passat que les han cisellades (Marrugat, 2014: 52). En aquest sentit, Gomila remarca com és de rellevant el llegat poètic pel «renaixement del nacionalisme català», el qual reposa en l' *Oda a la Pàtria* d'Aribau, que rebota en el present («sempre fresca i a punt de fer vibrar el cor del jove català»), i «L'aport de Verdaguer, de Maragall i tots els altres» (Gomila, 1938: 139). Així, el poeta adquireix la responsabilitat de ser el dipositari viu de la tradició del passat, per això no vol dir que el seu cant s'haja d'estancar en una funció patriòtica de «mirar exclusivament darrera». Gomila critica alguns patriotes catalans que creuen que (Gomila, 1953f: 33):

el sentit de terra catalana és la negació de tota actualitat, l'antítesi de tot producte evolutiu, l'esperit oposat de tot quant té un sentit universal i humà. És una cosa que fa olor de pedra morta, de corona rovellada i de lleis i usatges caducats. Per ells, basta que evoquin qualsevol fet medieval, qualsevol gesta llegendària on volà la nostra ensenya, perquè creguin desseguit que tothom ha de córrer a rendir-lis vassallatge [...] confonen la història amb el present, obliden llur nivell social i, cap a la fi, es creuen ells aquells reis i aquells herois...

El poeta i el «patriota» català, per molt que tinguen coneixença i voluntat de transmetre el seu passat, han de tenir consciència de la societat i del moment en què viuen per poder projectar aquest passat i aquest present cap al futur (Gomila, 1953f: 33):

Bastir una mena de vanitat racial basada exclusivament en la història i en les glòries passades [...] és un fum inútil si no es pren, al propi temps, consciència de les realitats presents i si no ha de servir d'estímul per a l'esdevenidor.

La veu de la col·lectivitat nacional, la llengua catalana del present, és suficient per vehicular continguts poètics catalans: «No és necessari evocar records casolans o exhumar porrons i barretines perquè les vostres obres semblin catalanes. Per a escriure en català, basta escriure en català, que sigueu o no en la terra pàtria» (Gomila, 1949b: 142). La voluntat del missatge de Gomila als Jocs Florals de la Ginesta d'Or de 1949 és que molts poetes es desprenguen de l'obligació moral i artística de contenir en els versos totes les costums, folklores, topònims possibles, o de retenir els paisatges des de la contemplació per mostrar-se part i defensar l'espai com a símbol de pertinença a una col·lectivitat. Amb aquest procés on Pons i Gomila rellueixen, que podríem anomenar de desregionalització, els poetes rossellonesos s'expressen progressivament d'una manera més lírica i més personal. Tot i que la terra, el paisatge i la natura siguen igualment presents, ara esdevenen el mitjà d'identificació dels sentiments més profunds.

Així, el poeta té l'afany de construir la poesia com a part essencial de la societat i de la humanitat del present (Marrugat, 2014: 36). Gomila, al si de l'associació Nostra Terra, aspira a constituir una llengua i una literatura nacionals en el sentit més horitzontal possible, en insistir que no es pot caure en el parany dels estats que han construït les seues nacions a costa d'aixafar-ne altres (Gomila, 1953c: 34):

El nacionalisme, tal com ha estat interpretat i engegat per certes nacions d'expansió colonitzadora, si de moment semblava que els hi era favorable, resulta que, a la llarga, ha d'ésser tot el contrari. Perquè el mateix principi nacionalista ha de servir d'exemple inevitable als pobles subjugats, que el posaran en pràctica a llur profit i això amb molta més lògica i raó. [...] Era més aviat un corrent de fons internacionalista que haurien d'haver predicat si volien pretendre fer obra humana i justificar als ulls dels altres llur acció.

Notem en la poètica de Gomila un aproximament posthumanista per la manera d'aprehendre la realitat i el món que l'envolta. Des d'aquesta perspectiva, l'individu s'inclou en la dependència relacional i harmònica dels diversos humans i no-humans amb els quals cohabita (Braidotti, 2020: 63). Ens sembla que aquest aproximament caça igualment en l'humanisme descentrat de Gomila, per la cita anterior i per la fi de l'article del qual forma part la cita (Gomila, 1953c: 35):

La humanitat ha d'ésser una cadena flexible on cada anella tingui vida pròpia per a resistir millor conjuntament amb totes. Avui, que les nacions importants diuen que busquen la manera de donar una estabilitat pacífica a la terra (cosa que no creu ningú), he volgut recordar-lis la responsabilitat que porten conservant certes lleis absurdes i antinaturals amb les quals la pau i l'harmonia del món són impossibles.

La manera d'aprehendre horitzontalment les multiplicitats en termes polítics i nacionals condueix a situar la poesia de Gomila en un punt de vista ecocrític, on el *jo* s'implanta al mateix nivell que la natura i del paisatge on reconeix la relació (la interconnexió) que s'estableix entre els elements o les coses (López Mujica, 2007: 229). El *jo* poètic s'imbrica en l'espai i aquest esdevé el mitjà per extirpar les emocions més íntimes, com veurem més clarament en l'anàlisi poètica. Per a Gomila, el paisatge i la poesia estan units intrínsecament (Gomila, 1938: 139):

El que fa més bé a molts dels que venen a passar l'estiu a les nostres estacions pirinenques no és ni el clima, ni les aigües ni el repòs, sinó la poesia profunda i penetrant que brolla d'aquestes muntanyes i d'aquest cel.

En les primeres obres plàstiques de Gomila a la Catalunya del Nord estant, als anys trenta, amb tinta xinesa, a l'aquarel·la o al pastel, Gumersind Gomila copsa la bellesa plàstica i els colors del camp rossellonès, mentre que la pintura a l'oli marca el punt àlgid d'aquesta recerca paradoxal entre l'espai exterior del subjecte i la difusió de l'interior més íntim, on el lloc importa poc, per això esdevé un «collage impressionista» (Bourret Guasteví, 2005: 42). La primera edició de *La sorra calenta* posa de manifest aquesta paradoxa de la fugacitat suspesa, entre un paisatge exterior clar i el secret que alberga el seu significat interior a descobrir (Gomila, 1943: 5-6):

Aquell paisatge, que a primera vista apareix d'una simplicitat tota clara i elemental, tanca, entre les pures llinyes que el limiten, una ànima poètica tan rica, tan profunda i d'una plasticitat tan reposant i encisadora, que hom es demana davant tant de natural, si la poesia no seria pas una veritat...

Com se'ns explicita en el pròleg de l'edició de 1943, Gomila té una voluntat de reflectir el país: «ha volgut escriure aquests poemes de joventut harmonitzats en les normes tradicionals del país on han estat inspirats. Poc importa el vocabulari i la forma [...] sempre que, en el fons, es trobi allò del país rossellonès» (Gomila, 1943: 8). Així, Gomila destaca com «l'ingeni dels cinc trobadors [...] es caracteritza com el país mateix per llur delicadesa i simplicitat, apartant-se de les tendències obscures del *trobar clus*» de manera que «degut a la influència psicològica del paisatge local, els trobadors rossellonesos defugiren les teories abstractes, restant en el quadre de la claredat» (Gomila, 1943: 7). Gomila s'assimila amb un conjunt de poetes que seguint la tradició de la poesia «antiga», resten fidels a la musa de sempre: el paisatge lluminós (Gomila, 1943: 7):

girant l'esquena als cims dramàtics de la muntanya, escoltant encara el glatir de la vella musa del país, aquesta musa familiar que estima el paisatge de cada dia ben viu i animat, el paisatge de cada dia tot ple de nosaltres.

Però amb la intenció bàsica de l'autor de reflectir el paisatge rossellonès impregnat de llum, Gomila deixa fluir la seua inspiració més interna, es deixa portar (Gomila, 1943: 8):

Si en aquests poemes l'autor ha volgut cantar el Rosselló a l'estil del Rosselló, quasi més bé podríem dir que s'ha deixat cantar... S'ha deixat fer [...] i, creieu-me, no hi ha res de tan dolç al cor com de *deixar-se fer*.

Podem interpretar la idea «deixar-se portar» a partir del cant del Rosselló com el fet d'expressar els sentiments més interns del *jo* poètic i anar més lluny i més endins dels elements del paisatge rossellonès (Bourret Guasteví, 2016: 111):

El propòsit de l'empresa és clar: valer-se de la perspectiva pictòrica per a treure l'essència del paisatge d'una manera exhaustivament subjectiva amb poquíssims detalls topogràfics, sempre triats pel seu valor simbòlic.

Aquest afany de Gomila per apropiat-se del paisatge podria a priori semblar purament regionalista, basat amb una identificació amb una sèrie d'elements que el caracteritzen («sol morú», «cel llatí», «serenitat grega») (Gomila, 1949b: 141):

Jo voldria captar tota l'ardència del sol morú damunt les sorres de la costa, tota la intensitat del cel llatí damunt la mar, tota la serenitat grega de les muntanyes altes per a dir al Rosselló, en el llenguatge universal de la natura seva, el meu amor i la meua fidelitat. El que es deixa fascinar per les encantàries d'un lloc, el que es penetra irresistiblement d'un país fins el moll dels ossos, queda identificat en ell per sempre més.

Però efectivament, aquesta identificació va més enllà de la simple contemplació i identificació del paisatge. El seu esperit i la seua personalitat estan atrapats en l'espai, en cada element de la natura que el conformen, de fet, esdevenen a imatge de la natura, elements més del paisatge, en conjunció harmoniosa (Gomila, 1949b: 141):

[...] si, rodant per les cinc parts del món, perdés un dia la meua personalitat, és al Rosselló que em veuria obligat a tornar per a trobar-la, ferida de sol damunt les sorres ardents d'Argelès o de Colliure, divagant malenconiosa entre els sanyills vora les vores dels estanys o rebent la fuetada de la tramuntana dalt un penyal de llosella, caçant les primaveres pel ginstar florit.

Per fi, la poesia no és la contemplació de l'element natural exterior, sinó espill de l'ànima interior, la unió entre pensament i sensació que aspira a la il·lusió de la concòrdia harmoniosa de l'esperit (Gomila, 1949b: 141):

La poesia és una manifestació íntima, és un cant que diu, abans tot, la natura espiritual i física del poeta. No es supedita a la cosa exterior, sinó que plega aquesta segons la nostra voluntat i la nostra natura. Abans tot, la poesia és una sensació. Així, la poesia, que sembla filla del pensament, és la mare del pensament. No basta cantar ço que hom veu o ço que hom pensa; cal barrejar al cant ço que hom sent. [...] una clara confusió ixida de la barreja de les coses amb la sensibilitat del poeta per a vèncer [...] la nostàlgia de l'ordre, la nostàlgia de l'harmonia que portem tots en nosaltres.

Gumersind Gomila, en el discurs dels Jocs Florals de 1958, expressa dos aproximaments a l'hora de tractar la poesia basada en la naturalesa: una poesia que contempla la natura «del pla vegetatiu del compostat universal», que seria una obra *no acabada*, i una poesia basada en el desig de perfeccionament de què parlàvem a l'inici per aspirar a una poesia pura, la més interna possible, connectada més prop de la veritat (Gomila, 1958c: 90):

Si considerem la poesia com una manifestació normal de la naturalesa, ens trobarem amb dues menes de poesia: la que existeix realment en el pla vegetatiu del compost universal i representa el *no acabat* de l'Obra, i la que pren forma en el cervell de cadascú de nosaltres amb l'alt desig de perfeccionar-la.

No negligem ni un ni altre aproximament o tractament de la natura, car les dues poesies «constitueixen una realitat patent, una matèria viva, que lluny d'alterar o de deformar la veritat, ens la fa comprendre millor, presentant-nos-la de diferents costats» (Gomila, 1958c: 111). Ara bé, la segona, basada en la recerca, és la inquietud que incitava el trobador a *trobar*, la que incita l'artista i la ciència a la creació i a la invenció (Gomila, 1958c: 111), la que fa avançar. Així com la ciència envia als anys cinquanta el primer satèl·lit artificial a l'univers, el poeta ha d'indagar en els somnis i en l'impossible: «Voler abastar els astres és, doncs, un desig instintiu que es manifesta en la inconsciència de l'infant i en la lliure fantasia del poeta» (Gomila, 1958c: 111). Per tant, Gomila se situa en el segon tipus, en una poesia de la natura que aspira a la seua profunditat i al seu secret a través l'odissea intel·lectual i sentimental, i només ho pot fer si el *jo* es dilueix i s'imbrica en cada element de l'espai (Gomila, 1958c: 112):

La poesia és l'aventura de l'esperit! Confondre-ho tot amb si mateix. Sentir-se pi i muntanya. Sentir-se isard i rierol. Perdre's en el blau de l'horitzó per on passen les naus. Ésser de terra i dominar el cel fins no saber si Déu és en nosaltres!

Aquesta concepció de Gomila significa un canvi de relació entre l'ésser humà i la natura. Posa en qüestió l'excés d'antropocentrisme, de manera que l'individu, a través de l'expressió del *jo* poètic, no és superior a allò que l'envolta, sinó que d'una manera rizòmica (Deleuze & Guattari, 1980) s'oposa a la jerarquia de les entitats vivents. El subjecte encarnat

en la veu poètica de Gomila, un subjecte «posthumà», evidencia un *jo* que s'integra completament en el seu entorn on queda encarnat gràcies als lligams afectius, no-humans i transversals, teixits amb la terra (Braidotti, 2020: 65). Aquest tractament efectuat per Gomila s'esdevé igualment, seguint la petjada poètica de Pons i de Cerdà, en el poeta nord-català actual Joan Francesc Castex-Ey (Marqués Meseguer & Aguilar Miró, 2021: 44), com queda palès en el títol d'un dels seus poemaris: *La sang i la saba* (2008).

Per resumir l'aproximament postsimbolista en la poètica de Gomila, segons l'autor, el poeta ha de recercar i treballar els mots per aspirar a una «poesia pura» que l'aprove el més possible a la «veritat íntima», gràcies a l'esforç permanent per harmonitzar la forma i el fons al màxim en la construcció poètica. Una veritat que és individual però també col·lectiva, ja que és vehiculadora d'un passat i d'una tradició oferts en el present per impulsar-se cap al futur a través de la veu del poeta. Aquesta veu es projecta per mitjà d'una llengua i d'una literatura nacionals, constituïdes segons el criteri polític de Gomila en el sentit més horitzontal possible de la pàtria. Això és conseqüència d'una aprehensió horitzontal de tipus rizòmic de les multiplicitats de la realitat per part de l'autor, que fa que fins i tot la realitat natural que conforma l'espai on viu se situe al mateix nivell que l'ésser humà, de manera que el *jo* poètic s'imbrica i es dilueix en cada element del paisatge, el qual esdevé a la vegada el mitjà per extirpar les emocions més íntimes del *jo*. Aquestes són les característiques de la concepció poètica de caire postsimbolista de Gomila que sens dubte tenen repercussions en els versos de cadascuna de les seues obres, com veurem a continuació.

3.3.3. *La sorra calenta*

La sorra calenta té dues edicions, una el 1943 i una segona amb modificacions el 1967. La primera edició per la Societat d'Estudis Occitans (SEO) de Tolosa, d'on Gomila forma part com hem dit abans, és impresa en 525 exemplars¹⁷⁶. El fet editorial i les dedicatòries en alguns poemes a Ismael Girard («El Cafetí d'en Sol», Gomila, 1943: 63-64) o a Joseph Salvat («El fort

¹⁷⁶ Tal i com se'ns indica en el llibre: «Han estat tirats dos exemplars marcats de I a II sobre paper de fil Lafuma, 23 exemplars marcats de III a XXVI sobre paper d'Alfa i 500 exemplars marcats de 26 a 526 constituint l'edició original» (Gomila, 1943: 3).

de Sant Telm», Gomila, 1943: 67-68) mostren les fortes relacions que manté l'autor amb els occitans. La publicació de 1967 és editada per Barcino a Barcelona en la col·lecció «Tramuntana».

El llibre del 43 es compon d'una «Introducció» (Gomila, 1943: 5-8), on Gomila evoca el paisatge entre Cabestany i l'estany de Sant Nazari al Rosselló per desenvolupar algunes idees que ajuden a comprendre la seua poètica i que hem comentat adés; i de dues parts, una primera homònima al recull (Gomila, 1943: 9-45), i una segona sota el títol «L'Atzavara Florida» (Gomila, 1943: 49-78), amb vint-i-nou i dèssset poemes respectivament.

La segona edició de 1967 es presenta, en canvi, en forma de tríptic, ja que s'intercala una segona part amb tretze poemes titulada «El mirador». En les dues parts restants presentades ja al 43 aporta modificacions a alguns poemes i en suprimeix d'altres¹⁷⁷. «El mirador» està format per poemes de la mateixa època dels anys quaranta i de l'època immediata.

El títol *La sorra calenta* al·ludeix a la platja, a la mar, un mitjà intrínsec d'inspiració de Gomila, tenint en compte la procedència natal de l'autor. De fet, del període de 1921 al 1926, final de l'adolescència i principi de l'edat adulta, abans d'instal·lar-se a Perpinyà, la multiplicitat d'aquarel·les, pastels i carbonets són representacions de la mar (Bourret Guasteví, 2005: 40). Es tracta d'una *sorra* que és *calenta* perquè abans hi ha hagut la presència d'algué o d'alguna cosa, que ha deixat rastre però ja no hi és. Podríem dir que és la presència de l'absència, la petjada del record, de l'amor i de l'esperança en la buidor, el símbol i el guiatge de la llum en la foscor. La referència espacial és sempre des d'uns punts cardinals

¹⁷⁷ De la primera part de la primera edició, «La sorra calenta», treu tres poemes: «La companyia a la platja» (Gomila, 1943: 13), «Avui, recordant ahir» (Gomila, 1943: 25) i «Les ales de la pols» (Gomila, 1943: 45), passant de vint-i-nou poemes a vint-i-sis. De la segona part de la primera edició «L'atzavara florida», de les set estrofes de la primera edició del poema «Cotlliure» (Gomila, 1943: 72-72), només en deixa la primera. Alhora, el poema següent, «Salut a l'àvia» (Gomila, 1943: 74-77), personatge símbol de la tradició, tal i com queda explicitat en una nota de peu de pàgina a l'edició del 43, queda descartat en l'edició de 1967, potser, seguint la hipòtesi de Joana Serra Gravosqui (Serra Gravosqui, 1984: 165) per l'ús de dialectalismes, puix en una altra nota de peu de pàgina del poema anterior «Cotlliure», l'autor sent la necessitat de justificar-se per aquesta raó: «Aquest poema i el del *Salut a l'Àvia* que foren premiats temps enrera als Jocs Florals, contenen alguns arcaïsmes i particularitat dialectals que l'autor ha volgut conservar a fi de no treure-hi el sentit i la sabor primitiva» (Gomila, 1943: 73). D'aquesta segona part, a més de «Salut a l'àvia», suprimeix tres poemes més («La fadrineta», «El Fort Sant Elm», «La Balada de les recances») i n'afegeix quatre nous («Matí», «El Mercat de les algues», «La Ferradura», «Matinet de plata»), per tant aquesta part queda amb el mateix nombre de poemes, i precisa en la «Nota preliminar» que aquests poemes nous són de la mateixa època o de l'època immediatament posterior (Gomila, 1967: 5-6).

objectius i relatius: el vent, el mar, el sol, la tarda, el matí, la platja, l'horitzó i la sorra (Bourret Guasteví, 2016: 111).

La primera part, homònima a l'obra, és un amor de «platja», d'estiu, basat en un efímer *carpe diem* horacià, un amor que no s'atreveix a declarar, i que s'acaba amb la fi de l'estiu, amb un bufit de tramuntana freda. L'amor, com indica Pere Verdaguer, «conserva una juvenesa d'adolescent molt diferent de l'erotisme d'un Grandó o d'un Guiter» (Pere Verdaguer, 1968: 13). El *jo* poètic concep l'amor en la seua finitud i en el seu caràcter mutable, característiques que a la vegada li aporten aprenentatges i felicitat perennes (Gomila, 1943: 45):

Qui perd el temps en coses volanderes,
sense esper de coronament
acumula florides primaveres
en el jardí del pensament.

La segona part, «El mirador», és l'indret alt i simbòlic des d'on observa tots els espais amics i amats, records del passat sentimental (Serra Gravosqui, 1984: 165), que guarda com quelcom de ben sagrat («Tinc un rosari de records») (Gomila, 1967a: 43). En «L'atzavara florida», tercera part de l'edició del 67, i segona en la del 47 (Gomila, 1943: 49-78) els sentiments del *jo* poètic més íntims es dilueixen bàsicament per cantar el paisatge rossellonès. Les tres parts presenten una mètrica variada amb el predomini del decasíl·lab, i de l'octosíl·lab i de l'heptasíl·lab populars.

La sorra calenta està construïda a partir de la conciliació harmònica de contraris, característica de la poètica postsimbolista. És entorn d'aquest aspecte que es basarà la nostra revisió del poemari. Al llarg de l'obra, però sobretot en la primera part, es constata clarament una dualitat oposada: un freqüent contrast entre la llum, el sol, els colors, l'amor, l'evasió i la vida, representada amb l'amant dona-àngel-deessa-verge; i la foscor, la nit, el fum, la boira, el color gris i la mort. Aquests elements ens condueixen a ressentir dues esferes: l'esperança i la fertilitat d'una banda, representada amb la figura femenina; i la trista realitat, que podria correspondre a les dures circumstàncies que operen en la història més o menys en el moment on l'autor publica els poemes, el drama de la Retirada i de la segona Guerra Mundial, una pena que navega per tot el poemari. Dues cares d'una mateixa moneda que aparentment

col·lideixen però que formen part de la vida harmònicament, evasió i patiment, somni i abrupta realitat. Aquesta antítesi, que s'evidencia amb la dualitat llum-foscó també a *Llucifer* (1966), s'expressa per l'autor en la «Nota preliminar» de l'edició *La sorra calenta* del 1967 (Gomila, 1967a: 5):

La primera edició d'aquest recull de poemes va sortir en moments dramàtics. Es pot dir que fou un dels rars llibres catalans apareguts a Europa entre el 1940 i el 1945 [...]. Aquests versos foren escrits amb l'entusiasme natural de la joventut, la pell socarrimada pel repetell del sol damunt la platja, i el gustet salat del vent marí damunt els llavis. El temps s'escolava lentament al ritme de l'amor i de la fantasia. Un bon dia, però, ens sobtava el tro del canó i l'esclafit de la bomba, l'odi i la follia engendraven el terror damunt la terra. Personalment jo no ho acceptava : calia que tot es passés com si res no es passés.

Un dualisme també observable en les representacions pictòriques d'aquesta època dels anys trenta i inicis dels quaranta. Com assenyala Bourret, en les freqüents estades al Racó (Argelers), se li revela l'íntima conjunció de diversos elements que marquen la seua pintura i la seua poesia: d'una banda, la mar canviant i el sorral clar en el punt de la costa on la basta sorra deixa lloc als còdols polits, i d'altra banda, les roques fosques animades per les vinyes verd maragda i a l'atzavara solitària (Bourret Guasteví, 2005: 42). En el quadre *Els pescadors* hi ha representats cinc pescadors fent assecar la seua xarxa en la sorra. Aquest quadre podria ser l'equivalent pictòric del poema «L'artó» (Gomila, 1943: 16), on hi ha escenificat l'art de pescar. De fet, els quadres més importants de Gomila d'aquest període representen Cotlliure i Port-Vendres, i són d'orientació fauvista pel joc dels colors, però també pel dinamisme paradoxal que naix de la mateixa immobilitat, amb un cel rarament blau, sovint gris, i les roques al costat de la mar lleugera i diàfana, sovint espessa i fosca (Bourret Guasteví, 2005: 43). Aquest contrast que explica Bourret en referència als quadres, és el mateix contrast que veiem al llarg del poemari, una llum i uns colors sempre limitats i tacats subtilment per l'ombra i la grisor, que respon a la superposició de realitats que hem explicat més amunt. De fet, la sorra és la mateixa que titula el recull i on foren apilonats els exiliats de la Retirada (Bourret Guasteví, 2005: 43).

Així, identifiquem en Gomila el vitalisme que caracteritza la seua persona i la seua poesia, que hem il·lustrat adés quan tractàvem la poètica postsimbolista gomiliana. Un vitalisme que combat i fa vèncer la pesantor de l'òbit. Ja en el seu primer article a *Nostra*

Terra, Gomila insistia com, en plena Guerra Civil espanyola a Barcelona, res podia aturar la marxa dels poetes. La bellesa de la poesia és necessària, permet compensar la mort i privilegia l'esperança (Gomila, 1938: 137-138):

I què en diran aquells que no fan més que repetir que els moments actuals no estan per a cançons?
Si és precisament ara que s'ha de cantar més que mai. El poeta ha de fer com l'infant que camina de nits i canta de por. Cantar de por és una faiso d'ésser valents!

Com assenyala Bourret, es tracta de fixar l'inefable (Bourret Guasteví, 2005: 47) i transcendir la unió inseparable entre la vida i la mort (Gomila, 1943: 47):

No tothom té dret a viure
Quan el cel té un blau tan viu...
[...]
És un viure sense viure
que fa reviure el que el viu

La llum i el somni estan representats amb l'amor per l'amada que contrasta amb l'evocació de la mort i la foscor. És un amor efímer, una evasió curta, el que dura un estiu, però a la vegada intens, sense pressa, i centra't en el present, com expressa el poema «Matinejant a la platja» (Gomila, 1943: 11):

Si l'ombra blava em ve darrera,
Somric al temps i al tamariu,
i a poc a poc, no tinc frissera,
vaig a la cita de l'estiu.

L'amada esdevé en ocasions àngel, el mateix àngel portador de llum en *Llucifer* (1966). En *La sorra calenta* és representat majoritàriament per la figura femenina, i en *Llucifer* per mitjà de l'alter ego d'ell mateix, una alienació externa en el primer cas i interna en el segon cas. L'àngel en *La sorra calenta* és l'esperança que escorta afectuosament el jo poètic al llarg del poemari, com es veu en el poema «La tendra companyia» (Gomila, 1943: 17), quan l'alegria i l'amor li fan vèncer el cansament i la tristor de la realitat («Amb un àngel al costat /

et fuig la son i la gana»), i li aporten el confort que li permet enriquir i veure la bellesa de l'entorn, la puixança d'aquesta llum de galivança, l'energia necessària per vèncer la foscor («El sol és més bonic i més daurat...»), un *beatus ille* explícit en el poema «Les Teulades» que es nodreix al seu torn de la sinestèsia construïda amb l'evocació de l'aspecte i el gust de la mel (Gomila, 1943: 21):

I la mirada s'encanta
davant la blavor del cel...
Les penes, si no s'obliden,
es tornen color de mel...

En el poema «Prop d'ella» (Gomila, 1943: 19), aquest àngel femení també li permet relativitzar («[...] tot és simple i natural») i legitimar l'existència de l'individu («El sol en el sorral / justifica pel món nostra presència»).

El caràcter divinitzat de l'amada la converteix en la deessa de la bellesa, Venus, en el poema «Els Déus a la platja» (Gomila, 1943: 22-23). El cos despullat del jo poètic conviu amb la nuditat sacralitzada de la resta dels Déus en el paisatge de platja, i fa evident el contrast i a la vegada la convivència entre la corporeïtat carnal i l'esfera espiritual dels déus:

Voluptat de la sorra tèbia i fina
el cos s'hi plau abandonat...
Què deu pensar l'angèlica gavina
davant de tanta nuditat?

Venus, «la del mallot color de perla», Apol·lo, Eco, Narcís i Fidías, en les estrofes que segueixen evoquen la llibertat i la bellesa dignificada per vèncer la mort i la realitat, i així prolongar per sempre la vida («Sempre l'amor etern omplint el dia; / sempre l'hora cantant l'eternitat»).

L'amada, a més de ser caracteritzada com un àngel o com la deessa Venus, també és una «verge, rossa com el dia» (Gomila, 1943: 11), la mare, font de la vida universal, caracteritzada amb el cromatisme blanc i pur propi de la llum que distingeix el recull.

Com a dona humana, té atributs relacionats amb la mort, confirmant l'harmonització de contraris que la defineixen a ella i a l'obra: «L'amiga del mallot color de cendra» que deixa el *jo* poètic «amb un desert d'amor davant l'esguard». Ella fa que la natura convisque també amb aquesta ambivalència i aporte color a la grisor («i pinta de tard les boires de carmí») (Gomila, 1943: 42).

La natura particularitza el físic de l'amada i aporta llum a la seua foscor: «el sol sofrava amb pols de purpurina / el bosc de tos cabells» (Gomila, 1943: 43), la seua roba presenta cromàticament aquesta ambivalència («portava una faldilla clara / i un jersei color de vi») (Gomila, 1943: 10), com també és contradictori el seu caràcter («no vol somriure... i somriu») (Gomila, 1943: 9).

Quan la figura femenina (amada, àngel, Venus i verge) és absent, el costat oposat a la llum guanya protagonisme. Així, l'amargor, la lentitud del temps i el ressò del dolor es manifesten a l'interior del *jo* poètic a partir del poema «Absència» (Gomila, 1943: 24):

L'hem esperada i no ha vingut al bany
[...]
El dia és llarg i, al lluny del lluny,
els pailebots demanen l'ampla via...
Dins la buidor de mi mateix retruny
el cant de la perduda companyia.

Les dues esferes de la poesia gomilana (llum i foscor) es representen per mitjà de les constants metàfores amb la natura, que atorguen als versos una qualitat i valors retòrics innegables. Amb l'absència de l'amada, la natura s'afligeix de la pena; el vent s'adorm i la mort s'assumeix amb els colors de la fi del dia («A flor de l'aigua s'ha adormit el vent / i el capvespre té tintes de rosella...») (Gomila, 1943: 24). En el poema «Després de l'horitzó» (Gomila, 1943: 28), la llum sacralitzada («cinc verges vestides de claror») només és present en el record i en l'enyor personificat en un vaixell de mar que navega pels records:

Després de l'horitzó, un altre horitzó...
memòria endins navega una enyorança
i cinc verges vestides de claror
sorgeixen en la meva recordança.

En aquest poema, no hi ha una alternativa entre l'ací i el més enllà, sinó una continuïtat infinita de dolors que la memòria s'esforça a rebaixar (Bourret Guasteví, 2005: 51). Però el record de llum és entrebancat de sobte amb la cruesa («crit») de la veritat («vela pura»), la qual trenca l'esperança i li dificulta el record de la història de l'estimada, que en realitat no existeix («història sense història...»), ja fou simplement una evocació de llum i somni d'esperança i no una dona real (Gomila, 1943: 28):

Passa una vela pura com un crit
i em destorba l'esforç de la memòria,
i ja no encerto a treure de l'oblit
el fons d'aquella història sense història...

L'amor d'estiu de *La sorra calenta* és l'evasió de la cruesa de la realitat social, la poesia és una mentida necessària, com ens deixa clar al poema «Programa idíl·lic» (Gomila, 1943: 36):

I seguirem, feliços d'ideals
i de dolces mentides ben jurades,
mentre el vilatge encendrà els seus fanals
i el far de les clares mirades.

Tornant al poema «Després de l'horitzó», l'esperança no té cabuda en la monotonia del dia a dia i en l'espessor de l'eternitat del temps (Gomila, 1943: 28):

Res no diu l'infinit com la blavor
de l'ampla llunyania...
Després d'un horitzó, un altre horitzó;
després d'un dia, un altre dia...

Això no obstant, arriba un moment on la claror dels versos vitalistes abans present retorna brutalment al poema «La llum salvatge» (Gomila, 1943: 29) per poder combatre la

negror de la realitat i de la mort. Una natura embogida vangoghniana (de sorra, de platja i de vent) representa aquesta pugna energètica i carnal:

La sorra té moments de llum salvatge;
té un gruix de repetell tota la platja;
tusta que tusta el sol i tusta el vent,
i amb les dotze sagnades de migdia,
flama, caliu i ardor, clara follia
el geni de Van Gogh se'ns fa present.

La natura boja contamina el *jo* poètic, que està disposat a recórrer el paisatge i, fins i tot, a morir en ell per paradoxalment salvar-se i descansar amb honor, com veiem en la segona estrofa on es palesa el dualisme de contraris («desig d'infern i llibertat») que caracteritza tota l'obra i que posa de manifest el neguit interior del *jo* per les circumstàncies de bèl·liques que envolten el moment de l'autor. S'insinua ací en Gomila una poesia «engatjada» amb la realitat que arribarà al seu clímax en l'obra de Jordi Pere Cerdà (Gomila, 1943: 29):

Jo vull córrer i saltar d'un cap a l'altre,
amb un braser de foc a cada galta,
foll d'un desig d'infern i llibertat,
i després caure mort a la vorera
com un tros de bandera
que es reposa de lluites i combat.

A conseqüència de l'esforç, en el poema «Pelegrinatge» (Gomila, 1943: 30), el cos, agitat i impregnat del paisatge marítim que acaba de recórrer, s'aliena del pensament. Aquest pensament, personificat, s'enlaira cap al cel per retrobar algun sant o alguna verge («d'alguna ermita») que pugui emparar el seu desconsol:

Las de sol i de vent i de recórrer
d'un cap a l'altre aquest sorral ardent,
lluny de l'arjau, dels remes i de la sorra
se'm fuig, muntanya amunt, el pensament.

Tusta el portal barrat d'alguna ermita
perduda entre pollanques i surers

Allà troba novament l'estimada, aquesta vegada encarnada amb «la Verge del Consol» la qual, «tota esglaiada» al principi, amb les seues característiques naturals tan belles com el paisatge («ai, quin mirar de font i de riu blau!») aconseguix amansir i portar assossec al *jo* poètic i al combat amb la realitat («al davant de la seva portalada / s'hi cull la rosa blanca de la pau»). La llum, representant de l'esperança i de la pau, tot i conivir amb la foscor, amb la mort, travessa la natura i permet renovar el pensament i l'ànima del *jo* poètic:

Entre els arbres gegants la llum hi passa
amb taques d'ombra i sol en moviment;
és cap allà quan l'ànima se'm lassa,
que mendica frescors mon pensament.

Tot i aquest renaixement, mentre el sol i el cel són clars, la realitat de les circumstàncies (que en el context de l'autor correspon a la Retirada i a la segona Guerra Mundial, com hem dit) segueix estant sacrificada i exposada a la mort com Jesús (Gomila, 1943: 34): «El cel és blau i és tota en festa l'encontrada. / Tan sols el Crist segueix com sempre creuclavat». De fet, en el poema «El palau convertit en caserna» (Gomila, 1943: 65) conviu contrastat l'espai propi de la literatura popular meravellosa, un palau, que hauria d'ésser quelcom bell, positiu, relatiu al somni, idíl·lic; amb una caserna de militars, la realitat de les circumstàncies històriques de l'autor. El dodecasíl·lab sense cesura aporta al conjunt de la composició densitat i caràcter reflexiu (Aulet, 2007: 37). És un palau buit, que s'ha quedat sense vida i en silenci després de la batalla de la història. Les columnes fan ressonar l'absència de cada mort de guerra:

Una columna, dues, tres, quatre columnes!
Cada columna porta l'eco d'una absència
i entre els acants dels capitells s'hi fa la història,
la pobre història del palau que no té vida

Els àngels del seu interior tenen el cant perdut, sense esperança, sense destí, i la grandiositat i la llum del palau és corrompuda amb l'olor a mort i a guerra:

A la capella, amunt, els àngels callen:
busquen el to del cant perdut i mai no el troben...
El pati és gran, el pati és clar, el pati és ample,
però hi ha olor de matxo i mula i soldadesca.

En la darrera estrofa del poema retrobem una de les crítiques a la pàtria que fa Gomila en la seua vessant assagística, una pàtria concebuda no amb els deures dels ciutadans en el present, sinó basada en la lloança de les proeses injustes del passat que condueix a la guerra i a la mort («Pobre palau del meu reialme fet estelles! / Qui gosaria a obrir el llibre de la història?»).

A més de la segona Guerra Mundial, Gomila se sent compromès amb el drama de la Guerra Civil espanyola, la Retirada i la dictadura espanyoles. El poema que dedica al poeta Antonio Machado soterrat a Cotlliure «est le point suprême de cette esthétique du déchirement» (Bourret Guasteví, 2005: 51) en mostrar una vegada més aquest contrast i convivència de la vida, de la llum, amb la injusta mort a través de la personificació de la fauna i de la flora. Una gavina de Paul Valéry¹⁷⁸ (Bourret Guasteví, 2005: 51) i un xiprer ponsià contribueixen a la paradoxal contradicció de la mort portadora de vida (Gomila, 1943: 69):

amunt, amunt, una gavina
canta la vida i la claror.

Però el xiprer, voltat de tombes,
palpa amb ses rels la freda mort.
[...]
I viu per tu la lluna clara
i cada estrella viu per tu,
i tot respira poesia
com si el teu verb s'esparramés...

I res no et dol lluny de la pàtria
tant que vacil·la l'avenir,
car si «a Cotlliure fa bon viure»,
també deu fer-hi bon morir...

¹⁷⁸ Tal i com assenyala Michel Bourret Guasteví: «Les poésies de Paul Valéry, en traduction catalane, occupaient une place de choix dans la bibliothèque de Gumersind Gomila léguée par sa nièce, Maryse Bourret Guasteví, au département de catalan de la médiathèque de Perpignan (ex CEDACC). Et l'on sait qu'il affectionnait particulièrement "Le cimetière marin"» (Bourret Guasteví, 2005: 51)

El darrer poema del recull, «Balada de les rencances» (Gomila, 1943: 78-80), és una síntesi del cant de la foscor i del cant de la llum. Gomila remarcava la importància de fer poesia en els moments socials on aguaita la mort, per poder portar a terme el desassossec poètic de la foscor. La fauna, endimoniada, encarna aquesta catarsi de dolor infernal:

Pels camins del pensament,
filferrades d'argelaga.
Les feres, al fons del bosc,
ulls oberts, munten la guarda;
dels arbres penjen collars
de serpents recargolades...

Però el cant poètic lluminós guia l'esperança i és precisament l'antídot necessari de l'horror («l el poble que va cantant / per a espantar les recances!»). La fauna també alberga en la seua essència la galivança («Els delfins en alta mar / ens guarden les esperances...»).

3.3.4. *Llucifer*

En *Llucifer. Llegenda íntima* (1966), un dels tres llibres de l'Edició El Triangle¹⁷⁹ de Barcelona creada pel mateix autor, les composicions daten dels anys quaranta, tal i com ens adverteix l'autor en la «Nota preliminar» (Gomila, 1966: 9-10). Aquesta obra, pel seu volum, per la seua densitat, i per la seua qualitat, és la més interessant del poeta. Pelegrí Pons afirma que és el llibre més ambiciós de tots (Pelegrí i Pons, 2003: 11) mentre l'occità Félix Castan el plaça al centre de la cosmogonia poètica gomiliana (Castan, 1969: contracoberta):

[...] ils forment un système au sens où on l'entend du système solaire : *Llucifer* au centre, et ses planètes, *La sorra calenta*, *El vent fútil*, *Els ocells morts*, composées d'un seul mouvement créateur et distribués en masses dynamiques.

¹⁷⁹ Com a estratègia de mercat, imita el format de la «Biblioteca selecta», una de les més reconegudes del moment (Aulet, 2007: 29).

El llibre es compon de tres cants desiguals i estructurats diferentment. El «Cant I. El somni» (Gomila, 1966: 12-66) situat en l'escenari de l'Alvèrnia, està constituït de tres parts titulades en números romans, amb sis, divuit i set poemes cadascuna. El «Cant II» (Gomila, 1966: 67-164), el més extens, té per escena la Provença, i està format per set parts: «Les nits» (un poema), «Avinyó» (tretze poemes), «La rosa dels vents» (catorze poemes), «Tençons de l'amistat» (onze poemes), «Elegies del dubte» (onze poemes), «Les portes clares» (cinc poemes) i «La font de Valclosa» (sis poemes). Per últim, el «Cant III» (Gomila, 1966: 12-66), situat a Guaiana, el conformen dues parts: «La Gironda» (onze poemes) i «Davant meu» (nou poemes). Aquests cants estan envoltats per un «péritexte hypertrophié» (Bourret Guasteví, 2009: 3): una «Nota preliminar» (Gomila, 1966: 9-10), que esclareix el títol, les intencions i el context d'elaboració; el poema «Epitafi» (Gomila, 1966: 203) i un llarg «Postface» (Gomila, 1966: 205-227) on l'autor resumeix els poemes en francès parlant d'ell mateix en tercera persona del singular. El llibre també consta de dues solapes sota el títol «Nota de biografia crítica» on, referint-se a ell mateix també en tercera persona del singular, ens fa una declaració de principis de la seua persona i de la seua concepció artística-poètica, basades en un arrelament tel·lúric, mineral i vegetal amb la fauna i amb la terra, unes declaracions panteistes que tradueixen perfectament tota la poesia del recull que analitzarem a continuació (Gomila, 1966: 1):

Quan Gomersind Gomila parla de la seva formació sol dir que fou primerament «megalítica». Nascut a Maó, es penetrarà, durant tota la seva infantesa, de les construccions primitives de l'illa, així com també dels grans blocs miocènics i primaris dels seus penya-segats. El naturalisme marcarà la seva obra.

Amb aquest arrelament natural essencial, la poesia gomiliana atrau una «cosmogonie élémentaire» (Bourret Guasteví, 2009: 5) que es basa en «les états supérieurs (astres, anges et même Dieu) au plan végétatif, pour former cette totalité humaine dont il ressent le besoin» (Gomila, 1966: 208) i que situen al *jo* en un tot format per entitats no superposades unes amb les altres.

Amb una versificació variada, abunden les quartetes de decasíl·labs amb rima encadenada o vers lliure que aporten majestuositat, ritme i caràcter llegendari a l'expressió gomiliana, però també el vers popular heptasíl·lab o octosíl·lab disposat en quartetes o en

estrofes de número de versos variat amb rima encadenada o vers lliure que contribueix a exhibir una poesia profunda amb formes populars, a priori abastable per tothom.

El títol de l'obra no té un rerefons demoníac catòlic sinó que respon al motiu antic, estel·lar, a partir del qual compona una oda a Occitània (Bourret Guasteví, 2009: 2-3). Com bé indica el mateix autor en la «Nota preliminar» (Gomila, 1966: 9), el nom «Llucifer» fa referència a Venus, a la llum que s'aixeca abans que el sol, i no al diable:

Isaïes, evocant la caiguda del rei de Babilònia, escriu: “Quomodo cecidisti de Cælo Lucifer, qui mane oriebaris” [“Com has pogut caure del cel, tu, Llucifer, que semblaves tan brillant quan apuntava el dia?”]. Els pares de l'Església interpretaren aquesta frase com si fos adreçada a Satanàs, l'àngel caigut, i l'error ha fet que el nom de Llucifer, que en llatí vol dir “el qui porta llum”, designi avui l'Esperit de les tenebres. En aquest llibre, Llucifer torna a ésser “el qui porta llum”.

Del subtítol de l'obra, *Llegenda íntima*, l'autor en guarda el sentit etimològic d'allò que ha d'ésser llegit, un «itinéraire guidé par la voix du poète parmi les paysages et le motifs» (Bourret Guasteví, 2009: 3). «Llucifer», la llum, és la protagonista del recull, sempre compatible amb la foscor, en aquesta aspiració constant a harmonitzar els contraris vitals, tal i com ocorria a *La sorra calenta*. L'espai concretat amb els topònims occitans és l'excusa o el pretext per desenvolupar tota una poesia metafísica i filosòfica on es debat l'individu amb ell mateix i amb el món (Bourret Guasteví, 2009: 12):

De la naissance à la mort, Gumersind Gomila fait de la Terre occitane le miroir exact complexe et parfois incohérent de ses doutes existentiels et de ses convictions esthétiques. Son Occitanie des ténèbres ne serait-elle pas tout simplement le monde ? Un monde en suspens dans un temps hostile où l'instant rejoint l'infini, avec délice ou mélancolie.

Destaquem quatre eixos que constituïrien aquest viatge metafísic, filosòfic i poètic. Primer, des d'una perspectiva postsimbolista, la concepció de la poesia i de la natura com el mitjà essencial per trobar el secret de l'individu i del món a través de la recerca i del continu pelegrinatge del *jo*; després, el constant desig de morir, de davallar als inferns o d'endinsar-se en el patiment i en la foscor per renàixer posteriorment a través de la natura i de la llum, de l'alba; a continuació, aquest renàixer assidu que fa percebre el temps i l'espai com un tot etern format per la matèria horitzontal on l'individu no és superior a allò que l'envolta, sinó

que s'equipara i es metamorfoseja amb la resta d'elements que conformen el món i resulta ser un element més de la fauna i de la flora; i, per últim, un consegüent anivellament dels elements de la realitat i dels sentiments que condueix a la coexistència i harmonització de contraris que plana per tot el poemari, que correspondria també a una poètica postsimbolista.

Pel que fa al primer aspecte, ja en el primer poema del recull, titulat «En la nit», el *jo* poètic expressa el pelegrinatge de l'individu en busca de la llum, de Llucifer, una espurna d'esperança dintre del seu *jo* que puga il·luminar el camí vital entre tanta foscor de la nit i tota la realitat que se li presenta al davant en un moment d'introspecció solemne (Gomila, 1966: 17):

Soc l'àngel que divaga esmaperdut,
en cerca de l'estrella matutina.
Sóc l'àngel que no sap per on camina.
Sóc el centre d'una ampla solitud.

Aquest romiatge és possible gràcies al poema «Solitud» (Gomila, 1966: 18-19), on l'aïllament li permet indagar en l'interior de la seua ànima («ma pensa, que llaura / pel fons dels avencs»), un viatge que faria fins i tot sense els ulls:

Sóc de lluna clara?
Si els ulls m'arrencava,
millor no em veuria.

El *jo* poètic és conscient que trobarà el bé i el mal harmonitzats en la nit («Tristesa de fira / sospirs i rialles...») però vol continuar la cerca de la llum, vol trobar a Llucifer («Cerco dins la nit / una companyia...») i sap que ho podrà fer si és conscient que forma part d'un tot, que la seua essència està en totes les coses. Sempre ha de seguir la seua perspicacitat clarividència per continuar cercant entre la matèria, com s'observa al poema «Els encadenats» (Gomila, 1966: 22):

Sóc la planta i la bèstia i cada cosa,
i sóc l'home que marxa tal com pensa
per la llum d'una força intuïtiva
invencible de l'àngel i la serp.

La contínua cerca del secret és la clau de comprensió del món, la veritat, no particular
sinó universal (Gomila, 1966: 22):

En aquest món d'esclaus i de cadenes
sóc aquell qui el seu *jo* conté, tal volta,
del *jo* vostre la clau, i podrà dir-vos
que no sou, home o dona, excepció.

És en mi que no paro de jutjar-vos
i en la gran veritat de la natura.

La gran veritat que cercarà al llarg del poemari a través de la peregrinació i que
descobrirà és que el sol és la base de qualsevol cosa existent, en unes declaracions fetes per
ell mateix al final del llibre que transparenten el panteisme de clau spinoziana de Gomila
(Gomila, 1966: 211):

[...] la lumière est à la base de tout. Du fait que toute oeuvre est le témoignage de son auteur et
justifie son existence, Dieu devient l'esclave de son Œuvre.

Aquesta omnipotència i eternitat de Déu en totes les coses, representat amb la llum
(«que ella és tot», «i tot és seu») es contraposa a l'esclavitud dels mortals per la seua condició
de mutabilitat (Gomila, 1966: 23):

Però em mira la llum, la que fa viure
ço que veuen els homes i les ombres,
i proclama sa clara omnipotència
que ella és tot, i als seus peus caic de genolls.

De la vida a la mort tot són cadenes:
àngel, home, animal, muntanya i planta...
Sols la llum creadora, eterna i pura,
se sent lliure de tot, i tot és seu...

Quan unes quantes pàgines amunt parlàvem de l'esforç del seny per aspirar a l'obra perfecta, que és la que està més a prop de la veritat individual i universal, fèiem referència a un vitalisme de Gomila basat en la perseverança, que hauria d'ésser inherent a la vida i a la societat, capaç de lluitar tenaçment contra els contratemps. Per il·lustrar aquesta idea, en un dels seus articles a la revista *Oc* utilitza una de les lletres de Petrarca dirigida al seu pare, on parla de l'ascensió a la muntanya del Ventós. En aquesta expedició, deixa anar el seu germà que arriba primer al pic perquè ell, Petrarca, prefereix recrear-se pels camins enredats i arriscats de la muntanya enlloc d'agafar el camí fàcil, i quan és amunt, vol tornar a baixar. Gomila utilitza una de les frases de Petrarca «és impossible arribar als cims davallant» per reflexionar sobre la necessària i assídua dificultat en la vida (Gomila, 1957b: 45):

Penetrem-nos d'aquest "impossible". Cada vegada que voldrem emprendre una acció qualsevol, que voldrem fer obra duradora, si topem amb les dificultats, no abandonem la lluita. Fugim de la facilitat. Les coses fàcils, les coses que sembla que llisquin de fàcils, són perilloses; car hom no llisca mai cap amunt, hom llisca sempre cap avall.

Els fonaments del pelegrinatge poètic de Gomila es basen en aquesta itinerància infinita sadollada de dificultats i contratemps, en la repetició camusiana del mite de Sísif, en què l'individu, sent conscient que no arribarà mai al secret del món, se segueix confrontant paradoxalment, esperançadament i incansablement, amb aquest món per descobrir-lo i fer front a les continues adversitats. Podríem afirmar que l'existencialisme consegüent a la segona Guerra Mundial fa factura en Gomila. Un dels poemes que ho exemplifiquen clarament és «El Torrent» (Gomila, 1966: 40-41), on el *jo* poètic se sent atret per caminar en contra direcció en les aigües atzaroses:

Aquella aigua escumosa del torrent,
que baixa i remolina cada soca
m'incita a caminar contra el corrent.
[...]
Aquelles roques planes i, entremig,
aquell corrent que m'omple de desig,

De fet, són els secrets de la natura, de les flors i l'indret atemporal («les hores que no canten dins l'afrau») que l'impel·leixen a llençar-s'hi:

els vells lilàs florits, la genciana,
les hores que no canten dins l'afrau,
la brisa que fa caure l'avellana,
el cel ni gris ni blau,
tot m'empeny de valent
contra el corrent.

Vol repetir el procés, continuar cercant el misteri, eternament, tal com feia Petrarca:

Ai! Deixeu-me que baixi altra vegada,
car el torrent m'agrada,
i dins el llac amb ell haig de dormir...

En nombrosos poemes es repeteix el deliri de voler anar a contracorrent o de descendir per tornar a pujar, fins i tot quan es deleita en els cims, on el pensament fix i el desig inestable es manifesten en la insolència de la bellesa de la natura (Gomila, 1966: 61):

Sóc una mala barreja
de desig i pensament,
i el clar de lluna insolent
que sembla que et bufeteja.

A vegades, sense anhel
al cim cim d'alguna fita,
em quedo com l'estilita
bevent a galet el cel.

Però em torna aquell neguit
dels camins en davallada,
afollat per l'abraçada
del silenci de la nit...

El *jo* poètic fa la peregrinació acompanyat del seu alter ego Lluci, l'encarnació de la llum, de Lucifer, en forma humana, que l'escortarà i conviurà amb la natura i amb ell, com mostren els poemes «Amb Lluci a la Ribera» (Gomila, 1966: 34), «Alta» (Gomila, 1966: 35),

«Nota» (Gomila, 1966: 36) o «L'avellaner» (Gomila, 1966: 37). No només l'acompanya, sinó que li permet el debat amb si mateix per trobar el sentit del món en els diversos «Tençons de l'amistat» (Gomila, 1966: 109-124). Notem ací la influència de la literatura occitana medieval amb el gènere de la tençó, estructura dialèctica en la qual dos trobadors o poetes debatien, cadascú d'ells defensant el que estima més just, convenient o d'acord a les preferències. Aquest gènere li permet, a més, materialitzar la convivència harmònica d'oposats que caracteritza tota l'obra gomiliana, on dues postures són totalment compatibles dintre d'un mateix *jo*, bandejant qualsevol maniqueisme possible.

Gràcies a la primera tençó, a la «Invitació irònica» (Gomila, 1966: 112-113), Llucifer li evidencia l'absurditat de l'efímera vida, però accepta debatre per continuar l'eterna recerca del no-res:

—De tot ço que ha estat fet tal com s'ha fet,
per què cercar-ne l'ànima i l'essència...
Pensa que el dia és sols un fet,
i que la nit és una absència...
Si vols que tençonem, tençonarem.
Pren aquell tros de banc.
L'un serà negre; l'altre blanc;
l'un farà l'ona; l'altre, el rem...

El debat amb Llucifer li permet reflexionar a través de l'espai en la «Tençó de l'amistat-amor i de l'amor-amistat» (Gomila, 1966: 114-115) sobre aquests dos tipus de vincles. L'amistat-amor del *jo* poètic seria equiparable a un indret de bellesa sense ostentació («amor d'Alhambra despintada»), subtil, senzilla, on tot flueix natural com l'aigua («amb un llarg safareig, un brollador») però que amaga al darrere ambigüitats i silencis d'amor («muntanya de desig mal amagat / que calla allò que pensa...»):

—No em plau una amistat de Partenó.
Vull una amor d'Alhambra despintada,
amb un llarg safareig, un brollador
i un llimoner florit a cada arcada.
Una amistat-amor d'esguard i pensa,
muntanya de desig mal amagat
que calla allò que pensa...
Una amistat d'amic enamorat.

En canvi, l'amor-amistat de Llucifer és un amor clar, sense possibles equívocs, amb un paisatge segur i lluminós i una bellesa identificable a primera vista:

—Lluny de tèbies virtuts malaguanyades,
dóna'm a mi un amor de sol i vent
que vagi més enllà de les mirades
i vagi més enllà del pensament.
Quatre columnes dòriques ben dretes;
un cel ben blau i llis sense oronetes;
un benestar de ric...
Un amistat d'enamorat amic.

Aquests és un dels exemples de dialèctica per mitjà del desdoblament del *jo*, posicions aparentment antagòniques que conviuen harmoniosament en el seu interior per mitjà de la figura de Llucifer, company de viatge. Però quan Llucifer s'absenta, el *jo* poètic descendeix als inferns, a l'obscuritat més negra de la nit, per confrontar-se sol a l'absurditat de l'existència.

Així, el pelegrinatge per trobar la llum i la veritat en totes les coses el portarà inevitablement als llocs més recòndits de l'infern en aquest constant desig de morir, de descendir a l'obscuritat o d'endinsar-se en el patiment per renàixer després a través de la natura i de la llum o l'alba. Tal com insisteix l'autor en l'apèndix, recordem que cal situar els poemes en els anys quaranta, anys de guerra i de postguerra en què l'autor sofreix els límits imposats a la llibertat individual. Els poemes són abans de tot moments que participen a un espai-temps global o parcial, sent l'espai-temps global el de l'Ocupació (Bourret Guasteví, 2009). Amb la frontera dels Pirineus tancada i el nord de França de difícil accés, només es pot desplaçar en les regions properes a la seua, per la qual cosa les terres occitanes esdevenen el teatre del poema (Gomila, 1966: 208), el pretext espacial. La restricció de llibertat i el consegüent cant d'esperança es manifesta amb la importància atorgada a les ombres i als astres en la nit en les ciutats (Gomila, 1966: 208-209), una foscor on el *jo* poètic s'enfonsa per poder sortir i renàixer precisament a través del cant a la llum i a l'alba, com dèiem, procés que li procura dolor i plaer.

Constants són els descens cap a l'ombra de l'infern, cap a l'obscuritat del món i del *jo* per descobrir el secret de la vida. Una mostra són totes les «Elegies del dubte» del Cant II (Gomila, 1966: 129-143). El primer poema d'aquest bloc, «Lo Desconhort», ens situa en el fort desconsol que sent el *jo* poètic a l'haver desaparegut Llucifer, la llum («el Cavaller de la cuirassa d'or»). La recerca a través del cant, de la poesia, li procura la compatibilitat del goig, de la pau, amb la tristesa (Gomila, 1966: 129):

Avui l'ànima meva és una Crau
erma i ventada pel mestral en fúria,
i ja puc fer cercant en la cantúria
el reconfort del goig i de la pau.

Cantant, la meva pena es fa més trista,
i ja no em cap a l'àmfora del cor...
Darrera els núvols s'ha perdut de vista
El Cavaller de la cuirassa d'or.

Estem davant d'un *clin d'œil* al «Cant I» de la composició elegíaca de Ramon Llull *Lo Desconhort* de 1295 (Llull, 2004: 56):

Déus, ab vostra virtut començ est *Desconhort*,
lo qual faç en xantant, per ço que me'n conhort
[...]
E on mais mi conhort, e menys hai lo cor fort,
car d'ira e dolor fa mon coratge port,
per què·l conhort retorna en molt greu desconhort.

En aquesta obra lul·liana, l'autor es desdobla en un *jo* autobiogràfic, Ramon, i en un ermità, per debatre's amb ell mateix dialècticament, entre l'ombra i la llum, tal i com Gomila es desdobla en un *jo* poètic i en un *tu* poètic, Llucifer. La comparació de l'obra de Ramon Llull amb la de Gomila donaria pas a un estudi més ampli, tenint en compte les clares connexions que es poden establir. Ací ens limitarem a il·lustrar el paral·lelisme de la follia lul·liana amb la gomiliana.

La follia lul·liana és concebuda com un comportament paradoxal guiat per la raó i no pel descontrol, en un moment on Llull i el corresponent *jo* autobiogràfic se sent incompres

per l'església, fet que el condueix a la bogeria i a la ira. Al mateix temps, necessita mostrar la seua capacitat per convertir als infidels a través de la raó. La follia és possible des de l'òptica mundana perquè esdevé saviesa, considerada des del vessant de l'elevació espiritual. Per tant, Ramon és un foll d'amor a Déu: la seua follia intenta combatre la falta d'exigència moral de la societat contemporània i reclama un espai per a l'espiritualitat activa (Badia, 2008: 45-69).

La follia de Gomila és la causa i la conseqüència de la cerca constant de la veritat que fa al llarg de tot el poemari, en una mena també d'«espiritualitat activa» per la natura, pel paisatge, per l'infern, per poder descobrir el secret del món i de l'univers (el secret existencialista del *no-res*) a través de la foscor i de la posterior llum catàrtica. Una mostra és el poema de desemparament en absència de Llucifer «Esquema» (Gomila, 1966: 130):

Ànima i carn units,
Feixuc de bé i de mal,
pel camí dels sentits
me'n vaig, corser reial,
cop segur, trepitjant
les dalles del no-res,
jo de no res i cant
i de pena de res.

Me'n vaig desconhortat
d'una absència de sol,
immens i entotsolat
com un déu qualsevol.

Després de marxar per les dalles del *no-res*, en el poema «Oda a la pena de res» (Gomila, 1966: 131) perd confiança amb ell mateix. La immensa muntanya buida és la metàfora d'aquesta pena, harmoniosament formada «de llàgrimes i somnis», de bellesa i d'obscuritat («flor de fosca»), a la qual el *jo* no pot fer res més que lloar, besar les seues mans, per la llibertat que li procurarà en les estrofes posteriors:

Avui, pena de res, muntanya buida,
vast monument de llàgrimes i somnis,
nit de capa i espasa, flor de fosca,
deixa'm besar d'amor les teves mans.

La sang inexistent del *jo* abans de nèixer i diversos elements paradoxals del paisatge («pou alt», «cascada immòbil») són també metàfores d'aquesta absurda «pena de res», impassible i inalterable com el cel i l'infern:

Sang de ma sang d'abans de la naixença
com la vida i la culpa originària,
pena de res, pou alt, cascada immòbil,
immutable com Déu i com Satan.

Abans dels poemes «Pressentiment» (Gomila, 1966: 140), «Follia de somni» (Gomila, 1966: 141) i «Incendi del bosc» (Gomila, 1966: 143), que conformen el descens explícit als inferns, el *jo* poètic es troba davant les portes del cementeri a Mallana, Occitània, en el poema «Àngelus de les ombres» (Gomila, 1966: 137). En «Melangia» (Gomila, 1966: 139) l'ambient del paisatge i les emocions es reuneixen en un silenci insòlit, com si la natura es preparara per al descens del *jo*. Amb una comparació amb un gira-sol, tothom i tot està esperant la caiguda del sol. El *jo* poètic manté en la seua mà el seu cor contrariat:

Regna com una absència de consol,
com un silenci d'àngel de la guarda,
i m'estic com un pobre gira-sol
que veu fondre's en púrpura la tarda.

Passa l'ocell sense saber allà on va...
Passen les boires ras de la muntanya...
Jo m'estic amb el cor damunt la mà,
lleu i feixuc d'una fatiga estranya

En els poemes que segueixen, la flora i la fauna són el mitjà d'expressió de la ira, la follia i el dolor del *jo* poètic desconfiat en l'accés a l'infern: «Il chante des psaumes tristes et méfiants. C'est la déformation de l'affection par l'absence» tal i com assenyala el mateix autor en l'apèndix (Gomila, 1966: 217). En efecte, en el poema «Pressentiment», l'absència de Llucifer, de la llum, fa que el *jo* poètic, perdut d'esperança i dubtós, no sàpiga amb qui confiar (Gomila, 1966: 140):

M'estic, desert d'esperança
dins el buit de cada mà;
enyorances de pells fines
a mig camí de pecar.
Si no confio en l'Estrella,
en qui podré confiar?

Una comparació amb la flora serveix per expressar la tristesa contrariada, que és bella com una flor però l'ofega, li priva de llibertat:

Una tristesa florida
com una flor de safrà,
que em té agafada la gorja
com si portés un collar.

El dolor i la incertesa fan que, fins i tot el cel, que hauria d'albergar la pau i la llum, li propose irònicament una corda per penjar-se:

El cel em tira una corda
per si em volia penjar...
M'he tornat de pena i dubte
dins el buit de cada mà.

En «Follia de somni» (Gomila, 1966: 141-142), sufocat per l'absència de Llucifer, la ira i la ràbia pel buit de llum acaparen l'ànima del *jo* poètic. Veiem un clar paral·lelisme amb el poema «La llum salvatge» de *La sorra calenta* que hem analitzat abans (Gomila, 1943: 29):

Jo vull córrer i saltar d'un cap a l'altre,
amb un braser de foc a cada galta,
foll d'un desig d'infern i llibertat,

Ara, la follia li atorga el poder de recórrer el paisatge, no «d'un cap a l'altre», sinó «de puig en puig», i fa que deteste tots els elements de la flora i de la fauna que el componen, necessita fer-los mal. Una rima majoritàriament de versos aparellats aporta ritme al poema, com si foren les passes del seu trajecte de gegant (Gomila, 1966: 141):

Sento un neguit estrany com de venjança
una mena de ganes de fer mal.
Me'n pujo amb quatre arpades al penyal.
Miro amb menyspreu Alpilles i Durançà.
Corro de puig en puig.
Gito una pedra a una àguila, que fuig.
Trepitjo un camp de margarides
Per entre els peus, esfereïdes,
em passen dues serps d'un verd lasciu
A cops de pal destrosso un niu.
Em bat el cor
Trenco un avellaner.
Cau un estel i mor
i jo penso, feliç: ara va bé!

El plaer del pecat es transmuta en serp («Per entre els peus, esfereïdes, / em passen dues serps d'un verd lasciu»). L'enfuriment que sent dintre seu («Em bat el cor»), també contamina el cel («Cau un estel i mor») i tot plegat li procura paradoxalment benestar («i jo penso, feliç: ara va bé!»). Però no es conforma amb tot això, vol continuar penetrant dintre de l'odi per extasiar-se amb el foc i amb el mal:

Fugint, follia endins
arribo a un bosc de pins.
Espanto graules i xibeques.
Prenc quatre branques seques
I, foll, els calo foc.
Tot crema a poc a poc...

Per mitjà de la personificació, implora i demana al vent mestral que li ajude a acabar de convertir-ho tot en cendres:

Crido el mestral, amb ràbia de debò:
"—Vine, mestral! —li dic—, i entre tu i jo
farem del bosc de pins
un gran castell de fum i remolins!"
Ell, el mestral, se'n ve. Bon punt arriba,
li passo, jo, la flama tota viva

Un foc, un fum i unes cendres que, com l'au Fènix, faran renàixer la llum en l'ànima del *jo* poètic, per això prega al vent que mate la foscor, la qual al seu torn ha fet deperir la llum, i així el bosc cremat podrà fer brotar novament l'alba:

“—Geni del vent,
occeix la fosca que m'ha occit la llum!
Fes-me sorgir del bosc el sol naixent!”

Aquests poemes podrien ser el dibuix retòric de les circumstàncies bèl·liques reals de l'autor. En el poema posterior, «L'incendi del bosc» (Gomila, 1966: 143), el bosc, personificat, com si fora presoner de guerra, deixa de ser esclau de la mort, s'allibera i clama llibertat:

Tenen crestes vermelles les carenes.
El bosc de pins diríeu un forçat
que ha trencat en mil trossos les cadenes
i crida amb les mans altes: llibertat!

Les personificacions i les comparacions de la descripció apocalíptica de la natura al cremar-se atorguen a la composició gran riquesa retòrica. L'individu no perd esperança de cercar una espurna de llum, mentre el mestral personificat, expandeix la seua «ràbia negra». El foc té característiques corporals demoníques («l'urpa del foc») i gaudeix del que està ocasionant, com també el *jo* poètic frueix de plaer, perquè sap que renaxerà amb més força en un futur:

L'home, per entre el fum, amb la destrat,
mira si pot obrir una clariana,
mentre la ràbia negra del mestral
empeny flames i fum cap a la plana.

Cruixen soques i branques, i els ocells,
que es llancen cel amunt amb neguits d'ala,
cauen com una pluja de clavells
sota l'urpa del foc que s'hi regala.
[...]
I jo vaig seguint, xip-xap, dins la ribera
la marxa de l'incendi que fa goig!

Ens trobem ací davant de la concepció clàssica d'Heràclit on el foc permet la destrucció i la conseqüent renovació de la vida. Per això, entre el descens a l'infern que ha protagonitzat en aquests poemes anteriors, fins la nascuda del sol a l'alba, el *jo* poètic s'està en un estat intermedi a la «Vall dels impurs» (Gomila, 1967: 147-148) per purificar-se. El vol de les gralles, aus semblants als corbs però més petites, és la metàfora de la mort que paradoxalment «canta» dins del *jo* poètic («Un vol de graules negres canta en mi»). En aquesta vall, la seua impuresa es representa amb l'absurditat del seu cant i de la seua existència, buida i a la vegada omnipresent («fill del no-res i fill de tot, poeta»). El *jo* poètic es troba en equilibri i en harmonia en el llindar entre l'infern i el cel («M'estic ran del penyal en equilibri») somrient al no-res però amb una fermesa i una fidelitat a la vida representades pel roure («i somric a l'abisme amb seny de roure»). Gràcies a la foscor de l'infern, a la mort total, la ferida s'ha paralitzat («L'ombra ha estancat la nafra del ponent») per poder tornar a la vida a través de l'alba en els poemes que venen després.

Al poema «Nuditat de l'alba» (Gomila, 1966: 149), després d'haver evacuat la ira i la pena, d'haver sucumbit a la mort i al no-res en els poemes anteriors, el *jo* poètic se sent sol i buit de tot, fins i tot d'esperança, i decebut per haver perdut la nit que creia eterna:

He vist pondre's el sol entre muntanyes
i he caminat tota la nit dins l'ombra.
He caminat cap a llevant i, a l'alba,
em trobo, nu de somnis, sol amb mi.

Jo que creia la nit per sempre eterna;

Amb l'arribada del dia, de la llum de l'aurora, el *jo* poètic recorda com abans, per oposició, va existir la foscor de la seua ànima («l'ombra meva»), per això la ferida es torna a obrir:

l'alba m'obre la nafra del crepuscle,
i el dia desenterra l'ombra meva,
com una àmfora antiga, de l'oblit.

L'espai, personificat, esdevé intel·ligent perquè sap que arriba la gran llum, per això les petites llums dels estels són insignificants; la vall, personificada, té enveja del pic perquè està més prop del sol; i la campana està a punt de sonar per iniciar la nova vida:

L'espai es fa de clara intel·ligència,
i les estrelles perden importància.
La vall enveja el pic, i la campana
ja espera la carícia del batall.

La flora i la fauna d'aquest paisatge natural no poden evitar la naixença del sol, el renaixement de la vida, que fa evident l'anterior nit, la foscor, la mort. La muntanya, personificada i paradoxal, es troba despullada i fràgil per la impotència que sent; les gavines també es personifiquen al saber que no poden fer-hi res i es resignen a apartar els estels; el far està desorientat perquè sap que la seua vida de llum petita, comparada amb la que arriba, no té cap utilitat:

El sol té esguard de ciri i cementiri.
El món fa olor de terra i pedra morta.
I la muntanya, nua d'impotència,
no pot parar l'empenta de la llum.

Ho saben les gavines, que s'aixequen
i amb sa majestat d'absoluta ja s'enlairen
per espargir les últimes estrelles.
El far, dalt al penyal, se sent perdut.

El *jo* poètic s'emmiralla en el sol («vell mirall del jorn») sense saber si ha de riure o plorar, puix el fet de tornar la vida pot ocasionar absurdament i novament la mort. Això no obstant, ser conscient de la renaixença en ell mateix li procura celebració:

Jo em miro al vell mirall del jorn, que arriba
amb esclops de silenci, i em demano
si haig de riure o plorar. Dins mes entranyes
hi ha una festa major de solitud.

El poema que segueix, «Lucifer davant els pastors» (Gomila, 1966: 151-152), és el despertar de la natura i l'obertura de l'espai en tota la seua serenitat a l'arribada de la llum i de Lucifer, la seua encarnació:

Cremen al clot de l'alba les caducades ombres,
i l'hora curta baixa de la campana dura.
Les valls i les muntanyes van recobrant les formes.
A poc a poc s'eixamplen els cercles de l'espai.
[...]
Al tron de l'alba pura s'ha assegut Lucifer.

El món rural del paisatge regionalista apareix en Gomila, un pastor davant la vinguda de la llum, l'alba, però amb un rerefons de reflexió sobre el pas del temps. A la vegada expressa la corporeïtat de la natura, en aquest cas del vent, a través també de la figura del pastor:

El vell pastor que espera la mort d'una hora a l'altra,
creu viure en l'alba l'eterna joventut perduda.
El pastor cec, que canta per espantar ses penes,
estén ses mans i palpa les tèbies carns del vent.

L'autor ens deixa clar en l'apèndix la idea panteïsta que, gràcies a la llum que plana per tot, el temps i l'espai formen part d'un tot etern de matèria horitzontal on l'individu no és superior a allò que l'envolta, sinó que s'equipara amb la resta d'elements que conformen el món, i resulta ser un element més de la fauna i de la flora (Gomila, 1966: 20):

Lucifer reprend dans ce poème son titre de porteur de lumière et d'étoile d'aube [...] il plane sur toute chose : sur la nature, sur les humains et même sur l'esprit de l'auteur. C'est grâce à la lumière que ce qui a été créé forme un tout humain et universel.

Això també és possible gràcies a la inversió del cel i de la terra, del somni i de la realitat, que permet al *jo* poètic crear la llegenda, la versió o la comprensió, de la seua existència,

sentir-se part d'un tot i a la vegada omnipresent en totes les esferes existents (Gomila, 1966: 21):

Son histoire, ce n'est qu'une légende. Si le mystique tend à élever aux plans supérieurs les états de la vie végétative, ici le poète attire, au contraire, les états supérieurs (astres, anges, et même Dieu), au plan végétatif, pour former cette totalité humaine dont il ressent le besoin.

L'anul·lació de la verticalitat gràcies al focus de la llum, que «est à la base de tout ce qui existe» (Gomila, 1966: 21) condueix a Déu a esdevenir esclau de la seua pròpia creació. El sol i l'univers posen a tots els pastors del món al mateix nivell, independentment del seu origen en el poema que hem comentat adés «Llucifer davant dels pastors» (Gomila, 1966: 151). Recordem un dels articles assagístics de Gomila on advocava per la igualtat i horitzontalitat de les pàtries i la no supeditació d'un poble per sobre l'altre. S'escau ací la traducció poètica d'aquesta idea fraternal amb la fixació dels pastors reunits per l'estrella més gran:

Tots els pastors s'aixequen: els de Sicília i Creta,
els de Sardenya i Xipre, de Còrsega i Mallorca.
De Síria a Andalusia i de Provença a Algèria,
tots els pastors adoren l'estrella d'Orient.
[...]
Amunt, l'estel de l'alba "sou tots germans!", els diu.

En els primers poemes del «Cant I» ja posa de manifest com l'individu forma part d'un conjunt d'elements heterogenis rizòmics que, fins i tot sent-hi oposats, constitueixen el *tot* universal, com en el poema «Complex» (Gomila, 1966: 20). El *jo*, identificant-se amb la natura sencera, sent la necessitat de fer simbiosi, de fondre's en cada element de la matèria, en cadascuna de les vides, per poder esdevenir, com la llum, com tothom i com Déu, omnipresent:

Amo la bèstia i amo la llum pura,
I tant crec en el Bé com en el Mal
perquè jo no sóc jo: sóc la natura,
i visc difós en l'Obra universal.

[...]
Del bé i del mal, qui sonda la mentida?
l'herba tem més la cabra que el lleó...
Jo vull viure ma vida en cada vida
dins el conjunt de la Creació.

Aquesta rerefons panteista on l'individu i la natura formen part d'un tot rizòmic s'esdevé en tot el poemari en molts altres exemples, com en el poema «Els camps de Vialar» (Gomila, 1966: 43):

Als cims d'aquests balcons de Vialar
et sents petit i gran a la vegada:
sembla que la natura t'ha absorbit;
sembla, de cops, que ets tu que l'has creada...

No només el *jo* poètic s'identifica amb la natura sencera, sinó que els elements de la matèria també s'identifiquen entre ells; en invertir-se l'ordre del món i evadir-se la jerarquia, tothom, l'obra, esdevé el propi Déu, com s'expressa en el poema «Un dia serem Déu» (Gomila, 1966: 21):

Un dia serem Déu! Serà aquell dia
que tot es tornarà comprensió
i viuran dins un núvol d'harmonia
l'home i el llamp, la cabra i el lleó.

[...]
i cada cosa es tornarà mirall;
[...]

Quan l'Obra farà cos i tots alhora
decidirem, les forces en relleu,
no hi haurà baix ni alt, ni prop, ni enfora...
Si tot ho vol, un dia serem Déu.

La unió cosmològica amb tot l'univers ja no és aparent, com en el poema anterior on només ho «semblava», ni passarà només en un futur («si tot ho vol»), sinó que poc a poc el *jo* poètic ho va sentint realment, fins i tot en un paisatge urbà com és el del poema «El balcó d'Avinyó» (Gomila, 1966: 76):

Abocat al balcó contemplo el món
i em sento jo i em sento un altre;
em sento tan lligat a tot
que ningú no em repara...

El *jo* poètic és la flora mateixa que li serveix per afirmar, discretament i enigmàticament, la potència fecunda dels seus escrits (Bourret Guasteví, 2009: 19) en els primers versos del poema «Nit de març» (Gomila, 1966: 81):

Me'n vaig tot sol d'ombra trista,
i en la flor del clar de lluna,
nèctar d'ombra i de misteri,
sóc el pistil de la nit.

Però és quan el *jo* poètic tempteja i s'apropa a l'absurditat i a la inquietud que esdevé més imbricat amb la matèria del món. En el poema «Oda a la pena de res» (Gomila, 1966: 131) del qual hem comentat algunes estrofes abans, aquesta absurda pena de res és lloable perquè li fa esdevenir esclau de res en concret però de tot en conjunt, i per tant, paradoxalment lliure de tot i esperançat. El *jo* poètic esdevé tots els elements de la natura i del món que li permeten planar lliurement en l'univers:

Quan tinc pena de res, quan tot m'ofega
que em sento esclau de tot i de la història,
aleshores diria que em desvetlles
a la vida reial dels horitzons.

I sóc l'astre i l'espai i la muntanya,
i sóc la mar i el riu i sóc la planta,
car, no essent res, sóc tot, campana sorda
tocant la deslliurança universal.

El viatge per la «pena de res» metamorfosejada amb el paisatge es fa evident en el poema «El xiprer impassible» (Gomila, 1966: 134-135). El xiprer immutable li recorda, com assenyala en l'apèndix, al seu amic absent, Llucifer (Gomila, 1966: 217). La buidor per

l'absència del seu alter ego fa que el *jo* es demane de què està compostat l'arbre, si té cos («carn»), si té «cor», si a cas es troba en la natura que l'envolta:

Digues, riu d'oronetes que anguileges
acaronant, quan passes, cada tomba,
i tu, àngel de pedra que no em mires,
digueu-me si és de carn el meu xiprer.

Digueu-me si és de terra o si és de núvol
que s'alimenta, estàtic de silenci.
Digueu-me si té cor. Digueu-me encara,
si endevina l'avenc del meu neguit.

Per tornar a estar amb l'absent, demana al xiprer que el transforme en la seua ombra,
per fer simbiosi la seua sang amb la saba:

Deixa'm, per caritat, que posi els llavis
damunt els llavis teus, i que en mes venes
senti córrer la vida de ta saba
i em torni d'ombra teva el sol ardent!

No només és tel·lúric el *jo* sinó l'amor carnal entre més d'un individu, a l'evocar «el moment suprem del desig i de l'acoblament dels cossos, que traspassa, al mateix temps, un simple acte entre dues persones», tal i com assenyala a propòsit de la poesia de Gomersind Gomila el també poeta menorquí Pere Gomila (Pere Gomila, 1984: 79). Materialitzat en l'acte, l'energia amorosa s'amarra de terra, de fauna i de flora, i pren l'alta significació tel·lúrica al copular els cossos en l'univers format de terra i de cel (Gomila, 1966: 92):

L'herba era molla, i ella no volia
ajeure's en el jaç clar de lluna
mig abraçada de bes i de traveta
rodolàrem tots dos damunt ses ales.
[...]
Ella em veia de cel, i jo, de terra.
Entre jo i ella una alba s'aixecava.

Fins i tot el cosmos és ell mateix espectador de l'energia que emanen els cossos que el conformen al poema «Platja fosca» (Gomila, 1966: 98):

La llum venia de terra,
i el cel n'estava estranyat.
Les estrelles ens miraven
amb cada ull esbatanat.

En «Idil·li» (Gomila, 1966: 94), la connexió carnal i terrenal amb la fauna i amb la flora permet lluitar contra la por i evadir la realitat feixuga de la segona Guerra Mundial:

Érem de mata i saule i canyes verdes.
Érem de cel feixuc i tarda lassa.
Érem de carn, de boca i de carícia.
Érem de crits de caçadors al lluny.

Érem de por lasciva. Les estrelles
començaven la marxa de les ombres.
Els gendarmes passaren sense veure'ns
amb botes que ens fregaren els cabells.

Érem de serp i ocell i de distància.
Vençuts de voluptat, érem de terra.
Érem Eva i Adam. Érem nosaltres.
Déu ens deixava fer.

Aquest amor tel·lúric i luxuriós efectivament forma part d'un tot universal i cosmològic on els amants es fonen en cada element del paisatge i, com la natura, són harmoniosament forts i febles (Gomila, 1966: 95):

Cada arbre davallava per sa soca
a clavar-se dins l'ombra on ens perdiem
[...]
Nosaltres, de desig, de nit i fulles,
érem febles i forts a la vegada.

La carícia corria en la pell fina,
i era la mà d'aquest el cos de l'altre.
Qui podia saber si érem estrella?
Del bes ardent un univers naixia...

El *locus amœnus* evidencia facilita la complicitat i la connexió sexual de la natura en el poema que segueix (Gomila, 1966: 101):

La muntanya era tan nostra,
tan nostra la fresca vall,
que érem de vall i muntanyes
i de sol de cap al tard.
L'aura dolça furonava
per cosir les nostres boques:
tant el bes es feia llarg.

De fet, malgrat que tot és contingent, mutable, i que tot canvia, al mateix temps tot sempre restarà etern ja que, per la mateixa condició de transformació, res no mor del tot (Gomila, 1963: 43):

Tot canvia de forma, tot es mou
per màgia de les ombres que s'encalcn:
aquí s'escorre un pic; allà, un penyal;
aquí sorgeix un bosc, allà una casa

L'horitzontalitat que emana el poemari permet l'harmonització de contraris, que conviuen formant part del tot universal: «Le bien, le mal, la joie, la tristesse, la nuit et le jour hantent continuellement l'esprit de l'auteur. Il vit toujours dans l'indécision» (Gomila, 1966: 21). Quasi tots els poemes conviuen amb termes o idees antitètiques de tota índole. Hi abunda l'oposició amb la caracterització de termes celests (Gomila, 1966: 58):

Lluna clara i expressiva
tan llunyana i tan propera.
[...]
per què, quan et veig tan blanca,
et veig com un àngel negre?

També l'oposició de valors morals, com la virtut i el pecat, una de les harmonitzacions més freqüents, observable en el poema amb títol i versos populars heptasíl·labs «Glossa»: «La virtut crida la vida; la virtut crida el pecat» (Gomila, 1966: 71); o en el poema «Marceig»: «Pecat, virtut, —oh vida!—: tot m'agrada, / puix que sóc fill del dia i de la nit.» (Gomila, 1966: 109). Les tençons que hem comentat adés permeten precisament harmonitzar la doble moralitat compatible que acompanya l'individu, dues cares d'una mateixa moneda que s'expliciten a través de la dialèctica (Gomila, 1966: 119):

—Si absència és una mena de presència,
virtut és una mena de pecat.
Val més un bon pecat ben consumat,
que una virtut de pensa i voluntat
que peca constantment per abstinència.
[...]

—[...]
És d'endret i revés, com les medalles,
el teu sentit del món i el de l'amic...
Jo dic, potser, sovint, el que tu calles,
i tu calles, sovint, el que jo dic.

Els sentiments oposats del *jo* poètic («Tinc pena d'alegria») (Gomila, 1966: 110) també conviuen harmoniosament amb un *tu* contrariat (Gomila, 1966: 74): «Jo, de goig i de tristor, / tu, de palau i barraca¹⁸⁰»; «Les ganes d'odiar-se i d'estimar. / Tu i jo d'un sol misteri» (Gomila, 1966: 103).

El pes de la poesia metafísica de Gomila es manifesta amb les idees anteriors que hem desenvolupat. Nogensmenys, la contemplació retòrica del paisatge i de la natura que portaren a terme altres poetes antecessors té també lloc en els versos Gomila, tot i que en els del poeta menorquí rossellonès excel·leixen en bellesa i retoricisme i s'efectuen des d'un aproximament molt més interior, com mostra el poema «Natura» on sacralitza el comiat del sol. L'esfera

¹⁸⁰ Aquests versos pertanyen al poema «A Avinyó» (Gomila, 1966: 74), musicat per la cantant menorquina Maria Àngels Gornés a l'àlbum *Entre boires* (Barcelona, Blau/DiscMedi, 2002).

grogas és la metàfora del sol, al seu torn comparat amb una «unça d'or», igualment personificat quan mor (Gomila, 1966: 49).

Tot s'ageganta de blavor, i, sola,
l'esfera groga d'aquell sol que mor
cau dins el tall de l'alta guardiola
de la muntanya, com una unça d'or.

A punt d'amagar-se el sol («La llum esquiva s'amaga / per entre soques i mates»), la natura vegetativa personificada té sentiments («i les fulles s'abandonen / al consol de la rosada») (Gomila, 1966: 54).

Les comparacions en la fauna no són menys sublimes en el poema «Hora baixa» (Gomila, 1966: 53), en un moment on el sol ja s'ha amagat i arriba la nit. L'estranya solitud del *jo* poètic davant la natura en pujar a la muntanya és equiparable al cant d'una au nafrada:

Inèdit com el cant d'una au estranya
ferida dalt un arbre de dolor
me'n pujo tot solet a la muntanya,
empès per la mirada d'un pastor.

En aquesta contemplació paisatgística nocturna, mentre el vent, personificat, espargeix els records d'una casa pel paisatge, les pàgines «d'un llibre il·luminat» són les ales que permeten enlairar i dirigir el *jo* poètic vers la llum de la nit, els estels, en una vasta solitud ascendent:

El vent, hereu escampa, s'ha emportat
els records del penell de la teulada.
Vaig caminant tot sol vers l'estelada
dins les ales d'un llibre il·luminat.

El *jo* poètic sent plaer en el contrast de l'ombra i de la llum, mentre la lluna sorgeix en el cel per iniciar la nit:

L'ombra encreua la llum sens dir paraula.
Ombra de l'ombra em torno voluptat...
Amunt, amunt, la lluna para taula.

Altres poemes es consagren a la descripció retòrica de la posta de sol i expressen la paradoxal beutat incommensurable de l'absència de l'astre en el moment de la seua desaparició, com en el poema «Tard» (Gomila, 1966: 78):

Hi una pena d'absència en cada jonc;
El dia mor i el sol, a cops de gong,
crida la llum a l'altri de la posta.

Tot es fa fosc; no hi ha sinó una embosta
de pàl·lides hortènsies a ponent.

Quan l'ombra espessa corre la cortina
i confon el que el dia determina,
jo em torno fill del bosc i del torrent.

La contemplació de la natura serveix per expressar no només la sensació interna o externa amb l'espai, sinó també el pas del temps, com en aquest cas gràcies a la metàfora de les oronetes (Gomila, 1966: 76):

Abocat al balcó contemplo el món
Les hores, oronetes de mort,
s'adormen en renglera.

En cercar la llum en aquest viatge metafísic entre la terra i el cosmos, entre el *jo* més material i carnal i el *jo* més espiritual, entre fauna, flora i individu, el *jo* poètic esdevé llum i a la vegada la defuig, un recorregut contrariat harmònic que es pot resumir en la següent estrofa del poema «El miracle» (Gomila, 1966: 154):

Lucífug m'he tornat d'amar el sol ;
cerco en l'ombra sa clara omnipotència
i l'ombra m'és un bàlsam i un consol,
i una mena d'absència i de presència.

3.3.5. *El vent fútil*

El vent fútil (1967) és una de les tres obres, juntament amb *Llucifer* (1966) i *Els ocells morts* (1969) de l'edició El Triangle de Barcelona creada pel mateix autor. Després de la «Nota» preliminar (Gomila, 1967b: 7), l'obra s'estructura en forma de tríptic: una primera part, homònima, amb setze poemes; una segona, titulada «Somnis i follies» (Gomila, 1967b: 33-63), subdividida al seu torn en dues parts numerades de sis i nou poemes, respectivament; i una tercera part, «La pensa i el cor» (Gomila, 1967b: 69-98), també subdividida en dues parts numerades amb deu i dotze poemes.

El títol de l'obra posiciona al lector davant de quelcom com el vent, fútil, sense importància. Podria remetre a l'absència d'unitat temàtica i al caràcter miscel·lani de l'obra, poemes esparsos reunits «pel vent» en un sol llibre. Tot i que l'autor precisa que els poemes foren escrits entre *La sorra calenta* i *Llucifer*, és a dir, entre els anys trenta i quaranta (Gomila, 1967b: 7), trobem varietat de formes, des de poemes amb formes populars fins a odes grandiloqüents patriòtiques, per això ens aferrem a la hipòtesi de Pelegrí i Pons segons la qual podrien ser poemes de joventut o d'aprenentatge, fins i tot, exercicis d'estil (Pelegrí i Pons, 2007: 13). De fet, en la «Nota» preliminar (Gomila, 1967b: 7), a més de situar les obres cronològicament, les orienta «cap a la varietat i cap al gust popular», i les caracteritza com a «composicions líriques d'aparent facilitat». Quasi tots els poemes estan formats per quartetes o octaves d'heptasíl·labs, i alguns poemes amb decasíl·labs.

Diversos temes i aspectes diferenciarien aquesta obra de la resta, com són els poemes de to costumista que narren poèticament situacions de personatges; i una poesia de tipus patriòtica que no s'acostuma a veure en el conjunt de la poesia gomiliana. A més d'aquesta aproximació més popular, el poemari presenta una poesia compromesa amb la realitat dels esdeveniments històrics i socials de l'època de l'autor; el *beatius ille* o descripció retòrica de la bellesa del paisatge i plaer calm que procura al *jo*; el tema de la lleugeresa de l'amor i del desig d'amor carnal expressats amb la natura; i, per últim, la recerca del *jo* a través d'una poesia més metafísica a la que estem més acostumats, amb la corresponent harmonització de contraris i una horitzontalitat de perspectiva panteista o ecocrítica a l'hora d'aprehendre el món.

Pel que fa al primer aspecte costumista, poemes composts d'octaves o de quartetes d'heptasíl·labs expliquen el caràcter o la vida de personatges masculins i femenins de la vida

quotidiana, com «L'aprenent de bandit» (Gomila, 1967b: 23), «La rentadora» (Gomila, 1967b: 25), o «L'aprenent» de comerciant (Gomila, 1967b: 73). «A Madama Simonot» (Gomila, 1967b: 74-75) el caràcter pecaminós d'una bruixa de les cartes està caracteritzat amb la natura i amb la fauna bíblica:

Madama Simonot, ocell de vidre,
ribera clara i pensament de pedra,
viviú, al doll lasciu de vostra vida,
el drama d'una set insatisfeta.
[...]
Eva sense serpent, gentil i regina
d'aquesta joventut ardent i cega,
si tots plegats proclamen vostres gràcies,
quin, essent sol, us parla a cau d'orella;

Destaca també la història del pare de l'autor en arribar a Marsella («Auques del meu pare a Marsella») (Gomila, 1967b: 37-39), no estructurat com una auca sinó en forma de romanç tradicional amb rima assonant en els versos parells; o el diàleg del *jo* poètic amb el personatge «Toni bontempi» (Gomila, 1967b: 40-42) on parlen sobre l'aspecte físic d'ambdós, que exemplifica les disputes virils i absurdes de les nits marselleses. Amb un llenguatge senzill i estil narratiu, exposa la història de mort de «L'adolescent» Joan (Gomila, 1967b: 19-20), servint-se abans de la natura per descriure'l. La comparació amb l'alba i amb l'ombra del matí ajuda a definir el seu caràcter paradoxal entre pecat i puresa; mentre que la fauna, una oroneta, és la metàfora de la seua energia, de la claror derivada de la seua joventut, amb tota una aparent vida llarga, immensa, per davant:

Portava del Precursor
el nom i la nuditat.
Havia pecat cent cops,
i era pur com un albat.
Pur com l'ombra del matí
damunt l'ànima del prat.
Oroneta de claror
mesurant la immensitat.

Malauradament, després de fer-se enredar per la dona de l'adroguer que «jugava amb el Joan / com qui juga a cau robat...», l'adolescent sucumbeix a la mort:

Un bon dia, a l'ull del pou,
el varen trobar penjat
amb els braços decaiguts
i la llengua per costat.

Altres poemes amb personatges costumistes serveixen per compondre sentiments més lírics, com l'al·legoria de l'absència en el poema «El mariner d'aigua dolça» (Gomila, 1967b: 53-54). Gràcies als plors del *jo* poètic durant tota una nit, el riu es transforma en mar, i aquest mariner de riu, que anhelava vehementment la mar salada, aconsegueix la glòria celestial transformant-se en matèria i lleugeresa angelical:

Vaig plorar tota la nit,
i quan l'alba clarejava,
vaig veure el riu que era gran,
que s'havia fet més ample.

El mariner d'aigua dolça,
que es banyava en l'ona clara,
va estendre els braços al cel,
feliç de l'aigua salada.

I tornant-se, no sé com,
de núvol, de fum i d'ales,
es va perdre cel amunt,
amunt, com un somni d'àngel...

Deduïm en la darrera estrofa del poema que aquest deler del mariner per trobar l'aigua salada que quan la té aconsegueix ascendir gloriosament al cel podria ser l'al·legoria de la pruija derivada del dol que sent el *jo* poètic per retrobar-se amb algú que no té, la seua mare, com mostren els dos darrers versos del mateix poema («Jo no sé per què ho he escrit; / potser perquè no tinc mare»).

El segon tipus de poesia popular o de jocfloralista que constatem en aquest recull de Gomila és la poesia patriòtica expressada a través del paisatge, com el poema «Serenata a Catalunya» (Gomila, 1967b: 83-84), on belles comparacions amb elements del cosmos i el moviment de la natura permeten vanagloriar el nom del país i la llengua de la personificada Catalunya a la qual el *jo* poètic es dirigeix en segona persona del singular:

Tant com l'estel en les nits pures
capbussarà, lleuger, del cel,
ton nom d'ensenyà desplegada
viurà més alt que el pensament.

[...]

Tant com les brises i les ones
diran el cant del teu enyor,
ta llengua, clara com la vida,
serà un punyal a l'enemic.

En realitat, es tracta d'una lloança en un moment on la realitat dels esdeveniments històrics amenacen el futur del país, per això acaba el poema amb el renaixement a l'alba, amb un crit d'esperança i de desig de justícia per mitjà de la metàfora del sol (Gomila, 1967b: 84):

Quan vindrà l'alba de la gràcia,
tota la terra en vibrarà,
i tu, sortint a la finestra,
t'escalfaràs les mans al sol.

El sol d'espasa de Justícia
que venç el temps i venç el mal...
El sol d'espasa i de balança
que ens il·lumina l'ideal.

Altres poemes mostren el compromís de l'autor amb la realitat dels esdeveniments històrics i socials, com «Afusellament» (Gomila, 1967b: 78-79) o «Antonio Machado a Cotlliure» (Gomila, 1967b: 76-77). En aquest segon, ja no evoca la tomba com a *La sorra calenta*, sinó més aviat la ultratomba de calma gràcies a l'espai que l'envolta (Bourret Guasteví, 2005: 54). Després de presentar una estampa trista, amb un cel personificat que enyora l'estiu («i el cel d'hivern enyora l'oroneta»), una vegetació buida, la solitud de la muntanya i la Torre Madaloc personificada ajuden a evocar el marriment:

Les hores es dispersen sense forma,
i el cel d'hivern enyora l'oroneta.
Al peu del cloqueret del meu Cotlliure
blava és la mar com un dibuix d'infant.

Les branques dels pollancres sense fulles,
amor de nius deserts, no sé què esperen.
Al cim de la muntanya, solitària
beu a galet els núvols Madaloc.

Una vegada havent presentat aquest escenari, la natura solitària i compungida de Machado es trenca amb l'explicitació del fet històric de la Retirada de 1939, l'esdeveniment que ha comportat que tot siga lúgubre, i que ha trencat la muntanya sagrada, els Pirineus, el *Plus Ultra*:

Trencades les columnes del *Plus Ultra*
aboca el Pirineu l'allau humana
que fuig la freda mort de sang i ferro.
Malaguanyat febrer del trenta-nou!

Una de les altres tendències poètiques paisatgístiques de Gomila en aquest poemari són les descripcions retòriques sobre moments del dia o estacions de l'any, com en «La rosa de gener» (Gomila, 1967*b*: 22) o en «Matinet nevad» (Gomila, 1967*b*: 21). En aquest segon poema, la neu és personificada i la seua vinguda arriba com un deler de llum sobtat:

Gener, desert d'oronetes.
La neu, com un somni clar,
ens ha vingut a sobtar
per darreres de puntetes.

En «Matinal», la bella descripció del primer moment del dia amb el paisatge s'aconsegueix amb la personificació dels turons, l'ombra, el sol i els gira-sols (Gomila, 1967*b*: 70):

L'espessa sutja de la nit s'escorre
i els turons es desvetllen per si sols.
L'ombra cerca l'avenc; el sol, la torre
Es gronxen d'alegria els gira-sols.

Aquest encant paisatgístic esdevé una fort estima al paisatge, una felicitat, un *beatus ille* explícit en el poema «Us diré» (Gomila, 1967b: 27):

Tinc una amor com no se'n troba gaire,
feta de gentilesa i de pecat,
lleugera com una au galindejaire
i ardida com un braç enamorat.

És un amor d'espais i de muntanya
i de torrent que baixa entre el canyar;
una mena de cosa un xic estranya
que m'emplena de pau i benestar.

[...]

Amor, gentil amor, si això és la vida,
que no em parlin mai més del paradís...
Tinc una amor de boca embadalida
que em fa dir que sóc l'home més feliç.

El tema de l'amor sentimental no podia ser menys important en aquest recull. La lleugeresa que emana el títol del poemari s'avé amb la concepció de l'amor de l'autor en «Les ales obertes» (Gomila, 1967b: 14) i amb l'esperit d'amor passatger que caracteritza el *jo* poètic en «La brisa infidel» (Gomila, 1967b: 11). En efecte, en aquest segon poema s'evidencia un pensament inestable i un caràcter de cara a la relació amb als altres que és com el vent:

Tinc un món de fantasia
en mon fútil pensament;
qui em comprèn —qui em comprendria?—
deu creure que sóc el vent.

El *jo* poètic no es compromet ni resta definitivament amb cap amor («Res no em té i a res no em dono / d'esperit completament»), per això és com l'au que sempre va canviant d'espai («¿Sóc, potser, com l'oroneta / que muda de continent?»). Tot i això, darrere de l'aparent bellesa d'aquest amor intens però no durable, segurament el *jo* poètic amaga dolors i dols encara no païts, per això els següents contrastos:

¿Com el fons de nacre i perla

de les mars d'algun turment?
¿Com el viure de les algues
d'algun dol incandescent?

Així, el caràcter amorós del *jo* poètic és tan mudable, movedís i poc perdurable com els sentiments (amor i alegria) i com el moviment de certs elements de la natura i del món animal:

¿Com l'amor i l'alegria
que s'escorren quan ja els tens?
Com les ones? Com els núvols?
Com el lliscar dels serpents?

El poema acaba expressant la satisfacció total dels desitjos amb què es deixa portar el poeta per mitjà d'una frase popular medieval («Cor què vols, cor què desitges») i amb la idea que qualsevol que no conega la bellesa d'un instant d'amor, encara que curt, és a dir, «el preu de l'alba», segurament creurà que per al *jo* poètic aquest amor ha sigut fútil, sense importància, com el vent:

Cor què vols, cor què desitges,
va mon fútil pensament...
Qui no sap el preu de l'alba
deu creure que sóc el vent.

L'amor més carnal i explícit expressat per mitjà de la natura es mostra al poema «Plus ultra» (Gomila, 1967b: 29). En un instant de silenci expressat amb la personificació del moment del dia tardiu i d'un ocell, la gralla («Ara que el vespre calla i diu la graula / la pena imaginària del moment»), el *jo* poètic es dirigeix a una segona persona del singular i li declara que vol passar la frontera de la mirada i la discussió per tocar el seu cos («Ja no em basta l'esguard ni la paraula / Vull el contacte del teu cos ardent»). Vol arriscar-se i demana imperativament trencar la separació entre els amants («Juguem d'una vegada aquella carta / que anul·la la distància entre jo i tu»). Tot el desig que té és tan incommensurable que esdevé insuportable («Desig, suprema angoixa [...]») i desesperant, com mostra amb la metàfora de la «[...] veu divina / de la mà que demana caritat». Finalment, la fauna és també metàfora de

la unió secreta que sent l'amant («imperceptible i folla teranyina / que teixeix una aranya d'amagat»).

La poesia moral individual i col·lectiva es mostra per exemple al poema «El cavall blau» (Gomila, 1967b: 62) on el *jo* poètic es dirigeix al seu cavall blau per tal que a través del paisatge li pugui aportar l'oblit de la pena i l'esperança. El «blau de la distància» és el record idealitzat d'un passat millor que li causa dolor perquè ja no hi és, per això vol acabar amb ell:

Galopa, mon cavall blau
per les valls i les muntanyes,
dues estrelles d'oblit,
quatre estrelles d'esperança!
En les ales de l'amor,
mig amor, mig de venjança,
vés i clava-li un punyal,
a aquell blau de la distància!

El *jo* poètic demana al seu cavall que domine l'esperança, el renaixement, i la tristesa aparentats als moments del dia (nit-alba i tarda):

Llança una rosa a la nit
si vols que floreixi l'alba!
Llança un clavell al matí,
si vols que plori la tarda!

El seu cor és la gran au fènix («ocell de foc») que ha de renàixer i la campana del campanar ho ha d'anunciar:

Llança el cor al campanar
perquè digui a la campana:
—Jo sóc un ocell de foc
que no cap damunt cap branca!

La història familiar i la història del passat del seu país cal que siguin eliminats per poder centrar-se en el present i en el futur. Ressonen aquí algunes idees exposades en la vessant assagística de l'autor, on critica l'obsessió pel passat d'alguns patriotes que no tenen

en compte el deure, l'acció i el vitalisme necessari en el present per projectar-se en l'avenir i aspirar a la llibertat individual i col·lectiva:

Si, galopa galopant,
cap al blau de la distància,
trobessis, passat endins,
pel cos de les pedres blanques,
els Gomila desossats
sense llor i sense palmes,
arrenca-li set-cents fulls
a la història de la pàtria!

Si el passat et sembla estret,
gira les brides a l'alba!
Galopa vers l'avenir,
que vull rebre la fiblada
del vent de la Llibertat,
com un afront, a la cara!

Els poemes de to metafísic a través del paisatge s'esdevenen en diversos poemes com «Ànima» (Gomila, 1967*b*: 51) o «Insomni» (Gomila, 1967*b*: 58). En aquest darrer, el *jo* poètic efectua un combat oníric amb un arcàngel, que recorda indubtablement al combat de Jacob en la Bíblia, i al poema «Lluita amb l'àngel» de Simona Gay, del recull homònim de l'autora de 1938 (§ 3.4.4). Després del combat, el *jo* poètic renaix a través de la llum; la calma, la tranquil·litat, l'esperança i la bellesa s'apoderen d'ell (Gomila, 1967*b*: 58):

Vaig clavar-li l'esguard i vaig sentir
que amb la sola mirada el dominava.
Vaig tocar-lo, i l'arcàngel s'estremí.
Una estrella va caure...

Mentre girava el cap, vaig agafar,
dreta i robusta com el meu coratge,
sa llança, que trencava en dos bocins
i dins la fosca espessa la llençava.

[...]
El cel, obrint-se en dos, pou de claror,
deixava caure els àngels;
pluja d'estrelles d'or
que de somni i beutat enlluernava.

En la segona subdivisió de la part «III. La pensa i el cor», un conjunt de poemes d'aquest to reuneixen les bases del conjunt de la poesia de Gomila, per exemple «Exegesi». Pel títol i pel contingut, aquesta composició al·ludeix a la Gènesi bíblica, a la creació del món en set dies a partir la concepció de la llum del primer dia, el *Fiat lux* («que es faça la llum»). Gomila fa una oda a la llum, la qual explica l'existència del món i de l'individu (Gomila, 1967b: 91):

Només la llum fa cara a l'Infinit,
ardida com la culpa hereditària...
La intel·ligència, la llum de la fondària,
il·lumina la pensa i l'esperit.

Sense la llum, ni Déu no existiria,
i seria un no res la humanitat.
Sense la llum, ni somni, ni beutat
ni cant, ni bes, ni pena, ni alegria.

El cromatisme blanc, la llum, el sol, l'esperança, són la base, l'origen de tot («Sense la llum, ni Déu no existiria, / i seria un no res la humanitat»), per això el pleonasme de la lluminositat. El futur depèn de tot això («Només la llum fa cara a l'Infinit»), una llum que no té temor, com tampoc tenen por les faltes del passat («ardida com la culpa hereditària...»). El raciocini i el judici («la llum de la fondària») són les que han de guiar el seny i l'ànima («il·lumina la pensa i l'esperit»); sense aquesta energia, no seria possible cap tipus de sentiment («... ni somni, ni beutat / ni cant, ni bes, ni pena, ni alegria»).

Aquesta convivència de contraris que veiem en els darrers dos versos, com s'ha vist en la resta d'obres, són la base de la poesia de Gomila, un dualisme de caràcter i de compatibilitat dels contraris que també s'expressa a través de la religió en el poema «Els dos àngels que llegeixen Joan de la creu» (Gomila, 1967b: 55), per mitjà d'un topònim patriòtic «Montserrat amunt» (Gomila, 1967b: 82), moralment en el «Dilema del bé i del mal» (Gomila, 1967b: 95) o en el «Poema del jo-no-se-què» amb elements del cosmos, de la fauna i amb els sentiments (Gomila, 1967b: 98-99):

Hi ha estrelles que cauen
i sols que s'aixequen

i roses i espines
i penes i encant
[...]
i el cor sense portes,
enyoren els llavis
el bes que no ve.

Per últim, s'explicita a «La vida és tot» de nou una horitzontalitat de tipus panteista, on l'individu, l'univers o Déu, la flora, la fauna i el cosmos, són parts d'un tot, un dels pilars de la poesia gomiliana (Gomila, 1967b: 92):

Àngel, he descobert
que allà on hi ha Déu hi ha l'home.

No hi hauria desert que fos desert,
si ànima vivent no s'hi trobava.
El llamp, qui feriria;
El vent i el foc no foren vent i foc.
El sol no fóra sol, ni l'aigua, aigua.

Si res no és res sens res,
si Déu és sang i saba,
si tot és bé i és mal,
l'Obra de Déu viu dins la vida,
i en l'efímera vida és eternal.

Déu és fet d'individu («és sang») i de matèria vegetal, de natura («i saba»). El conjunt de tot allò que ens envolta («l'Obra de Déu») viu dins nostre i dins de cada ésser viu («viu dins la vida»). L'oxímoron final evoca com la nostra vida o la vida d'un vegetal té principi i té final («és efímera»), però a la vegada la vida és infinita, ja que la matèria està en continua transformació i forma part d'un tot atemporal i universal («i en l'efímera vida és eternal»).

3.3.6. *Els ocells morts*

L'obra *Els ocells morts* és publicada per primera vegada el 1969 a Barcelona per l'edició creada pel mateix autor El Triangle. Aprofitant l'avinentesa del centenari del naixement del

poeta, l'Institut Menorquí d'Estudis publica el 2005 una segona edició a Maó¹⁸¹ (Gomila, 2005). En un primer moment, aquests poemes que mitifiquen el paradís perdut de la infantesa menorquina, havien sigut concebuts per formar part de *Llucifer* com un capítol més, «una mena de replanet per prendre alè», tal com ens adverteix l'autor en la «Nota» (Gomila, 2005: 13). Però finalment van formar un llibre a part, ja que «potser afeblien l'ànima de ferro d'aquell [...] llibre» (Gomila, 2005: 13). Es tracta d'un poemari breu compostat per trenta-un poemes de vers lliure amb número de síl·labes variat (tot i que predominen els decasíl·labs), els tres primers poemes a mode de «Preludi» (Gomila, 2005: 15-21), precedits de la «Nota» (Gomila, 2005: 13) abans comentada. El títol *Els ocells morts*, connecta amb la penúltima composició del poemari titulada «El fossar», i permet aproximar-nos al rerefons de l'obra (Gomila, 2005: 77):

Ocell emigrador que vas i véns
i travesses la mar d'un cap a l'altre,
si veus, al mig del blau,
si veus una illa amb serenor d'estàtua,
no preguntis son nom als mariners,
que els noms no tenen importància.
Pensa només que aquell és el fossar
dels meus ocells d'infància.

Damunt de cada tomba un raig de sol,
i per corona eterna, la mar ampla...
Un raig de sol és un ocell de foc
que tot ho pren per branca.

Si situem a Gomila en la poesia postsimbolista hem de recordar que aquesta herència beu dels corrents anteriors, tot i traspasar-los. En aquest cas veiem en el títol l'ocell, que és un element simbòlic que des de Baudelaire l'herència simbolista ha explorat. Al ser un animal que queda a mig camí entre el cel i la terra, s'adiu molt bé en les bases poètiques de Gomila, ja que li permet expressar els records terrenals per immortalitzar-los i sacralitzar-los. Cada poema, «cada ocell(s) d'infància», seria un record d'infantesa sepultat en la memòria («Damunt de cada tomba un raig de sol» ; «un raig de sol és un ocell de foc»), en l'illa natal

¹⁸¹ És aquesta segona edició la que utilitzarem per comentar els poemes, puix és la que disposem a l'abast.

de l'autor, Menorca («illa amb serenor d'estàtua»), congelada en el temps, queta com un mort, de pedra intacta, cementiri de tots els records («el fossar / dels meus ocells d'infància»).

En els poemes del preludi se'ns explicita l'objectiu d'honrar els ocells, els records que han conformat la base de la vida de l'autor (Gomila, 2005 : 17):

Avui m'he dit: Has de pregar per tants d'ocells
que no han entrat al cel:
espais i espais de plomes invisibles
com les hores perdudes dins del temps.
[...]
¿Què esdevindrà l'ocell del pensament
perdut per sempre més enmig dels astres?

¿Què esdevindrà l'ocell del pensament
quan els meus ulls immòbils
faran caure les llàgrimes als altres?

Avui m'he dit: Has de pregar per tants d'ocells.

Les ales d'aquests ocells representen els paisatges per on han passat («espais i espais de plomes invisibles»), com dèiem, records de pedra, congelats en el temps («com les hores perdudes dins del temps»). El *jo* poètic sent l'obligació moral de pregar per aquests records, que s'esvairan quan ell mora («quan els meus ulls immòbils / faran caure les llàgrimes als altres») ja que ascendiran i aniran sense rumb pel cosmos: («¿Què esdevindrà l'ocell del pensament / perdut per sempre més enmig dels astres?»). Per tant, el *jo* poètic pregarà per cada ocell. L'ocell és la metàfora del record, retintut en el paisatge perquè aquella vivència ja no existeix, a causa del pas del temps, tal i com es reitera en el tercer poema del preludi (Gomila, 2005: 21): «Avui m'he dit: Has de pregar per tants d'ocells / morts en l'espai d'ençà que els segles tenen ales».

El poemari és un recorregut per tots aquests ocells, records, des del naixement en el poema «Nativitat» (Gomila, 2005: 27) en «La llar» (Gomila, 2005: 25) fins la partida del *jo* poètic de l'illa a «L'oroneta extraviada» (Gomila, 2005: 75). També hi ha records religiosos, com la processó santa a «Les dues veritats» (Gomila, 2005: 29); records d'amors i d'amistats com a «L'ocell de cera» (Gomila, 2005: 33); o records de la natura del paisatge, com en el

poema «El masclet», on novament el *jo* poètic panteista s'equipara amb la resta d'éssers vius i parla amb ells (Gomila, 2005: 35):

Parlava amb la figuera i amb el banc
i amb els raïms estàtics de la parra,
però quan més gaudia de parlar
era amb les coses que tenien ales:

—Gavina peixatera, jo no sé
per quin motiu m'exaltes.

Hi ha ocells que il·lustren les diverses etapes de la vida, com el canari a «El lliure albir» (Gomila, 2005: 37); els coloms i la seua interacció amb l'espai al port de S'Altra Banda en el poema «El bé i el mal» (Gomila, 2005: 45); la nit, la por i els corbs a «Complex» (Gomila, 2005: 61); records del seu germà a «El periquito» (Gomila, 2005: 53); i records de la bellesa dels lligams àrabs menorquins a través dels estornells al novembre en el poema «Les dues espases» (Gomila, 2005: 59):

A la fi de novembre els estornells,
baixant cap a les terres africanes,
passen, a mig, camí, damunt Menorca,
[...]
De vells lligams alarbs el menorquí
serva la remembrança.
Jo tenia tothora el pensament
al cor d'alguna Alhambra.
Al mig d'un safareig embalsamat
un brollador cantava...

En ocasions el *jo* poètic s'identifica amb l'ocell mateix, que esdevé el popular símbol del poeta com ocorre amb Pons, Gay o Brazès, observable a la composició «L'Ideal» (Gomila, 2005: 39), o a «El cor» (Gomila, 2005: 41), on el cor de l'ocell de la infantesa aleteja dins el cor del vell *jo* poètic. A «Quan les ales parlen» (Gomila, 2005: 47), analitza diversos tipus de vols d'ocells i el seu vincle amb l'espai, que identifica com a llenguatge universal de la vida. El *jo* poètic s'assimila amb la indiferència de l'alosa en pujar al cel, al morir, fent evident el costat existencialista de l'autor:

Plau-me llegir, el vol de cada ocell,
l'universal llenguatge:
el corb *venta* l'espai,
i l'oroneta *embasta* l'aire.
El pardal casolà *penja* garlandes
quan va d'un hort a l'altre,
i la puput és com un llum esquiu
que *s'encén i s'apaga*.

Si el rat-penat *barrina* la tristor
de la nit d'atzabeja,
cantant, cantant, l'alosa *puja* al cel
amb tanta indiferència,
que jo em demano si no sóc alosa...

Composicions amb formes populars com «En lluc i els ocells» (Gomila, 2005: 55) o poemes que recreen les festes populars, com la vetlla de sant Joan al poema «Els ocells de fum» (Gomila, 2005: 51), li serveixen per reiterar l'essència dels records, el pas del temps i la seua importància en la memòria del present, tot i ser vivències ja mortes:

Vetlla de sant Joan, ocells de fum...
El foc il·luminava les façanes.
[...]
Records de l'altre temps, ocells de fum
que els temps s'emporten amb les ales...
Alguns, però, se't queden engrapats
i, fent-te remembrança,
tot i essent cendra i fum al pensament,
els sents roents al cor, com una brasa.

En «Els camins de l'ànima» (Gomila, 2005: 57) els rats-penats fan que rememore l'experiència amb la literatura popular imaginària:

Els rats-penats anaven barrinant
de tot costat les ombres.
[...]
escoltava amb el cor ben arraulit
les rondalles de por de les comares,
les rondalles de bruixes i de dracs
que sortien de nit sense sandàlies
i clavaven agulles de cap blanc

al front de les donzelles esverades.

Manifesta el pas de la infantesa a l'adolescència per mitjà d'uns ocells sense rumb, fets d'il·lusions i de penes, a «Les portes de foc» (Gomila, 2005: 65), i la maduresa al ser conscient de la cruesa de la realitat vital («esclau dels cinc sentits»):

Penso encara sovint en els ocells,
els blaus ocells sens nom i sens promeses,
fets de taques de somni i de neguit
quan, deixant la infantesa,
esdevenia esclau dels cinc sentits.

Aquesta crua duresa de la vida, feta de pena i de tristesa, està representada amb el descens als inferns, que permet una posterior resurrecció a través de la llum, com s'ha vist en la resta de poemaris. El descens l'efectua un ocell de la nit a «L'ocell amic» (Gomila, 2005: 71), el qual colpeix primer de por el *jo* poètic:

La nit, ocell immens de plomes negres,
occit al tard a punyalades,
emplenava mon cor d'aprensió
i fins de por cantava.

Finalment, li atorga fortalesa, confiança, li fa estar segur d'ell mateix per afrontar i combatre qualsevol de les adversitats que se li puguin presentar, i al mateix temps li amplia la percepció de la realitat («i el front se'm feia ample...»):

esdevingué més tard, l'ocell amic
que em donava coratge
quan cercava en el risc i l'aventura
neguits d'espasa i capa,
i em sentia segur de mi mateix
i el front se'm feia ample...

Si l'ocell de la nit em féu valent,
de por ja no cantava...

Per concloure amb la poesia de Gumersind Gomila, hem vist com la seua vida i la seua obra –escrita als anys trenta (els dos primers poemaris) i als anys quaranta (els dos darrers) i publicada majoritàriament als anys seixanta– tal i com assenyala Jaume Aulet, «està marcada per una dualitat permanent» (Aulet, 2007: 31). En efecte, situem a Gomila en un doble arrelament espacial (Menorca i Perpinyà), una doble vessant inspiradora (art i poesia), una doble cultura (catalana i occitana) i una doble esfera col·lectiva i individual.

La sorra calenta (1943) és un vaivé de llum i de foscó compatibles amb l'aprehensió de la vida i de la mort per part de l'autor. El *jo* poètic sucumbeix a la fauna i la flora del paisatge que permet eximir i expressar aquesta dualitat. La llum, l'esperança davant la mort i davant les circumstàncies socials i polítiques de la realitat coetània a l'autor amb la qual se sent compromès, és representada amb una figura femenina sacralitzada, present fins i tot quan la sorra calenta evidencia el seu rastre i la seua absència. Aquesta dualitat també s'exhibeix en *Llucifer* (1966), on l'esperança i la llum, enlloc de reencarnar-se en una figura femenina, s'encarnen amb l'*alter-ego* del *jo* poètic, Lluci, que com explica l'autor en el pròleg, és l'estel Venus i no el dimoni.

La convivència amb el bé i el mal, més explícita en *Llucifer*, dualisme de tradició simbolista i postsimbolista, serveix a Gomila per desenvolupar una poesia existencialista basada en la recerca del sentit del *jo* en el món, anàloga a la literatura de postguerra europea que s'erigeix a partir «de la contradicció interna de l'individu que ha viscut el desastre i l'anorreament» (Aulet, 2007: 35). El viatge metafísic, filosòfic i poètic en *Llucifer* s'efectua sota una concepció de la poesia i de la natura com el mitjà essencial per trobar el secret de l'individu i del món a través de l'exploració i del continu pelegrinatge del *jo*. En aquest romiatge es manifesta el constant desig de morir, de davallar als inferns o d'endinsar-se en el patiment i en la foscó per renàixer posteriorment a través de la natura i de la llum, de l'alba. Es tracta d'un renaixement assidu que fa percebre el temps i l'espai com un tot etern format per la matèria on l'individu no és superior a allò que l'envolta, sinó que d'una manera horitzontal s'equipara i es metamorfoseja amb la resta d'elements que conformen el món, i resulta ser un element més de la fauna i de la flora; Déu, l'univers, es manifesta en totes les coses, i totes elles són emanacions d'aquesta llum, un sol etern i omnipresent. En definitiva, els versos gomilians manifesten en aquest sentit una relació panteista del subjecte amb

l'espai, un subjecte que podríem etiquetar de posthumanista, seguint la terminologia de Rosi Braidotti, una aprehensió del món horitzontal i rizomàtica sota el prisma de l'ecocrítica, que ha quedat ben palesa.

Aquest aproximament es mostra també encara que mínimament en alguns poemes de la tercera obra, *El vent fútil* de 1967 («Déu és sang i saba») (Gomila, 1967b: 92), tot i que és aquesta tercera obra la que recull alguns poemes de to més costumista amb retrats de personatges i poemes patriòtics. També trobem composicions compromeses amb la realitat dels esdeveniments històrics i socials de finals dels anys trenta i dels anys quaranta, que l'aproximarien a la poesia de Jordi Pere Cerdà; el tema de la lleugeresa de l'amor i del desig d'amor carnal expressats amb la natura; i el tòpic del *beatus ille* amb l'evocació retòrica de la bellesa del paisatge i plaer calm que procura al *jo*, un conjunt de motius que connecten amb la primera obra *La sorra calenta*. L'eclecticisme d'*El vent fútil* segurament s'explica pel fet que es tracta de la reunió de poemes espargits de diferents èpoques.

Els ocells morts (1969) és la mitificació del paradís perdut de la infantesa menorquina. L'ocell que plana per tot el poemari és l'animal que queda a mig camí entre el cel i la terra, i permet expressar els records terrenals per immortalitzar-los i sacralitzar-los. És la metàfora del cant del record, la memòria que ha conformat la base de la vida de l'autor. Els ocells i els seus respectius vols il·lustren així les diverses etapes de la vida i el seu vincle amb l'espai. Permeten evocar igualment el descens als inferns i el posterior renaixement a través de la llum, un transfons que connecta amb la resta de poemaris. El *jo* és un element més en el cicle vital infinit, l'esperança de l'individu de que la seua vida, amb els seus records, no ha sigut en va, sinó que forma part d'un tot etern que, com el cicle del sol, es regenerarà en l'univers.

3.4. SIMONA GAY

3.4.1. Vida i obra

Simona Gay o Simona Pons Trainier (Illa, Rosselló 1898 – 1969), poeta, pintora i folklorista, és la primera dona que publica poemaris a la Catalunya del Nord. Tot i que el 2019 va ser declarat l'Any Simona Gay per la Generalitat de Catalunya, amb el suport de l'Ajuntament d'Illa, de l'associació Amics de la Casa Samsó i de l'Institut Franco-Català

Transfronterer de la Universitat de Perpinyà Via Domícia, la seua figura ha estat sovint invisibilitzada. Com assenyala Vinyet Panyella, Simona Gay és: «Una de les grans absents en els tractats i antologies, per bé que Tomàs Garcés, Marià Manent i Carles Riba, entre d'altres, li van dedicar pròlegs i monografies» (Panyella, 2005: 59). A banda de sotmetre's a la limitació perifèrica per formar part del corpus de literatura nord-catalana, a Simona Gay se li afegeix l'evident criptogínia¹⁸² (Aguilar Miró, 2022: en premsa). En aquest apartat mostrarem com la seua poesia és mereixedora de més reconeixement, estudis i visibilitat.

De l'escassa bibliografia dedicada a l'autora, cal destacar la tasca de difusió duta a terme per la professora jubilada de la Universitat de Perpinyà Via Domícia Miquela Valls¹⁸³, especialista en literatura nord-catalana. En aquest treball hem pres com a referència biogràfica principal la «Introducció» (Valls, 1992b: IX-XLII) a l'*Obra poètica* de Gay publicada el 1992 per l'editorial Columna, actualment exhaurida.

Simona Gay naix al si d'una família benestant —el seu pare metge i la seua mare pertanyent a la família burgesa illenca secular Sampsó—, germana del poeta Josep Sebastià Pons. Després de l'escola primària pública a Illa, segueix una educació al convent de Portbou portada a terme per la congregació de benedictines de Tolosa, una educació religiosa amb un fort patriotisme i un univers literari francesos (Valls, 1992b: XI-XII). Allà, comença a escriure un dietari íntim en francès amb traces poètiques que no es publicarà mai¹⁸⁴.

Quan ja té setze anys, torna a Illa. Se li nega la possibilitat d'estudiar pintura a Perpinyà (Panyella, 1998: 48) i anys després es casa amb el seu cosí León Gay, disset anys més gran que ella¹⁸⁵. Simona Gay el segueix a Pontoise, Reims, Versalles i París (Valls, 1992b: XIII-XIV) i deixa el record dels pares, del germà poeta Pons (absent de la llar per raó d'un casament mal vist per la família i, en plena guerra, fet presoner pels alemanys) i del seu país. Gay esdevindrà ràpidament adulta: tindrà tres fills als quals els concedirà alguns poemes. Això no obstant, el lligam amb la seua terra no deixarà de ser inherent al llarg de la seua vida: tots els estius torna

¹⁸² «criptogínia [kriptodʒínia] f. Ocultació de referents femenins», *Diccionari Normatiu Valencià*. <https://www.avl.gva.es/lexicval/> [Data de consulta: 22/08/2021]

¹⁸³ (Valls, 1992b: IX-XLII), (Valls, 1998a: 16-27), (Valls, 1998b: 28-30), (Valls, 1998c: 31-32), (Valls, 1998d: 33-37).

¹⁸⁴ En vistes de ser editat i publicat per Miquela Valls.

¹⁸⁵ «Acceptarà un casament induït per la família que desitja per a ella el millor que uns pares de províncies podien desitjar per a una rossellonesa de principis de segle: estabilitat, protecció, i una vida segura al costat d'un alt funcionari que, com tants d'altres, tenia prevista la culminació de la carrera a París. Són els ulls d'una noia que viu en la certesa que el seu destí no li pertany» (Panyella, 1998: 48).

al seu país natal català per passar les vacances, a Illa, a Cotlliure i a Oleta (Valls, 1992b: xv), i el 1940 es torna a instal·lar al Rosselló definitivament.

L'autora s'adelita en el terreny de l'art, com el seu germà Josep Sebastià Pons i com l'artista i poeta Gumersind Gomila, en el seu cas amb l'aquarel·la. Per aquest motiu, participa al Primer Saló d'Art Català de París juntament amb artistes del nord i del sud de les Alberes, on exposa l'aquarel·la *Sant Miquel de Llores* ben aparentada amb el poema homònim (Valls, 1992b: xxx).

El seu primer contacte amb el món social poètic de la Catalunya del Nord és a la festa de coronament de la Verge de Font Romeu del 4 i 5 d'agost de 1926. En aquesta jornada de lloança religiosa i poètica, pren contacte amb els escriptors i les escriptores de l'època d'expressió catalana i francesa : Josep Bonafont, Jean Amade, Josep Sebastià Pons, Carles Grandó, Isabelle Sandy, Marie Barrère-Affre, Doëtte Angliviel i Jeanne-Yves Blanc, entre d'altres (Valls 1992: XVI). Allà, Simona Gay és l'única dona que escriu en català i passa desapercebuda, excepte pel poeta barceloní Tomàs Garcés, que queda meravellat d'ella (Garcés, 1970: 61):

[...] en el tren que ens tornava a casa, naixia la meua amistat amb la germana del poeta. Parlàvem i parlàvem i ens cantàvem les cançons del Rosselló i de Catalunya... Quan Simona Gay ens deixava, a l'estació d'Oleta, la conversa s'estroncava brutalment.

És al mes de setembre del mateix any 1926, en la seua vila natal i en el marc d'un homenatge que la Colla del Rosselló ret a Josep Bonafont, on Gay fa una lloança al poeta rector en vers català i tot el món queda absort (Valls, 1992b: xvi). Un any més tard, és guardonada als Jocs Florals de la Ginesta d'Or de Perpinyà per dos poemes: «Adéu a Illa» (Gay, 1992: 20), poema nostàlgic de la seua vila natal, i «Nineta meua» (Gay, 1992: 10), poema dedicat a la seua filla. Com assenyala Gumersind Gomila: «sa révélation fit sensation parmi les écrivains catalans et le public roussillonnais. C'était la première fois qu'une dame du Roussillon prenait part à un concours de poésie catalane» (Gomila, 1970: 22).

El 1930 torna a ser premiada als Jocs Florals de la Ginesta d'Or per un conjunt titulat *L'hort que s'assolella*, format per nou poemes (Guash, 1930: 114), set dels quals faran part

d'*Aigües Vives*¹⁸⁶ (1932). L'any següent guanya els Jocs Florals de Girona amb la composició «Flors de mar» que també farà part del recull de 1932. El 1935 els Jocs Florals de Tolosa la premien per la composició «Aigua i sol» i és premiada als Jocs Florals de la Llengua Catalana a l'exili: a Montpeller el 1946 amb «Tres ermites»; el 1947 a Londres amb «Acord callat»; i el 1948 a París amb «Al pes de la nit». Aquests dos darrers poemes faran part de *La gerra al sol* (1965). Als Jocs Florals de la Llengua Catalana a l'exili el 1964 al Palau dels Reis de Mallorca de Perpinyà, coorganitzats per Gumersind Gomila i Jordi Pere Cerdà com hem assenyalat anteriorment, Simona Gay és guardonada amb la flor natural per quatre poemes (*Patrimoni literari*, 2017), tres dels quals faran part del recull *La gerra al sol*¹⁸⁷ (1965) a l'any següent.

Gay s'implica en la vida cultural de la Catalunya del Nord i forma part del jurat com a mantenidora dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or de Perpinyà per primera vegada el 1946, i des de 1951 fins la seua mort el 1969 ho serà en catorze ocasions (*Patrimoni literari*, 2017). Pel que fa a les col·laboracions en revistes, publica a la *Revue Littéraire et Historique du Diocèse de Perpignan* el 9 de març de 1929 el poema «Homenatge a Mossèn Bonafont», més rimat i treballat que la composició d'homenatge de 1926, on agraeix al rector de conservar les tradicions litúrgiques a Illa amb unes quartetes de decasíl·labs ben treballades (*apud* Valls, 1992b: xviii-xix). En aquesta revista també publica el relat de pelegrinatge «Una rossellonesa a Núria» (Gay, 1929: 496) sorprenentment en català¹⁸⁸. A finals dels anys vint, és l'única dona que escriu a l'*Almanac Català rossellonès de la Veu del Canigó*. Col·labora igualment a *La Revista*, *Clarisse*, *La Nau* i *Tramontane*. En aquesta darrera publica un article dedicat al seu germà, «Méditations dans l'Aspre» (Gay, 1956: 66-69), on fa un recorregut en la poesia de Pons per Sant Martí de Cameles, Sant Pere del Bosc, Sant Pons de Candell i Serrabona, i identifica una espiritualitat en el sentit primitiu a partir de la qual l'individu s'uneix al passat, als seus morts i a l'eternitat (Valls, 1992b: xxxi), que coincideix amb l'aproximament poètic de Gay, com comprovarem en alguns dels seus poemes. Sovint li pertoca publicar articles necrològics, com el que escriu en homenatge a Jean Amade (Valls, 1992b: xxx), on retroba en

¹⁸⁶ «Sant Miquel de Llores», «Cançó trista», «Fill meu», «Cant de promesa», «Vora mar», «Gener» i «Aigües Vives», mentre que «El Crisantem» i «Romiala» quedaran exclosos.

¹⁸⁷ «Juliol», «Tardor» i «Camí de Casesnoves», mentre que «El mas d'En Marc» queda descartat.

¹⁸⁸ «Si ja és poc comú que una dona escrigui poesia en català, pla més ho és en prosa, car fins i tot els homes solen escriure en francès el que no és pròpiament líric; el mateix Pons, el més catalanitzat, alterna en les revistes prosas catalanes i franceses» (Valls, 1992b: xix).

l'autor difunt un guia espiritual: «La pensée de la mort lui était familière, elle plane dans son œuvre comme la mouette au vol égal sur l'étang les couleurs changeantes» (Gay, 1950: 54).

A partir de 1934 engega el treball exhaustiu de recuperació de literatura popular prop de la gent, especialment de les dones, a Bulaternera, a Bula d'Amunt, al mas d'Arsós, a Planès i a Sant Pere dels Forcats (Valls, 1992b: xxi). Segons Miquela Valls, l'orientació folklòrica de l'autora sorgeix arran el regal que li fa Amade del seu *Mélange de folklore* (apud Berthelot, 2018: 526). Paral·lelament al seu treball de recol·lecció, autodidacta, es forma en l'aproximament etnogràfic del patrimoni oral per la lectura dels escrits de Grandó, Amade, Pons, i també dels grans folkloristes sud-catalans Briz, Agulló, Milà i Fontanals, Amades, Violant i Simona (Valls, 1998: 33). Gay recull cançons (de pandero, de bressol, de Nadal, Quaresma i Pasqües), oracions, fórmules de protecció i conjurs d'exorcisme (Berthelot, 2018: 526). Al sentir un fort deure de memòria, pretén que la seua tasca siga realment etnogràfica, per això el 1960 es compra un magnetòfon per completar el seu treball i enregistra les informadores encara en vida (Valls, 1998: 33). Dedica alguns articles de literatura popular a *Tramontane*, a *Cahiers des Amis du vieil Ille* o a *Conflent*, com per exemple «Chansons populaires» (Gay, 1964: 5-14). Pocs anys abans de morir, publica contes als *Cahiers des amis du vieil Ille* que ja havia començat a escriure anys enrere (Valls, 1992b: xxxix), com «La font d'oli» (Gay, 1967: 24-28). A més de restar inèdit el seu *Folklor íntim del Rosselló*¹⁸⁹, deixa en el seu calaix una biografia inacabada del seu germà Josep Sebastià Pons (Abrams; Broch; Casacuberta; Cònsul, 2004: 98).

Simona Gay té tres reculls de poesia: *Aigües Vives* (1932), *Lluita amb l'Àngel* (1938) i *La gerra al sol* (1965), reunits i prologats per Miquela Valls en *Obra poètica* (1992). Els seus poemes també apareixen en l'antologia *Paisatge emergent. Trenta poetes catalanes del segle xx* (1999), a cura de Montserrat Abelló, Neus Aguado, Lluïsa Julià i Maria-Mercè Marçal, en la qual la poeta nord-catalana més contemporània Renada-Laura Portet¹⁹⁰ també hi forma part. Apareix igualment a l'antologia *21 escriptors per al segle xxi* (2004), a cura de Sam Abrams,

¹⁸⁹Miquela Valls té projectat publicar-lo i en dóna algunes mostres de l'obra inèdita de Gay als *Cahiers des amis du vieil Ille* (Valls, 1998d: 33-37).

¹⁹⁰Lamentem el traspàs de l'escriptora prolífica Renada-Laura Portet el passat 5 de setembre de 2021 a Elna, autora de quatre reculls de poesia: *Jocs de convit* (1990), *Una ombra anomenada oblit* (1992), *El cant de la sibil·la* (1994) i *N'Hom* (2017); a més de tres reculls de narracions, sis novel·les, una peça de teatre, una obra infantil, i tot una sèrie de treballs com a especialista en onomàstica i toponímia.

Àlex Broch, Margarida Casacuberta i Isidor Cònsul, on revindiquen en Gay «una poesia de traç delicat i sensible, amb fines visions del paisatge i un lirisme amarat de fragilitats» (Abrams, Broch, Casacuberta, Cònsul, 2004: 98). Un any més tard, en l'antologia *Escriptores. De Caterina Albert als nostres dies* (2005) Vinyet Panyella analitza breument la seua obra (Vinyet, 2005: 59). A més de la difusió en antologies, poetes i crítics del nord i del sud de les Alberes li dediquen articles de reconeixement o de crítica poètica¹⁹¹.

Alguns dels seus poemes han estat musicats per cantautors, com el poema «Poble perdut» de *La gerra al sol* (1966) per la refugiada banyulenca de la Nova Cançó rossellonesa Teresa Rebull en l'àlbum *Camí de l'argilada*¹⁹² (1986) o «Adéu a Illa» pel cantautor valencià contemporani Andreu Valor en el seu treball *Poemitza't* (2018).

3.4.2. Poètica

En una conversa entre Esteve Albert, Simona Gay i Josep Pla enregistrada en cinta magnetofònica en vistes als preparatius de l'homenatge literari el 1967 a Josep Sebastià Pons a Illa (Vila, 1989: 85), Simona Gay es posiciona en una concepció poètica molt propera a la del seu germà. Pla i Gay coincideixen respecte a la creació poètica en què, el poeta, a més de viure el paisatge, l'espai, per inspirar-se, necessita el treball constant de les paraules, com assenyalaven Pons i Gomila i la poètica postsimbolista (Vila, 1989: 86):

EA. —Jo crec que aquesta cosa que hi ha de pau del camp, de placidesa, sí... això és comú en vós, en Pons i pocs més, i és el viure sobre aquest passejar [...]

JP. —Tot això es fa en una taula i consisteix en escriure cada dia, cada dia, cada dia.

SG. —El meu germà escrivia cada dia.

JP. —Cada dia. I si no va escriure va arribar-hi a aquest resultat... Tot s'ha de professionalitzar, sobretot la poesia, i després pensar-hi tot el dia en l'adjectiu.

EA. —Passejant, passejant.

¹⁹¹Edmond Brazès a la revista nord-catalana *Vallespir* (Brazès, 1932b: 27); l'escriptor barceloní Octavi Saltor a la mateixa revista (Saltor, 1932a: 14-15); Francesc Català a *Conflent* (Català, 1966: 85-89); Gumersind Gomila a *Tramontane* (Gomila, 1965: 157-158) i als *Cahiers des Amis du vieil Ille* (Gomila, 1970: 22-23); Tomàs Garcés a *La Publicitat* (Garcés, 1932b: 7) i a *Serra d'Or* (Garcés, 1970: 61-62); a més dels pròlegs de Garcés a *Aigües Vives* (Garcés, 1932a: 7-9) i de Marià Manent a *La gerra al sol* (Manent, 1965: 7-9).

¹⁹² També conté composicions d'altres poetes nord-catalans: «El rei de Verdrinyans» i «El que m'agrada de l'aigua» de Jordi Pere Cerdà; «Més enllà de la mar» i «Camí dins l'argilada» de Francesc Català; «Amor de la Marenda» de Joan Morer; i «Llaurador que llaures», «Pluja», «Dona d'aigua», «Per tu» i «Vent de la tarda» de Josep Sebastià Pons (Rebull, 1986).

L'estimulació de la inspiració per a la creació poètica és, per tant, un passeig pel paisatge, una conversació traduïble en paraules en el pensament, i deixar fluir el somni a la nit. El somni pot ser simplement una petita espurna fràgil, algunes vegades capaç de transformar-se en poesia i altres vegades no (Vila, 1989: 86):

JP. —Passejant o parlant sempre es pensa. Somiant constantment.

SG. —Si s'hi pensa a la nit, la nit un treball se fa.

EA. —I l'endemà de matí pots repassar.

JP. —De vegades, un no s'enrecorda més.

SG. —El somni de vegades l'agafes així per un ala. Mes de vegades, no... un vel, un vel, queda una cosa pitita. De vegades se pot agafar.

Els tres escriptors, com Pons i Gomila, reaccionen contra la incomunicació d'alguns poetes on preval en la seua poesia el refinament artificial estètic, una de les crítiques que efectuava el poeta postsimbolista (Marrugat, 2014: 24). La poesia ha d'ésser abastable per tothom i no només per a un sector reduït, per això insisteixen novament en el treball de les paraules per aspirar a l'obra perfecta i trobar el sentit més precís d'allò que es vol expressar (Vila, 1989: 87):

JP. —Ara... Sí, no val res el que es fa ara.

SG. —Algunes vegades, algunes vegades...

JP. —Comença a ser molt difícil de comprendre...

SG. —És una mica com la pintura abstracta.

JP. —Això de la poesia tancada, només amb uns quants, a mi em molesta molt, és una cosa separativa i romàntica, indecent. Jo sóc antiromàntic sempre, i vostè també. No, no, en el *terreno* personal i de la vida, ni de l'amor. En la literatura no es pot ser mai romàntic, perquè només hi ha paraules, en el romanticisme literari. S'ha de treballar una mica més, s'ha d'escriure més curt...

SG. —El meu germà era així. Donava, veritablement, cada paraula amb el seu significat precís. No hi havia res d'inútil.

Després d'elogiar poetes com Baudelaire, Verlaine i Villon, assimilen aquest treball minuciós de les paraules per part del poeta al símbol de l'ocell (Vila, 1989: 88):

JP. —Els grans poetes són anglesos, sembla, diuen... perquè tenen tantes i tantes vocals. Enraonen com els ocells, els anglesos...

SG. —La poesia és una mica el llenguatge dels ocells.

JP. —Sí, una mica... exacte. Ara, el seu germà en sabia molt d'això. Sabia la teoria i la pràctica. Un adjectiu era cuidat, meditat hores i hores i dies i mesos i anys, on va a parar!

SG. —No hi ha res d'inútil en la seva poesia.

La relació amb el paisatge rossellonès de Gay, com també del seu germà Pons, és molt espiritual en llur imaginari poètic. Gumersind Gomila s'intimida quan els germans contemplen el paisatge sacralitzat (Gomila, 1970: 23):

J'ai toujours été un peu intimidé en présence de la poésie qui se dégage des environs d'Ille. Elle n'est pas tout à fait celle à laquelle je me suis habitué et que j'ai voulu me donner : les horizons ensoleillés de notre côte et les sommets vibrants de la haute montagne. C'est dire qu'avec eux, en présence d'un paysage des Aspres, je me sentais un peu comme quand on approche d'un autel pour voir de près les beautés d'un retable, tant le culte fervent des deux frères pour leur pays était pur et solennel.

A més d'aquest relació de voler conservar el paisatge, d'eternitzar la catalanitat per mitjà de la sacralització de l'espai, en les tres obres de Gay el *jo* poètic representa, com en el cas de Pons i de Gomila, una ànima humana que interacciona de manera horitzontal amb la terra i amb el cosmos. Els elements de la fauna i de la flora no són una força indiferent a l'individu: la poeta és natura i la natura és poesia. Per això en el pròleg a la primera obra de Gay, Tomàs Garcés assenyala: «El paisatge d' *Aigües Vives* refusa el paper passiu que hom voldria trobar-hi i emplena, amb el seu reflex matisat, tot el llibre» (Garcés, 1992: 151).

Així, ens trobem davant d'un espai obert a la dignificació de la natura que sorgeix en la poesia de Gay com un déu terrenal capaç de projectar, d'una banda, la felicitat puntual, el moment més present i instantani en contacte amb el paisatge; i de l'altra, el dolor etern del passat i l'absència infinita, però sempre amb l'esperança de salvació després de la mort al costat de Déu. Poemes en les tres obres que es debaten entre el goig i el patiment, el bé i el mal, el tot i el res, com veurem a continuació.

3.4.3. *Aigües Vives*

Publicat per primera vegada a París per Éditions Occitania el 1932, *Aigües Vives* es presenta en bilingüe, tal i com anuncia el subtítol: *Poemes catalans avec la traduction*

française en regard. El llibre s'estructura amb un «Pròleg» de Tomàs Garcés (Garcés, 1932a: 7-9) i dues parts amb setze i dèneu poemes respectivament, que es diferencien a nivell de temàtica: la primera part (Gay, 1932: 12-51) se centra en la vida del *jo* poètic, un «àlbum elemental on es desplega la vida d'una dona» (Garcés, 1970: 61) i la segona part (Gay, 1932: 53-109) s'erigeix al voltant d'Illa. En l'edició de 1992 a càrrec de Miquela Valls, la traducció en francès desapareix, com també la subdivisió en dues parts, i el pròleg de Garcés es troba a l'apèndix (Garcés, 1992: 151-153).

Pel que fa a l'aspecte formal i a la versificació, tot i haver poemes amb hexasíl·labs, decasíl·labs o amb alexandrins, predomina la versificació popular d'heptasíl·labs i octosíl·labs de rima consonant encadenada, repartits en quartetes aglutinades, aspecte que fa notar la influència de Pons i de la poesia de tradició oral en Gay, que atorga ritme i fluïdesa al conjunt. A nivell de llengua el rossellonès té molta presència. Totes les desinències de la primera persona del singular són amb -i, mentre que a l'obra posterior de 1938, *Lluita amb l'àngel*, canvia a la desinència -o. Predominen els mots del camp, com l'arcaisme «rodon», els verbs «brunzinar», «s'assolellar», «acocolar», l'adjectiu «manyac», i els substantius «vessana» i «timbau», la preposició «sus», o la pronúncia rossellonesa «u» en «o» en posició tònica que fa rimar «ull» i «sadoll» (Valls, 1992b: xx), com també la forma plena dels pronoms «ne» o «te», els determinants possessius «sos», «sa» o la conjunció «mes».

Dos elements de la natura prevalen en *Aigües Vives* i ajuden a comprendre el rerefons del poemari de Gay: l'aigua¹⁹³ en totes les seues formes possibles, emanada en el títol, i les flors, com veurem a continuació.

Una de les originalitats de Gay és el «monopoli hídric» de la seua poesia. Partim ja de la idea que és el sol recull de poesia nord-catalana del segle xx en què el títol es refereix a l'aigua (Valls, 1998a: 16):

Même si l'eau coule dans leurs vers, les Pons, Cerdà, Gomila, Català, Gouzy ont préféré recommander leurs ouvrages de l'élément solide [...] même Grandó dont le *Fa sol i plou* (1932) ne fait que reprendre le début d'une chanson enfantine, ne peut faire vaciller ce "monopole hydrique" de Simona Gay.

¹⁹³ Vegeu «Simona Gay dona d'aigua» de Miquela Valls als *Cahiers des amis du vieil Ille* (Valls, 1998a: 16-27), on fa un interessant i complet estudi sobre la relació de l'aigua en l'obra de Simona Gay.

Així, encara que Pons i Cerdà (per citar els poetes contemporanis nord-catalans més preats de la primera meitat i segona meitat del segle xx) utilitzen aquest element real i simbòlic, l'originalitat del títol en la primera obra i la fina apreciació del tema de l'aigua en les altres dues obres, fan oblidar l'il·lustre model col·lateral de Pons en l'autora i li atorguen la peculiaritat d'una «hidropoesia» al si de la poesia nord-catalana del segle xx (Valls, 1998a: 17).

El títol *Aigües Vives* fa referència en un primer terme a la geografia del Rosselló i de la vila d'Illa (fonts, recs, rius...) i voltants, per tant, a un espai que l'autora identifica com a seu i que sent la necessitat de sacralitzar amb metalls preciosos «Illa n'és tot platejat» (Gay, 1992: 14). També al·ludeix a la fluïdesa dels mots en l'estil poètic de Gay gràcies l'harmonia sonora de la versificació popular, tal i com expressa Edmond Brazès delitosament quan anuncia el recull i evoca el caràcter hídric del títol i de la poesia de l'autora (Brazès, 1932b: 27):

Chaque mot passe devant l'œil ravi comme la glissante molécule entraînée par le flot, et cette suite de pages d'"Aigües Vives", c'est la même impression d'eau en mouvement, où se déroule la magie du terme et de l'idée, avec une fluidité et une fraîcheur naturelles.

Les «aigües vives» de l'autora inunden els versos per expressar els batecs interns del *jo* a través de dues formes principals: l'aigua de la mar i les fonts. L'aigua de la mar representa en aquesta primera obra l'amor impossible, com mostren els dos darrers versos del poema «Flors de mar» (Gay, 1992: 41) («i deixa dins l'aigua un ramell de roses / que l'ona m'acosta, i no els cull l'amor») que analitzarem ulteriorment amb el tractament simbòlic de les flors. El poema «Vora mar» se'n fa igualment ressò. Després de l'exaltació amorosa transposada amb l'expressió del plaer de la bellesa del paisatge, i amb el contacte en el pit en sentir els batecs del cor de l'amat, l'amor personificat en l'aigua de la mar que salta en el rocam amb enfervoriment, al final no té més remei que retornar a l'aigua en la quietud, i no aconsegueix finalment arribar al penyal. Un amor que no es pot, per tant, consumir (Gay, 1992: 40):

És blavíssima la mar!
i bonica la caleta

on nos mena el sol atzar
[...]
Posant-li la mà sul cor,
he sentit com bategava,
ell m'ha dit que era d'amor,
i no crec que m'enganyava!...
L'amor salta sul penyal,
o llista sus l'aigua quieta;
[...]
L'onatge ha creixit un poc,
al penyal no hi arribava...

L'aigua de les fonts, sempre «fresca» o «gemada», és l'emanació directa del Canigó, símbol de catalanitat. Les fonts, considerades un tresor que cal recordar, són la veu de la literatura popular, com a «Veus d'aigua» (Gay, 1992: 14):

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 bon sol sempre les amara,
saben elles mil cançons.

En aquest poema, després d'una descripció del recorregut natural que fan els avis i les padrines pel paisatge en els quatre primers versos, retrobem les fonts que envolten Illa, a les quals el *jo poètic* atorga riquesa («Illa n'és tot platejat»). Les fonts, personificades («saben elles mil cançons»), representen la cultura oral vivent que passa d'una generació a una altra secularment («venen avis i padrines»; «infants meus prop de les fonts») i que conformen una identitat oral catalana arrelada al paisatge. Per això la versificació popular d'heptasíl·labs distribuït en quartetes aglutinades de rima encadenada s'adiu perfectament.

En altres ocasions representen d'una manera majestuosa la pau i el goig del nucli familiar en l'evocació d'Illa a l'estiu, com en «La font d'en Ribalta» (Gay, 1992: 30):

on l'aigua salta
en una pila de granit,

entre els pilars de marbre rosa
deu abundosa,
que fas tres dolls d'igual delit.

En arribar la nit, com assenyala Valls a propòsit del poema (Valls 1998a: 22), la font eleva les ànimes a la contemplació de la bellesa còsmica (Gay, 1992: 31):

Aigua, blava o daurada
s'escampa el seu convit,
encara més la nit
quan hi cau l'estelada.

Les fonts patentitzen a més la perennitat reconfortant de la natura (Valls, 1998a: 25) i de la vida més enllà de la mort, com il·lustren els versos «sempre avui com demà / rajarà l'aigua clara» del poema «Aigües Vives» (Gay, 1992: 8) o «que mai l'estroncaria» de la composició «Camí de la font» (Gay, 1992: 28). En aquest sentit, *Aigües Vives* és la metàfora de la vida espiritual mateixa de l'autora, en la qual els sentiments i el paisatge són evocats «dintre de l'atmosfera característica del somni», com assenyala Garcés, on afegeix que en l'obra de l'autora «la vida és una lenta correntia» (Garcés, 1932b: 7). Gay traspua en els seus poemes l'afany d'eternitat, talment com l'aigua és eterna: «[...] el mot “sempre” que s'hi prodiga— delaten l'afany d'eternitzar la joia fugissera» (Garcés, 1932b: 7), l'ànsia d'eternitzar igualment el paisatge que s'escola en el temps i en la llunyania. Aquesta idea ens connectaria amb el darrer poema del recull «Espai» (Gay, 1992: 43), on «l'absència de formes precises ajuda a l'autora a amidar-se en l'infinit, a situar-se, criatura mortal, dins l'eternitat divina» (Valls, 1992b: xxiv):

Cèrcol d'infinit
meravellosa estesa
on se perd l'esperit
i sols mesura sa flaqueza.
Corba plena
que veu tot el camí de sol;
ample vol

que es¹⁹⁴ descobreix de la carena.
Aquí molia un vell molí
el blau del cel i el blau marí.
Castell, molí, tot s'arruïna,
mes enlaira una flor l'atzavara que fina.
De l'esperó en l'infinít,
la llum del far talla la nit.

Els primers versos palesen un cert relativisme de l'individu davant l'espai obert i immens de la natura («Cèrcol de l'infinít, / meravellosa estesa» ; «...tot el camí del sol; / ample vol»), que fa sentir fútil la seua existència («on se perd l'esperit / i sols mesura sa flaqueza»). Malgrat que tot allò terrenal pereix perquè és caduc («Castell, molí, tot s'arruïna»), resta igualment, ja que es regenera amb la mort i permet la permanència d'«el blau del cel i el blau marí». Gràcies al lligam del *jo* amb la natura i amb l'espiritualitat elevada, l'individu té l'esperança que tot continua més enllà de la mort («mes enlaira una flor l'atzavara que fina»). És una llum divina («la llum del far») que permet tallar la nit (anul·lar la mort) i guiar l'ànima cap a l'eternitat («l'esperó en l'infinít»). La poesia de Gay connecta perfectament amb la poesia i amb la poètica espiritual i panteista del germà, d'Amade i de Gomila. Talment com la natura, o com l'aigua que raja infinita i vivament, el *jo* s'immortalitzaria al formar part d'un tot espacial i temporal. L'individu, els mots rossellonesos i la poesia de Gay s'elevan cap a la universalitat. Tot això és possible amb un *jo* que s'imbrica i s'identifica amb un paisatge determinat, amb els «escenaris canviants d'Illa [que] semblen voler donar-nos l'eco fidel d'un esperit oblidat i solitari, punyent amb la seva grandesa» (Garcés, 1932b: 7).

Quant al motiu floral, les flors són en Gay el mitjà per constituir la dualitat presència-absència. En els seus versos fa present l'amor cap a la seua família i cap al seu país, i s'expressen les absències que esdevenen el motor de la seua creació: l'absència del Rosselló que enyorarà tan des del nord de França des que es casa per amb el seu cosí León Gay disset anys més gran que ella; i la carència de l'amor impossible, amical i frustrat, de Tomàs Garcés. Segons el mateix Garcés (Garcés, 1992: 153):

¹⁹⁴ Notem l'ambivalència del pronom en forma plena a la rossellonesa en el tercer vers i en forma reforçada en català central estàndard en aquest cas, tant a l'edició de 1932 (Gay, 1932: 108) com a l' *Obra poètica* (Gay, 1992: 43).

[...] no sabia mai acontentar-se de la possessió present, i troba en el record o en el neguit l'estel que la mena. [...] *Aigües vives* ha volgut fer voleiar, damunt les colors clares del paisatge, la flor cendrosa de l'absència.

Un primer tractament floral seria de caire contemplatiu, on aquest vegetal simbolitzaria la terra enyorada des de la distància física i temporal. Com assenyala Antònia Cabanilles, la relació amb el passat, amb els paisatges que poblen la infantesa i l'adolescència, és la més clara identitat per al subjecte adult i poeta (Cabanilles, 1996: 169). Des que és petita, Simona Gay s'impregna dels paisatges en els quals viu que li doten d'una sensibilitat arrelada al seu país, els mateixos paisatges i elements de la vila del seu germà poeta Josep Sebastià Pons, a partir dels quals s'inspiraran i seran una de les causes de llur creació poètica (Valls, 1992b: xii):

l'univers arrecherat dels carrerons de la vila vella, amb l'aigua que corre pels carrers, el rajar de les fonts, els recs i canals dels horts del Riberal, més enllà el secà ocre de les garrigues i les barroques columnes dels terrers. I les pageses adregades a conrear l'hortalissa.

I les muntanyes que envolten tota la plana del Rosselló, les Alberes, les Corberes, el Canigó... com també el paisatge marítim, que l'ull de Gay integra quan realitza els seus secundaris al convent de les benedictines de Tolosa a Portbou. La poesia en català, llengua lligada a la terra, és per a Simona Gay una manera de digerir la nostàlgia cap al seu país que troba tant a faltar des de nord: «L'enyorer del país l'incita a escriure en versos catalans, ella que tenia ja aquell costum de la confidència al dietari, en una prosa que arriba a ser poètica, i una pràctica escolar del metre regular» (Valls, 1992b: xv).

Així, la major part dels llocs reals evocats per Simona Gay que conformen els voltants d'Illa, estan sempre lligats a un sentiment melangiós. Ho veiem en el poema mític de Gay «Adéu a Illa¹⁹⁵» (Gay, 1992: 20-21) amb el qual (juntament amb el poema «Nineta meva» que analitzarem ulteriorment) és premiada als Jocs Florals de la Ginesta d'Or de Perpinyà el 1927:

L'estiu s'acaba i jo me'n vaig,

¹⁹⁵ Aquest poema ha estat musicat el 2018 pel cantautor valencià Andreu Valor en el seu treball *Poemitzat*.

te dic adéu, vileta d'Illa,
 i d'aqueix sol que per tu brilla
 bé me'n voldria endur un raig.
 Prou ton imatge m'enduré
 rossa flor dins la rica plana;
 país de sol i tramuntana,
 te deixi sempre amb enyorer.
 S'alça carrat ton campanar
 de pedra grisa i marbre rosa,
 i sap sa veu tan amistosa
 que el dol i el goig té d'esgranar.
 Si guarda vila i riberal
 ple d'ocellets, i la muralla
 que t'entorneja i t'abrigalla,
 guardi les fonts i el vell portal.
 Amb tes mil fonts, frescos tresors,
 de tot lloc raja l'aigua clara.
 També la terra és bona mare
 abundadosa en els teus horts.
 Ara rosseja el teu vinyer,
 la figa és seca a la figuera;
 passant el pont de la ribera
 veuré l'oliu i el manglaner.
 El manglaner deu ésser bord,
 que sempre amarga la manglana
 i tot picant l'oliva guana
 la griva diu: «adéu, amor».
 Sembla de plata el vell oliu,
 el fonoll diu: «Vinguin castanyes»,
 si cal deixar plana i muntanyes,
 s'atansarà l'hivern geliu.
 No colliré al país meu
 l'oliva negra a l'oliveda,
 baixant al clot de la font freda,
 quan Canigó serà tot neu.
 I no veuré la plana en flor...
 tornaré quan serà rogenca
 tota la fruita primerenca,
 sota del cel acollidor.

Amb una versificació popular de deu quartetes d'octosíl·labs aglutinades, el *jo* poètic s'acomia d'una altra veu poètica, un *tu* que correspon a la seua vila natal, amb la utilització del diminutiu per mostrar l'afecte i la proximitat que recau en el seu espai («te dic adéu, vileta d'Illa»). Un paisatge banyat per un sol que el *jo* poètic desitja portar a les terres del nord de França («bé me'n voldria endur un raig») però que només pot resignar-se al record de la seua bellesa, exaltada a través de la metàfora de la flor. Illa és una flor daurada per la llum del sol («rossa flor») que destaca «dins la rica plana», a la vegada metonímia del conjunt del seu país

català, país «de sol i tramuntana», tan diferent d'allà on viu amb el seu marit, i que ja troba a faltar en el moment d'acomiar-se («te deixi sempre amb enyorer»).

El campanar, símbol identificador del vilatge d'Illa i de l'imaginari arquitectònic nord-català amb el seu marbre rosa, està personificat. Té una «veu amistosa» que correspon a les campanes, les quals, amb el seu so de naixements i de morts, han de convertir en granets, com de mangrana, la pena i la felicitat («que el dol i el goig té d'esgranar»). El campanar és el guardià del vilatge i de la natura que el conforma («Si guarda vila i riberal / ple d'ocellets...»), com la muralla, personificada, és igualment protectora («que t'entorneja i t'abrigalla, / guarda les fonts i el vell portal»). La vila d'Illa i els seus records es mantenen ben arrecerats i protegits en absència del *jo* poètic.

L'estiu, l'època de les vacances on Simona Gay retorna al seu lloc d'infantesa envoltada de camp, la plana del Rosselló, s'ha acabat, i ha de tornar a París, a la gran ciutat, a la urbanitat, a l'hivern, al fred, en definitiva, a la seua vida d'adulta («si cal deixar plana i muntanyes / s'atansarà l'hivern geliu»). La terra d'infantesa i de felicitat és farcida d'elements naturals («els teus horts», «el teu vinyer», «la figuera», «l'oliu i el manglaner»), sovint luxosos per als ulls idealitzadors i melangiosos del *jo* poètic («amb tes mil fonts, frescos tresors», «sembla de plata el vell oliu»). El fenoll i un ocell, la griva, personificats, evocuen la nostàlgia imminent («i la griva diu “adéu, amor”»; «el fonoll diu: “Vinguin castanyes”»).

Aquest poema, on tot Illa és una flor, és una mostra de moltes altres composicions on els elements naturals personificats serveixen per reforçar la pertinença al paisatge, una identitat concebuda a través de la nostàlgia i del comiat, per mitjà de l'absència des del nord. El *jo* poètic s'imbrica i s'identifica totalment amb la fauna i la flora que conformen l'espai.

La flor, a més de representar un espai absent des de l'enyor com en el poema anterior, pot simbolitzar el reconeixement de dona compromesa i de dona mare. Com assenyala Miquela Valls, amb imatges hortolanes i una sensualitat amagada al recer del *Càntic dels Càntics* «té menester de comunicar la intensitat del seu goig estètic, sola vessant del plaer autoritzada a una dona» (Valls, 1992b: xxi-xxii). En «Cant de la promesa» (Gay, 1992: 4), el *jo* poètic s'intenta creure l'amor amb qui no ha tingut més remei que casar-se. Un primer vers ens situa en un *locus amœnus* nocturn amb una lluna personificada («Anem dins de l'hort on

dorm la lluna»), un hort sadollat de flors i roses que el *jo* poètic assumeix com en un conte de fades:

Anem dins de l'hort on dorm la lluna,
el taronger n'és tot florit
i dels rosers d'una a una
surten les fades de la nit.

Els amants es troben immersos en l'encanteri («I nos enrotlla llur cadena, / N'és de silenci i de perfum»). Acaba el poema justificant l'existència de les flors a partir d'aquest amor matrimonial («que per l'espòs, d'una a una / totes les flors han espellit»). En la composició «Tot roses» (Gay, 1992: 5), el *jo* poètic vol creure que es tracta d'un amor franc («He somniat l'hort ple de roses / I la cançó d'amor sincer»), fins al punt que observem una analogia del seu cos amb una rosa («senti sus mes parpelles closes / s'esfullar pètals de setí»). Quan es desperta, les roses del somni han traspassat a la realitat, i amb un petó, s'embolcalla d'elles («Un bes manyac, i som coberta / d'aquelles roses del jardí»).

L'amor filial és d'igual manera representat per la natura. En «Nineta meva» (Gay, 1992: 10), la fruita de la terra és la metàfora de la bella galta de la seua petita, comparada alhora amb la brisa de l'alba:

Nina, ta galta moreneta
fruita llestada en el verger,
és fresca com l'aire lleuger
a l'alba rosa, oh, boniqueta!

I tota ella assimilada a la flor i a la llum equilibrada de la tarda, mentre que l'ombra i la llum del cosmos a la nit són la metàfora dels seus cabells i dels seus ulls:

Tota la tarda veig florida
en el teu riure lluminós
en ton posat harmoniós,
nina meva, oh flor de ma vida!

Ta cabellera cargolada
ha pres la foscor de la nit,

els llums roents han espellit,
tos ulls fan la nit estelada.

L'aigua té el seu protagonisme quan el so plàcid de la veu de la petita és assimilat a la font («i ta veu clara és la fonteta / que sempre refresca el meu cor»). L'analogia floral i corporal de la filla s'escau en altres ocasions, per exemple a «Quan se desperta» (Gay, 1992: 11):

Sa galteta és de setí,
té el perfum de la viola,
[...]
vol tendresa la mainada
s'espelleix al sol la flor.

Però la flor també pot ser prohibida, amagada, l'amor impossible. De fet, Simona Gay comença a escriure el 1926 per raó d'amor. En la jornada de lloança religiosa i poètica en la festa de coronament de la Verge a Font Romeu del 4 d'agost de 1926, a part de prendre contacte amb els escriptors i escriptores de l'època, també coneix al poeta barceloní Tomàs Garcés¹⁹⁶, del qual s'enamora platònicament. La seua filla insinua que «hagués pogut complicar-se la vida» (Giraud-Gay, 1970: 20), com explica Valls, «fent al·lusió púdica a unes temptacions a les quals la Simona, dona de seny [...] sabé resistir-se, com se'n faran ressò algunes composicions líriques» (Valls, 1992b: xiv-xv). Es tracta de poemes que «són eixits del mateix “tènue enigma”¹⁹⁷», la temptació d'un amor extraconjugual que, dona honesta, la senyora Gay només pot refusar», i això la condueix a la malenconia fins que s'endolceix la ferida en apagar l'amor en amistat (Valls, 1992b: xxiii). El seu amor serà l'amic, no anirà més

¹⁹⁶ «Vaig conèixer Simona Gay a Font Romeu, l'any 1926. [...] Les festes de la coronació de la Verge havien atret una gentada. [...] en el tren, que ens tornava a casa, naixia la meua amistat amb la germana del poeta. Parlàvem i parlàvem sense parar. I ens cantàvem les cançons del Rosselló i de Catalunya, que van i vénen, com l'ocell, i ens lliguen els uns als altres. Quan Simona Gay ens deixava a l'estació d'Oleta, la conversa s'estrncava bruscament» (Garcés, 1970: 61).

¹⁹⁷ Valls fa referència a les mateixes paraules de Garcés en l'article «Els tres llibres de Simona Gay» a *Serra d'Or*: «[...] i aquella enigmàtica “Cançó trista” —tènue enigma, potser— que desemboca en el serè i melangiós poema “L'amistat”» (Garcés, 1970: 61).

enllà de la barrera que s'imposa ella mateixa, talment desvela el comiat de «Cançó trista» (Gay, 1992: 17):

Amor, de tant d'amor que tenes
m'has dit adéu,
i no puc treure de penes,
oh l'amor meu...

La paraula que amor espera,
no la diré;
si fos ara la primavera,
podria ser;

La primavera ja és passada,
quin enyorar!
I no l'has vista coronada
en el roser.

Amor, de tant d'amor que tenes,
m'has dit adéu,
i no puc treure de penes,
oh l'amor meu...

Ton amiatat sola volia,
i sa dolçor,
el teu amor el defugia
i t'he dit no.

Ai!, digues que m'has descuidada,
ho vull per tu;
en el meu cor s'està tancada
sempre una flor.

La natura tradueix poèticament en Gay l'amor inaccessible, amagat, intern, que no pot florir («en el meu cor s'està tancada / sempre una flor»), un amor elevat i encarcerat, una «Flor de la clina» (Gay, 1992: 15):

Meravellosa i tan estranya,
és una flor sus la muntanya,
és poncella i no pot florir
si el sol per cas no vol lluir.

Pocs la veuran flor espellida,
de colors d'or tota vestida;
allí dalt, dins del pou de neu,
congestes bé l'empresoneu!

És singular i molt estranya
la flor del cim de la muntanya.

En aquest poema menys explícit, l'amor és representat per l'exclusivitat d'una flor, que és única («meravellosa i tan estranya», «singular i molt estranya»). És una flor, un amor, difícil d'accedir, ja que es troba al cim de la muntanya («sus la muntanya», «allí dalt») i que a més «és poncella i no pot florir». El tòpic trobadoresc de l'amor infactible tancat en una presó s'il·lustra amb la personificació de les masses de neu que enfonsen i atrapen l'amor ben a dintre de la terra («...dins del pou de neu, / congestes bé l'empresoneu!»).

En altres ocasions, a més de la flora, és la fauna la que expressa aquest amor impossible, com en el poema «No floreix, no» (Gay, 1992: 16):

Del papallol batega l'ala fina
quan s'és posat en el clot de ta mà.
Ne guardaràs la irisada polsina,
bes tremolós que t'he volgut donar?

M'apar que ets tu dret i fort com el roure
que sempre empara els ocells refiats,
la teua espatlla és ampla i m'és segura,
recés manyac pels ocells somiats...

Tu me diràs una paraula dolça,
dolça per mi serà la mà d'amic,
no vinguin flors en l'estesa de molsa,
que no floreixi el sentiment bonic...

La «irisada polsina», una pols dels colors de l'arc de Sant Martí que emergeix de la papallona quan «batega l'ala fina» en posar-se en el clot de la mà de l'amant, és la imatge del «bes tremolós» que li ha volgut donar el *jo* poètic. El cos de l'estimat és com un roure, arbre magníficent i robust («M'apar que ets tu dret i fort com el roure») que li atorga fermesa («la teua espatlla és ampla i m'és segura») i que arrecera els ocells «refiats» i «somiats», és a dir, l'esperança i la il·lusió. Després d'aquesta descripció extasiada, la inclinació amorosa és un «sentiment bonic» que el *jo* poètic suplica que no s'assolisca, que no arriben aquestes flors ni florisquen, que no es consumisca definitivament l'amor («no vinguin flors en l'estesa de molsa»).

En «Flors de mar» (Gay, 1992: 41), amb l'ajuda de la bellesa del paisatge rossellonès, el *jo* poètic evoca un *locus amœnus* que finalment és refusat:

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 les Alberes,
aparen servir la gran plenitud,
la vinya verdeja encara en 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 els cull l'amor...

Observem aquest lloc idíl·lic on fruit d'amor: una hora del dia amb temperatura ideal («... i és l'hora més dolça / de blau destenyit i viola clar», «l'hora serena...»), una mar que respira i es mou pausadament («i tota la mar sembla sospirar») i unes vistes plàcides i ben rosselloneses («...allà les Alberes, / aparen servir la gran plenitud»). La flora acompanya el moment («la vinya verdeja encara en les serres»), amb una personificació del calm oliu que té son al final del dia («quan l'oliu s'ensonya en la quietud»), i una mar gris i un port roig a aquestes hores («Pàl·lida, la mar pren color de lloses / el sol a la posta enrogeix el Port»). Malgrat l'escenari propici a l'encantament amorós, les roses s'acosten com en el poema anterior, hi són presents, però no poden esdevenir amor («i deixa dins l'aigua un ramell de roses / que l'ona m'acosta, i no els cull l'amor...»). Una vegada més, els dos darrers versos del poema suposen un trencament en l'harmonia del poema, el que el mateix Garcés anomena en el pròleg «un pic d'enyor» el qual «dóna a les visions un tremolor gairebé imperceptible» (Garcés, 1992: 152).

Aquest amor irrealitzable, present i a la vegada absent a través de les roses, es fa encara més evident en «L'amistat» (Gay, 1992: 18):

Roses tan boniques
amanyaga el meu ull,
que sols de llur bellesa

l'esperit és sadoll.
 I jo temo per elles
 l'hora que passarà,
 ai! Les hores que passen,
 les faran s'esfullar.
 Per les roses boniques
 mai no vingui el demà,
 que com un fresc prodigi
 jo les vull en la mà.
 Les mirant cada una
 de color diferent,
 com els goigs de ma vida,
 els goigs me fan present.
 Vellut, vermell o flama,
 rosa dolç, rosa viu,
 l'una és l'amor encesa,
 l'altra l'amor que riu.
 Aquella és l'amor trista,
 subtil és son perfum,
 oh rosa mai desclosa,
 que no veurà la llum!
 Ai! Les hores que passen
 les faran s'esfullar!
 Llavors dins una copa
 els pètals vull guardar.
 Oh mon ramell de roses,
 la copa és el meu cor.
 Aplegaré relíquies,
 els pètals dels records.
 L'amistat no s'esfulla,
 en flor se guardarà,
 és la darrera rosa
 que vull sempre olorar.

En aquesta tirada de versos que prové de la fusió de nou quartets d'hexasíl·labs, veiem un *jo* poètic al principi satisfet per la bellesa de les roses («que sols de llur bellesa / l'esperit és sadoll»), un plaer que li permet gaudir del moment («els goigs me fan present»). Al mateix temps, pateix per voler mantenir les roses en el temps («I jo temo per elles», «que no vingui el demà», «jo les vull en la mà»). Els colors de les roses tradueixen el seu amor, que és passional («l'amor encesa»), amistós i divertit («l'amor que riu»), però, sobretot, únic, afligit i impossible («Aquella és l'amor trista, / subtil és son perfum, / oh rosa mai desclosa, / que no veurà la llum!»). L'absència esdevé presència ben endins («Llavors dins una copa / els pètals vull guardar», «la copa és el meu cor»), perenne i només possible si es resigna aquest amor a l'amistat («L'amistat no s'esfulla, / en flor se guardarà, / és la darrera rosa / que vull sempre olorar»). Precisament, Tomàs Garcés assenyala a propòsit d' *Aigües Vives* la imatge

paradisiàca de la rosa, on l'esguard de la poeta «galvanitza els seus pètals; evita, màgic, el seu procés. El goig és, doncs, ací, etern a condició de llunyà. Etern com el somni. [...] Poesia feta, a la vegada, de desig i de renúncia, resolta en generositat» (Garcés, 1932b: 7). Es tracta de «la flor cendrosa de l'absència» que «*Aigües Vives* ha volgut fer voleiar, damunt les colors clares del paisatge» (Garcés, 1992: 153).

3.4.4. *Lluita amb l'àngel*

Publicat per primera vegada a París per l'editorial Noël el 1938, *Lluita amb l'àngel* es presenta en bilingüe com el recull anterior. Està encapçalat per un retrat de Lancelot Ney, no té pròleg ni epíleg, i s'estructura en dues parts: una primera homònima al recull (Gay, 1938: 8-55) i una segona titulada «Del País Català» (Gay, 1932: 53-109), amb dèneu poemes cadascuna. Aquestes parts es diferencien, com en *Aigües Vives*, a nivell temàtic: la primera se centra en l'angoixa del *jo* poètic que es resol després del poema homònim al recull, el qual suposa el descens als inferns i el renaixement posterior; la segona part s'erigeix al voltant de l'element de la llum en el paisatge nord-català i en les contrades dels voltants. En l'edició de 1992 a càrrec de Miquela Valls, la traducció en francès desapareix igualment.

La versificació és més variada que en el recull anterior, i potser menys popular: hi ha poemes amb decasíl·labs, octosíl·labs, heptasíl·labs i hexasíl·labs; alguns combinen dos tipus de versos (decasíl·labs amb hexasíl·labs, octosíl·labs amb tetrasíl·labs, tetrasíl·labs amb heptasíl·labs...); i abunden composicions on es combinen versos amb número de síl·labes desigual, a diferència del primer poemari molt més regular. Això no obstant, discrepem amb Garcés quan afirma que «el metre es trenca i el vers, poc treballat, sembla un esbós de vers, de vegades» (Garcés, 1970: 61), ja que malgrat aquesta irregularitat sil·làbica en alguns poemes, constatem encavalcaments que atorguen ritme i un treball remarcable en la rima (majoritàriament encadenada, però també caudada i creuada) quasi sempre consonant. S'afegeix a més la depuració en la descripció que recorda el classicisme de *L'aire i la fulla* de Josep Sebastià Pons (Valls, 1992b: xxvi).

Pel que fa a la llengua, l'autora canvia la desinència del present de la primera persona del singular de la primera conjugació de -i a -o, però manté igualment trets rossellonesos: la desinència -i en la primera persona de l'imperfet del verb «ser» («eri» enlloc d'«era»), els

possessius reduïts («mon», «ton», ...) i els demostratius de segon grau («aqueix/-a/-os/-es») com a primer grau. De vegades assistim a ambigüitats lingüístiques com l'ús de pronoms («us») amb pronoms en forma plena («ne»). A banda d'aquestes ambigüitats, la tria lingüística de Gay mostra la voluntat d'estandarditzar la seua poesia però sense deixar de banda el caràcter rossellonès.

El títol antitètic *Lluita amb l'àngel*, a més de remetre a l'episodi bíblic de la lluita de Jacob contra l'àngel en la Gènesi, fa referència a una dualitat que plana per tot aquest poemari de Gay en la línia de *Llucifer* de Gumersind Gomila: un viatge entre fosc i llum; un descens als inferns manifestat en una angoixa existencial que s'expressa per mitjà dels elements naturals; i un renaixement catàrtic a través del sol i de l'aigua, a través de l'esperança d'eternitat i de vida elevada més enllà, al costat de Déu, com es traspuava a *Aigües Vives*. Només la llum, Déu, pot salvar la vida mundana finita i terrenal del *jo*.

És quan reconeix aquesta llum de l'àngel després de lluitar al fons de l'avorn en el poema homònim al recull que apareixen els poemes positivistes de la segona part. L'esquema precís seria el següent: angoixa existencial a través de la natura en els onze primers poemes de la primera part; combat en els inferns en el poema «*Lluita amb l'àngel*» (Gay, 1992: 58-59); renaixement en els sis darrers poemes de la primera part; i pau, calma i serenitat emanada dels paisatges lluminosos de tota la segona part. Això no obstant estem davant d'una dualitat no rígida: trobem espurnes de llum en els primers poemes i planys en els versos dels poemes de la segona part.

A diferència de la crítica que fa Garcés a *Serra d'Or*, el qual remarca una heterogeneïtat a nivell cronològic i temàtic (Garcés, 1970: 61), en aquest treball mostrarem una lògica evolutiva en la disposició dels poemes del llibre. Analitzarem la dualitat abans exposada seguint un recorregut lineal del poemari que ens permetrà copsar aquesta evolució de la disjuntiva harmònica (fosc i llum) que acompanya el procés catàrtic del *jo* poètic. La dualitat angoixa i esperança divina, fosc i llum, com no podia ser altrament i com s'escau en tota l'obra de Gay, s'il·lustra amb la total imbricació del *jo* poètic amb els elements de la fauna, de la flora i del cosmos.

El primer poema del recull, «Peresa» (Gay, 1992: 47), ja ens situa en un estat oníric i metafísic, un espai entre la terra i el cel, on el *jo* poètic es troba perdut i aturat en el temps:

No vingui la son, somnio desperta,
i no té el dormir un somni tan clar,
joia inconeguda, aèria, incerta,
mon cor és música i també jotglar.
Pesa en els meus ulls un sol de tendresa,
la fruita sucosa és 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 hi ha una flor que sura
i sota la flor s'atura el corrent.

Per mitjà d'una harmonització antitètica («somnio desperta»), el *jo* poètic se sent bé en el somni de llum («somni tan clar»). Es troba en un estat d'accídia per no poder o voler confrontar-se amb la realitat, i només en el somni de llum obté felicitat («joia inconeguda, aèria, incerta, / mon cor és música i també jotglar»), un somni suspès en el temps («No hi ha més per mi ni temps ni mesura, / que l'estona és llarga un moment»), paralitzat i amagat sota una flor que fa de llindar entre el corrent de la vida exterior i el somni aturat de la vida interior, sota la superfície real («en un ample riu hi ha una flor que sura / i sota la flor s'atura el corrent»).

Aquest somni és el record del temps compartit amb un amor inassolible i l'alegria causada per la connexió espiritual d'antuvi amb Déu. Així sembla escaure's a «Perles d'aigua» (Gay, 1992: 48), a «Capvespre» (Gay, 1992: 50), a «Il·lusió» (Gay, 1992: 51) i a «Platja del silenci» (Gay, 1992: 52), on la plàcida quimera és sempre sotmesa al trencament brusc de la realitat. En el primer, la mar és símbol d'exaltació anímica, segurament amorosa; els versos breus tetrasíl·labs il·lustren a nivell de forma els salts de l'aigua (Gay, 1992: 48):

Enmig del mar s'alça un penya-segat
que ens ha abrigat.
La mar l'assalta
d'un embat que s'exalta,
i ferm el roc
espera el joc.

Gràcies a la mar, apareix al poema l'element simbòlic de la perla («L'onada que s'esberla / aixeca un vol de perla») que li proporciona alegria («què perles al meu braç!» / «i s'esbrava la joia»), considerada en nombroses creences antigues, com el fruit d'una intervenció divina del cel o el símbol del retrobament amb si mateix i amb Déu (Ibrahim Fredrikson, 2003: 284, 302), per això insisteix: «és com el vol / de les perles al sol», exhibint la connexió amb el sol, amb la llum divina. Per tant, la mar, la natura, és la creació i la imatge de Déu, que produeix el cant del poeta i el benestar anímic amb l'harmonització de contraris i amb la comparació de la veu poètica amb aquesta mar: «Flama i frescor, aigua i sol, el meu cant, / igual com l'ona és fort i relliscant». Tot aquesta exultació és trencada finalment amb la topada amb la realitat fora del somni en el darrer vers: «mon lliure goig no assolirà més gran delícia».

En «Capvespre» (Gay, 1992: 50), el bosc és un *locus amoenus* del passat on la literatura popular («una cançó») acull els amants i els proporciona dolçor i alegria en els quatre primers versos. En els versos que succeeixen, la llum del sol impregna els arbres energèticament «tota l'arbreda era un crit d'or»; al seu torn, fa florir «l'única rosa» en el cor del *jo* poètic:

Tota l'arbreda era un crit d'or,
vida ufanosa;
el sol floria en el meu cor,
l'única rosa.

Tota aquella llum forma part del passat, ja no hi és («l quin rellotge haurà marcat / aquelles hores?»). El bosc ha canviat. Per mitjà d'un joc de contraris, el *jo* expressa com la joia lluminosa del «dia» ha desaparegut del bosc per donar pas a la depressió de la «nit», de nou el sobresalt quan s'evidencia la realitat en els darrers versos:

És que del bosc haurà fugit
la llum del dia,
quan munta l'ànsia de la nit
el món canvia.

A «Il·lusió» (Gay, 1992: 51), el moviment i l'obertura de les flors provenen dels gestos d'amor entre els amants («gest de gràcia / que és brincadissa acàcia»; «fugitiu esclat, / del

teu rostre encisat»), però al final, torna aquell ocell d' *Aigües Vives* atrapat, en aquest cas metàfora de l'ànima del *jo* poètic sense ales («Oh xarxa estesa on es pren l'ocellada / i guarda l'ànima eixalada...»).

L'espai li permet manifestar la pèrdua del desig infinit i de plenitud de Déu en «Platja del silenci» (Gay, 1992: 52):

vull que el món s'agenci,
el desig sense fi
de pura harmonia
i de plenitud;
i quan l'he perdut
ne cerco la via.

Tot i aquesta pèrdua, el *jo* poètic no perd l'esperança de retrobar la llum harmoniosa en la «Soledat» (Gay, 1992: 53). Malgrat no poder assolir-la, sent la seua presència elevada («quan les vies són obscures / veig la llum en les altures»). Per això, en el dualisme «silenci musical», vol «respondre en nota pura», divina, sacralitzada, i té la confiança que amb l'ajuda del lluminós «serà clar l'acord final».

Quan aconsegueix superar la «peresa» i surt definitivament del somni, es confronta amb la realitat, i el *jo* poètic s'immergeix de ple en l'angoixa. Un ofec de l'ànima manifestat gràcies als elements naturals que li serveixen de filtre expressiu en els poemes «Mal vent» (Gay, 1992: 54), «Vall fosca» (Gay, 1992: 55), «El cant s'esberla» (Gay, 1992: 56) i «Coma dolça» (Gay, 1992: 57), abans de la «Lluita amb l'àngel» (Gay, 1992: 58-59).

En el primer poema, el vent té connotacions negatives (Gay, 1992: 54):

El vent abranda
l'arbreda, el vent comanda
i tot s'inclina a sa veu forta,
llença el ventall, tusta a la porta,

Tot el vent és una personificació, capaç de realitzar accions humanes i de sentir («ara creix, ara plora»). Deixa sense defensa el *jo poètic* («em deixa nua»), provoca la violència de la mar, esglaiada, i lamentacions per tot arreu («tota una mar aixeca i aturmenta / tot el món

amb ell es lamenta»). Això no obstant, aquesta força enemiga del vent no pot controlar totalment el *jo poètic*:

i no pot res contra la joia immensa
que em serveix de defensa.
I el ventegam que pren veu sobirana
sols fa dringar en el cor una clara campana.

Ben endins («en el cor»), hi ha una espurna de llum, de confiança i d'esperança en Déu («...una clara campana»). Aquesta li suposa «una joia immensa» que li «serveix de defensa» i que el vent fa simplement sonar («sols fa dringar»).

Aquesta angouxa, representada en una vall obscura en el poema «Vall fosca» (Gay, 1992: 55) té també en el fons un pessic de galivança lluminosa com el poema anterior. En aquest cas es manifesta amb la frescor d'una font freda:

En la vall fosca
vaig de camí,
i pels meus ulls no s'entrellusca,
el meu destí.

La lluna blanca
allà somriu
i jo no veig ni una palanca,
per passar el riu.

Una font freda
trenca la nit,
és una veu que corre i queda,
a dintre el pit.

L'ànima del *jo poètic* es troba en un malson, impregnada de foscour en una vall ombrívola. Perduda, bloquejada, no troba la llum per continuar vivint («i pels meus ulls no s'entrellusca, / el meu destí»). Constatem una dualitat entre la felicitat més enllà del seu camí, que insinua una esperança enlairada en el cosmos («la lluna blanca/ allà somriu») i un moment present dificultós que continua («i jo no veig una palanca / per passar el riu»). De cop, es desperta, i la font, símbol de l'eternitat divina com hem explicat a propòsit del recull anterior *Aigües Vives*, irromp ara en la foscour per aturar-la («una font

freda / trenca la nit»). En realitat, tot i que li costa veure la llum en aquests moments difícils, l'espurna de claror sempre és a l'interior («és una veu que corre i queda / a dintre del pit»).

Aquesta font és precisament la que cerca a «El cant s'esberla» (Gay, 1992: 56). La font és la metàfora de la veu del poeta, com també l'ocell, la merla. El *jo* poètic busca aquesta font perquè el seu cant està ara trencat («Vull la font amagada on s'abeura la merla / perquè mon cant s'esberla»; «On serà aquella font? És estroncada»). Així, el rajar etern i diví de la font és el secret que podrà calmar l'angoixa del cor («La font tindrà un secret / pel pobre cor contret?»), una connexió amb Déu expressada al mateix temps amb la cosmogonia personificada («I del cel, els estels, veient ma soledat, / sembla que en tinguin pietat»).

A més del vent i de la vall obscura, les pedres són metàfora de l'ànima adolorida i partida a bocins del *jo* poètic a «Coma dolça» (Gay, 1992: 57):

Cerco la Coma dolça
i no veig més que espadats.
[...]
Sentint l'ànima trencadissa,
jo tinc de caminar
entre pedres rodoladisses
[...]
Mon trist camí que mai s'acaba,
per quina obra els teus rocs serviran de cossol?

Però la galivança de llum es manté, novament per mitjà de l'aigua esperançadora, en el puig cerdanià, elevat, de la Coma dolça, blava en contacte amb el cel: «Enllà d'enllà ja es veu la Coma blava, / i l'anguileig del rierol».

Després d'aquesta itinerància pel paisatge obscur de l'ànima, per les portes de l'infern, el *jo* poètic entra i s'enfronta a l'avern en un dels poemes més coneguts de Gay al que hem al·ludit anteriorment en diverses ocasions, «Lluita amb l'àngel» (Gay, 1992: 58-59):

Sola, ben sola en la tenebra
la inquietud em dava febre;
vingué l'Inconegut, sense tocar
les portes de la nit, i contra mi lluità.
Si era foll, si era savi,

jo no ho sabia, i com desesperava
 de poder el vèncer, era tan fort,
 lluitava de valent, amb tot el cor,
 en la via insegura
 d'aquella nit obscura.
 Ne perdia l'alè
 sense voler mercè.
 Eri en la mar aturmentada
 on me feria cada onada;
 i sempre dreta pel combat
 esperava l'embat.
 Quan la fosca esdevingué blava
 i l'alba puntejava,
 l'Inconegut em tocà els ulls,
 del llibre de la vida es giraven els fulls.
 Dintre la nit el meu voler s'entenebria,
 contra d'un àngel combatia.
 Com un sentit amagat que es desclou
 m'era ensenyat el néixer de bell nou;
 veia amb goig verdader la pàgina nevada,
 calia aquesta nit pel crit d'alba gemmada.
 L'àngel digué: «l'aurora veus lluir,
 Déu t'ha provat, ja tens la llum, deixa'm partir»
 —«Si em tens de beneir, Àngel!», i el retenia,
 llavors em beneí... s'aixecava el nou dia...

Com assenyalàvem, aquest poema remet a l'episodi bíblic de la Gènesi 32 on Jacob lluita amb un adversari misteriós, que resulta ser un àngel enviat per Déu, en un combat que dura tota la nit i s'acaba a l'alba. En el diàleg entre Jacob i l'àngel, dues frases remeten directament als tres darrers versos del poema de Simona Gay: «—Deixa'm anar, que despunta l'alba. Jacob va respondre: —No et deixaré anar fins que no m'hagis beneït» (*Bíblia Catalana*, 2008).

En el descens a l'infern, a la profunditat de la nit febril («sola, ben sola en la tenebra»), el *jo poètic* lluita amb l'«Inconegut». L'Inconegut en el cas de Simona Gay és l'alter ego del *jo poètic* depressiu, angoixós, la crisi existencial que en «en la via insegura / d'aquella nit obscura» pretén vèncer. La mar representa la batalla angunieja contra el desencoratjament i l'ofec moral («eri en la mar aturmentada / on me feria cada onada»), però el *jo poètic* no pensa rendir-se fàcilment («i sempre dreta pel combat / esperava l'embat»). En el llindar entre la nit el dia, quan la foscor comença a diluir-se i que s'insinua l'alba («Quan la fosca esdevingué blava / i l'alba puntejava») l'Inconegut toca els ulls del *jo poètic* i li fa recórrer les pàgines, els records i l'ofec anterior d'«el llibre de

la vida» fins que aquest llibre s'atura en una pàgina plena de llum («la pàgina nevada»), una nova pàgina en el present redimit. Un conjunt d'elements amb el cromatisme blanc propi de la llum («pàgina nevada», «crit d'alba gemmada», «aurora», «lluir», «llum», «dia») envolten l'aura de l'Inconegut mudat en àngel. L'esperança d'un amor infinit diví que se suggeria en els poemes anteriors, amagat («Com un sentit amagat») ara «es desclou», s'evidencia en les paraules de l'àngel, provoca «goig vertader» i fa possible, a través d'aquesta catarsi infernal, el naixement d'un «nou dia», una nova etapa.

Havent superat la fosca crisi, el *jo* poètic redescobreix al poema «Imatge de muntanya» (Gay, 1992: 60) que Déu i la llum que emana, la infinitud després de la mort mundana, es troba en la seua creació natural (vegetal) i en totes parts, i aquesta constatació l'alleugereix, esbrava la seua ànima:

Us trobo en la muntanya, Àngel del meu Senyor,
al sol, la serra té el color
d'unes ales de llum, i l'esperit s'esbrava.
I el cor descansa en l'ombra blava
de la muntanya, és el recer d'un pit,
que bat de l'amor infinit.

A «Ofrena»(Gay, 1992: 61), l'aigua alleugereix, li renova l'esperit, a més de trobar desassossec en la muntanya, l'alçada de la qual li intensifica la «llum pura» divina del seu sentiment:

[...]
i muntanya amunt, el cor s'allibera
de tot el mesquí. Tindré la foscor
d'una aigua de neu dintre la pineda.
[...]
i mon sentiment que és fet de llum pura,
tan a prop del cel, el dono al Senyor.

Aquesta aigua fresca, aquesta «aigua de neu» té protagonisme en forma de pluja al poema «Nova frescor» (Gay, 1992: 62). Així com en Gumersind Gomila el *jo* poètic es purificava després de descendir als inferns en el poema «La vall dels impurs» de *Llucifer* (Gomila, 1966: 147), el *jo* poètic de Gay es neteja i renaix amb l'aigua catàrtica del cel:

Plovia pel jardí,
on s'inclinen les roses,
[...]
De tot l'aigua regala
i ja s'espolsa l'ala
l'ocell que s'arraulí.

Ha plogut pel jardí.
Un goig que no sabia
neix d'una melodia
que em fa tota estremir.

L'ocell, símbol de la poeta, abans s'arraulia, s'arregava sobre sí mateix, i ara ja s'espolsa l'ala mullada, netejada i alliberada. La pluja és el goig i la melodia que anima el *jo*, que li permet el moviment i que li desperta novament l'amor i la presència de la llum divina eternal:

Les serres s'il·luminen,
els tres Reis hi caminen
i els voldria seguir...

L'oda a aquest cromatisme de llum divina s'escau en el poema «A canta serena» («penetra al cor, dolçor dorment: / tot és nevat de clara lluna») (Gay, 1992: 63); en «Claustre»: («que sols del Present, / vingui la llum immutable») (Gay, 1992: 64); i en «Presència» (Gay, 1992: 65):

És fet mon cel d'aquest matí
d'única llum i de Presència.
[...]
I vaig sentint la confidència
d'aquella font del raig sens fi.

La confidència és el secret de la vida, l'eternitat després de la mort terrenal al costat de Déu, representada amb el «raig sens fi» de la font, símbol al seu torn de la infinitud del paisatge.

El cromatisme blanc d' aquesta energia divina és igualment protagonista en el llarg poema de to popular «El Gorg estelat» (Gay, 1992: 66-72), que enceta la segona part del recull. Un conjunt de poemes que porten com a títol topònims nord-catalans evoquen el *beatus ille*, la serenor i la calma emanada d'una natura ara plàcida, sincronitzada amb l'assossec de l'ànima del *jo* poètic i reflex de la llum de Déu, com per exemple a «Estany blau» (Gay, 1992: 77); a «Santa Coloma d'Andorra» (Gay, 1992: 83); a «El primer matí a Viella» (Gay, 1992: 86)»; a «Els Corberes» (Gay, 1992: 88-89); o a «Sant Miquel de bon matí» (Gay, 1992: 76). En aquest darrer, té el protagonisme per mitjà d'una aconseguida sinestèsia: «silenci gris que un gall sonor esquinça / i el sol amunt fa la claror d'un crit».

També és present la llum a «El gira-sol d'Andorra» (Gay, 1992: 84) dedicat a Tomàs Garcés, on un gira-sol que mira com «el sol que fuig per la muntanya» és testimoni d'un temporal angoixós amb elements de la natura personificats, oratge que se soluciona quan torna el sol i daura la flor amb la seua llum («i es torna d'or el gira-sol»).

Sense ser casualitat, l'últim poema es titula «En la llum pura» (Gay, 1992: 92-93) i és conclusiu. La poeta, a través del viatge per la creació poètica, com el «teixidor» de Gomila o escriptor-cartògraf, l'agrimensor que propugnava Tally (2013), ha descobert el secret de la vida i del món amb el seu pelegrinatge creatiu. La vida terrenal és caduca i només és eterna més enllà, al costat de l'infinit Déu. La totalitat, l'omnipresència i l'esplendor de la llum divina es manifesta en tots els elements de la natura. La «llum pura» que acontenta el *jo* poètic en el primer vers, és el sol que regracia la mare terra, fecunda i personificada:

Tota la terra que es reposa
sospira com el ventijol,
era la mare, ara és l'esposa
la regracia el sol.

Efectivament, la vida terrenal de la fauna, de la flora i de l'individu és caduca, tres esferes de l'existència que estan al mateix nivell, com ho mostra la «manglana» que no té saba sinó «sang», i el cromatisme roig del foc en la rama de la vinya, en l'adaptació panteista personal que efectua l'autora (Gay, 1992: 92-93):

És acabada l'ampla oferta,
i sols penjola al cim d'un branc
una magrana tota oberta
on perleja la sang
[...]
La rama de la vinya es mor,
verds apagats i flames vives.

Com assenyala Miquela Valls en relació al poema: «la llum tardorena s'adiu amb la satisfacció retrobada del viure. La terra ha produït els seus fruits, ha complert el seu deure, ara pot esperar, tranquil·la i satisfeta, tot i sobretot la mort» (Valls, 1992b: xxix). En efecte, només és eterna la llum del sol i la vida més enllà de la mort al costat de Déu gràcies a l'amor que l'individu li procura i que aquest procura a l'individu:

Tota l'oferta és dins l'altura,
i com l'ocell és lliure el cor,
la plenitud no té mesura,
ha tot donat l'amor.

Simona Gay troba per fi «l'amor infinit», la llum immutable del Present, la font d'aigua imparable, que l'àngel en la lluita li deixa abans de partir. *Lluita amb l'àngel* és un poemari profundament existencial on curiosament es poden evidenciar alguns paral·lelismes amb l'obra de l'occitano-bretona Jeanne Perdirel-Vaissière (1870-1951), sobretot en el fet de descobrir a través de la poesia el més profund de l'individu, la cosa íntima que ell mateix ignorava. Ressonen en la següent estrofa de Perdirel-Vaissière els versos del poema «Lluita amb l'àngel» de Gay (*apud* Fang, 2011: 230):

L'ange rude aux glaives dressés,
qui m'appelles et me combats,
aux confins de ce que je sais
et de ce que je ne sais pas.

3.4.5. *La gerra al sol*

La gerra al sol és publicat per primera vegada el 1965 a Barcelona per l'Editorial Barcino, en la col·lecció «Tramuntana» i no és bilingüe català-francès com els reculls anteriors.

En aquesta edició, el poemari s'obri amb una aquarel·la del seu germà Josep Sebastià Pons seguida de la dedicatòria «En record del meu germà Josep Sebastià Pons» (Gay, 1965: 5), i conté tres dibuixos amb tinta xinesa d'Andreu Susplugues en perfecta harmonia amb el contingut poètic del llibre: un primer que encapçala el primer poema; un segon que enceta i il·lustra la segona part del poemari «Horts d'Illa» (Gay, 1965: 34) amb la presència de dos pagesos treballant la terra enmig dels horts, acompanyats d'un ase i envoltats d'arbres; i un tercer dibuix d'una mare de Déu (Gay, 1965: 54) que acompanya el to espiritual de la tercera part «L'altra tonada».

En el primer dibuix (Gay, 1965: 12) observem el mas d'en Marc de pedra envoltat de natura on viurà Gay la darrera etapa de la seua vida, i on pren protagonisme al primer pla a la dreta una gerra. Així, aquest dibuix s'alia amb el títol de l'obra i amb el primer poema del recull «La gerra» (Gay, 1965: 13):

Al celler del mas vell
on dorm l'ombra dels segles,
en un racó clareja
la més antiga gerra.

Oferta al sol de l'era,
veig la panxa enlluïda
d'un envernissat verd.

El llavi de la gerra
té el color de la mel,
i la diada d'or
l'emplena d'oli verge.

Aquesta gerra, és la sinècdoke del mas i del paisatge secular: és «la més antiga gerra», es troba al «mas vell», on dorm, personificada, «l'ombra dels segles». Treta a fora, la llum del sol («Oferta al sol de l'era», en «la diada d'or») l'ompli «d'oli verge», és a dir, d'oli metafòric (Valls, 1992b: xxxvi), que li fa rel·luir tot aquest espai rossellonès ancestral. Per tant, mostrar «la gerra al sol» respon al propòsit de Gay de fer reviure a través de la poesia la seua terra més enllà del folklore seguint la lliçó de Pons (Català, 1966: 85). La gerra, vas harmoniós i tradicional del món rural, evoca la poesia lligada a la «terra» i no tant la poesia del «territori» (Català, 1966: 85). És la visió penetrant a la que es refereix Marià Manent en el «Pòrtic», que situaria Gay en la tradició dels poetes que ens parlen de la terra, de les estacions, de la mar,

de la sembra i de la collita, de tot allò vitalment lligat a l'individu, a l'existència i al prolongament de la nissaga (Manent, 1992: 156).

Aquesta tendència poètica condueix a un aspecte formal i versificació determinats. Abunden poemes curts i poemes amb número de síl·labes en els versos i rima irregular, tot i conservar-se en altres ocasions poemes amb quartetes d'hexasíl·labs, d'octosíl·labs o d'alexandrins amb rima encadenada o caudada. Per això els poemes són més despulats i estilitzats que les dues darreres obres, puix tenen una retenció i una mesura que fan que hi haja més evocació que explicació (Català, 1966: 85). *La gerra al sol* «és l'obra clàssica, lliure de tot amanerament, que fa cap a l'essencial, tallant pel dret» ja que «és una obra de maduresa. Simona Gay va pels setanta anys» (Valls, 1992b: xxxviii). La llengua continua essent extraordinàriament rica de lèxic local, però gramaticalment i morfològicament més estandarditzada i en varietat central.

El poemari s'estructura amb un «Pòrtic» de Marià Manent (Manent, 1965: 7-9) i tres parts que corresponen a tres horitzons espacials de l'autora sense rigidesa: «L'alè del bosc» (Gay, 1965: 11-31), orientat bàsicament als Aspres; la plana de la seua vila natal a «Horts d'Illa» (Gay, 1965: 33-52) i «L'altra tonada» (Gay, 1995: 53-72) que respondria als paisatges més íntims de l'ànima (Català, 1966: 85); amb dèsset, catorze i quinze poemes respectivament. El llibre acaba amb un «Glossari» (Gay, 1965: 75) amb rossellonismes i el seu equivalent en «el català literari actual¹⁹⁸». Com hem assenyalat anteriorment, aquesta obra serà igualment reunida a l' *Obra poètica* de 1992 a càrrec de Miquela Valls.

A l'hora d'analitzar *La gerra al sol*, seguirem un recorregut analític lineal que ens ajudarà a comprendre millor el rerefons del poemari. En la primera i en la segona part s'evidencia més clarament el procediment poèticopictòric que Gay utilitza per expressar la terra i, al seu torn, manifestar l'interior d'una manera tel·lúrica. Segons Català, la mirada de Gay té el do de penetrar més enllà de les aparences i passejar el seu somni per les realitats visibles (Català, 1966: 85). Aquest procés de creació poètica seria el resultat d'una mirada amorosa i d'una llarga meditació sobre el que ens envolta (Manent, 1992: 155), claus que

¹⁹⁸ «Aquest glossari registra els mots i les expressions, i les accepcions, emprats per l'autora com a pròpies del parlar del Rosselló, però que no són d'ús corrent en el català literari actual. Els mots en cursiva figuren en el text, a la pàgina que s'indica, i donem en rodó les equivalències en llengua literària» (Gay, 1965: 75).

permeten al poeta d'entrar en la bellesa de les coses (Català, 1966: 85), a través d'una mena de «pintura subjectiva» poètica. La meditació és possible gràcies a una assegurada soledat que permet desvelar la vida i l'energia del paisatge amb intenció de retenir-lo, un *beatus ille* com s'escau en el poema homònim al títol de la primera part «L'alè del bosc». L'espai és alhora un ésser viu amb entitat pròpia, que respira i té alè, i guarda en ell la veu de la tradició, de la cultura i de la terra en perill d'extinció («cançó perduda») (Gay, 1992: 193):

Soledat enyorada, et trobi en el camí,
en el camí tan meu que m'atura vençuda,
i de l'alè del bosc he sentit el respir
com de cançó perduda...

Per mitjà uns paisatges dibuixats amb un traç personal, ferm i precís, apareix quasi sempre un relleu geogràfic («Extasiat, flameja al sol / Montauriol»), el color («El verd tan verd de l'herba tendra»), i el so («Silenci gris que el gall sonor esquinça») (Català, 1966: 86), sentits sovint expressats en sinestèsia com aquest darrer vers. S'evoquen perfums, fruites, el sol i el vent, amb pinzellades curtes, aconseguides amb la juxtaposició nominal, que acompanyen la sensualitat de la terra i les sensacions físiques del paisatge (Gay, 1992: 99):

Pluja fetillera,
frescor de falguera,
flaire de bolets.

Sovint la natura és present fins i tot en l'aspecte formal dels versos. El ritme dels tetrasíl·labs i l'al·literació per la repetició del fonema bilabial sord /p/ aconseguixen evocar el so de la pluja i de la puput (Gay, 1992: 100):

Quan ha plogut
el crit perdut
de la puput
allarga el cel.

La llum és un dels elements essencials de *La gerra al sol*. Vegem uns quants versos de «Casa Vella» (Gay, 1992: 110):

Les valls ajunta una ombra pura
i en el planell
crema l'or vell
d'aquella pedra que perdura.
El temps s'atura
en una clara quietud.

La llum divina del sol («or vell»), eterna del passat que es projecta cap al futur, es manifesta en el paisatge, en «aquella pedra que perdura». En realitat, el temps no existeix en aquesta infinitud («El temps s'atura / en una clara quietud»). Per reforçar la presència de la llum, el poema posa de manifest tot un cromatisme blanc i groc lluminós («pura», «or», «clara»). La presència de Déu en el paisatge s'amplifica en les esglésies i les ermites de les muntanyes i permet guiar l'individu en el camí de la vida cap al camí de la llum (la vida de l'esperit més enllà de la mort terrenal) (Gay, 1992: 112):

Puix que l'església és sempre el cor
d'aquesta vall, de la masia
llisa, dins l'aire, el camí d'or
del pensament que se confia.

Déu, a través de la llum del dia però també de la llum cosmogònica de la nit, penetra i s'identifica en els elements naturals creats per ell (Gay, 1992: 98):

És una nit de lluna clara;
hi lluu l'estel
a cada punta d'atzavara.

Aquesta llum, en renaixement constant, sempre eterna fins i tot després de la mort mundana (ja que és divina) és el «secret» que guarda el silenci de la foscor de la nit en el poema «L'ametller» (Gay, 1992: 101):

qui hauria sospitat
que la nit es fes dolça
i en son secret callada
per apuntar aqueixa alba?

És un secret («misteri pregon») que guarda també el silenci dels arbres i la «callada vida» en el poema «Tot dormint» (Gay, 1992: 104):

Tot dormint he sentit l'espessor d'aquell bosc,
on creixia l'arbreda a favor del silenci;
i en el cor del silenci oïa la creixença
de la soca i del blanc. Entorn tot era fosc;
i esdevenia clar, en l'hora recollida,
el misteri pregon de la callada vida.

Una «esperança sens fi» de vida més enllà de la mort al costat de Déu que bé saben els presseguers quan el rajar de la pluja, símbol d'eternitat com les fonts, reflecteix el món, igual que el sol:

La pluja és un cristall on el món s'emmiralla
per fer-se un vestit nou;
entremig del ruixat, el sol fa la rialla.
[...]
S'enjoia el cirerer on lluu amb més ardència
cada gra de robí,
i els presseguers se fan la fresca confiança
d'esperança sense fi.

Aquesta espiritualitat esdevé més explícita en la tercera part del poemari «L'altra tonada» (Gay, 1992: 132-148). Són poemes de la crisi del manuscrit «Camins» dels anys 40 basats en un «enlairament místic propiciat pel contacte físic amb la natura» (Valls, 1992b: xxxviii). Com assenyala Català, es constata en aquest sentit una doble religiositat. Una primera franciscana, feta de simplicitat i de bellesa rústica, centrada principalment en la devoció a les humils verges de muntanya, als ermitatges i als sants, com en «El camarill» (Gay, 1992: 134), «Quadret de retaule» (Gay, 1992: 135), «Una verge de Fra Angelico» (Gay, 1992: 136), o «Meritxell» (Gay, 1992: 137). Sovint aquests poemes tenen el to dels «goigs» populars:

«coronada d'or i amb blanc mantellet / que us vingui de grat l'humil ramellet» (Gay, 1992: 134); i, com ocorria en la poesia del renaixencista Lo Pastorellet, la natura és la metàfora que marca l'excepcionalitat de la capella i de la verge de muntanya: «Té la seva cambra un perfum de lliri» (Gay, 1992: 135), «I fan presentalla, en un platet d'or, / de fruita recollida» (Gay, 1992: 136), o «...car l'han trobada / com una rosa enmig d'una nevada» (Gay, 1992: 137)

Però també una segona religiositat, la de l'ànima, basada en una meditació sobre el nostre destí amb l'intent de descobrir el sentit de la vida i el misteri de la mort (Català, 1966: 88) que ja apareixia a *Lluita amb l'àngel*, tot i que ara menys violent, amb l'expressió pel dol del germà i la unió mística amb el sol etern. De fet, *La gerra al sol* (1965) coincideix amb el dol de l'autora per la mort del germà poeta Josep Sebastià Pons el 25 de gener de 1962 i els versos es veuen abocats de ple. El dietari inèdit de Gay recull la intensitat del dolor («la seva mort ens deixa desproveïts, les nostres mans obertes han deixat escapar tresors, tot m'escapa...») i s'adona de tot el que la lligava a ell («havia tan sovint moderat la meua impaciència... m'agradava de l'escoltar i ho sabia... Mai no havia mesurat l'afecció que em lligava al meu germà gran¹⁹⁹») (Valls, 1992b: xxxii-xxxiii). En l'article «Els últims dies de J. S. Pons» (Gay, 1963: 205-208), reprèn, ordena i tradueix, des d'una mica de distància temporal, les impressions recollides al dietari després de la mort del germà: «En Josep-Sebastià Pons tenia present, de temps, la seva mort ; una ala negra passava en la soledat de Serrabona: “Mai m'he sentit tan a la vora / del pensament trist de la mort”» (Gay, 1963: 205) i més endavant (Gay, 1963: 208):

Quan me veu dreta al davant de la finestra, no'm deixa anar, i pren un full per me llegir amb un to de pregària: “La boira de Núria”. Aleshores passà una cosa estranya. Acabada la poesia, i me veient sorpresa i atenta, que res no li escapava, seguia parlant, i jo he pensat : Del que te diu ara, te'n voldràs recordar sempre i ho descuidaràs. Entre ell i jo l'última hora s'escola... Serà que ho sap el meu cor? Ho sap... i s'esquerda, com la gerra que deixa escapar la mel...

Amb la mort del seu germà Josep Sebastià Pons s'escauen els «poemes de l'absent» (Manent, 1965: 158). Simona Gay espiritualitza l'absència del germà en «La teva mà» (Gay, 1992: 144), «L'àngel de Serrabona» (Gay, 1992: 141), «Aquella neu» (Gay, 1992: 142) (que recorda les condicions curioses climàtiques del dia de l'enterrament de Pons) i en altres

¹⁹⁹ Traduït per Miquela Valls del dietari inèdit en francès de Simona Gay.

composicions com «L'ànima meva» (Gay, 1992: 138), «Sol i neu» (Gay, 1992: 139), «Sota la neu» (Gay, 1992: 140), «Germà meu» (Gay, 1992: 143), «La mare» (Gay, 1992: 145), «Neu de llum» (Gay, 1992: 146) o «L'estret jardí» (Gay, 1992: 147-148). Hi ha altres poemes que segueixen aquesta línia que no els publica a *La gerra al sol* i queden inèdits, «ara que la mort del germà l'ha feta, estèticament, més exigent» (Valls, 1992b: xxxiii). En aquests poemes de la tercera part del poemari, s'estableix un sublim diàleg poètic intertextual entre els germans Gay-Pons i els seus *jo* poètics respectius. Aquest intercanvi es veu clarament al poema «L'àngel de Serrabona» (Gay, 1992: 141) encapçalat per una estrofa del poema de Pons «Adeu-siau, oh torre gran...» de *L'aire i la fulla* (1930) a mode de citació (Pons, 2019: 475):

Adéu-siau, eterna Serrabona,
l'àngel hi gira santament,
segles avall, en una estona,
el full d'un llibre transparent.

Més enllà dels horitzons de la mort i gràcies a aquesta, es retroben el poema de Pons amb el poema de Gay, composicions que planen en les altures de Serrabona (Català, 1966: 89) amb el mateix rerefons. L'ànima de Pons segons els versos de Gay es trobaria amb l'àngel de Serrabona, al costat de Déu, impregnat de la llum infinita del sol («en el migdia d'or»), del més enllà eternal, i el reflex del seu esperit estaria en la natura del paisatge i en la creació poètica («full transparent») (Gay, 1992: 141):

L'àngel de Serrabona
l'has vist en una estona
girar el full transparent.
T'anunciava alhora
com vindria a ta vora...
L'has seguit al moment
en el migdia d'or...

La llum reflectida en la natura en les dues primeres parts de *La gerra al sol*, és clarament la llum de Déu que acompanya l'esperit després de la mort en aquesta darrera part del poemari, per sotmetre l'ànima difunta a l'eternitat i la infinitud. El poema «Sol i neu» ho corrobora al seu torn (Gay, 1992: 139):

Fa un clot que brilla en la neu tendra,
el sol cremant:
així en l'ànima que et vol comprendre
la Teva llum va penetrant.

Així, tal i com conclou el poeta rossellonès a propòsit de la poesia de Gay (Català, 1966: 89):

ce soleil brûlant, c'est, par-delà la mort, Dieu retrouvé dans la beauté de la création [...] extraordinaire rayonnement que celui de la poésie qui a le pouvoir de traverser le temps et la mort, ainsi que la banalité de la vie et l'indifférence des hommes.

La simbiosi de l'ànima poètica amb la fauna i la flora, les correspondències entre el món interior i la natura, hi són ara més esplendoroses que mai. És el que Francesc Català, en aquest aproximament cosmogònic i poètic en què es retroben dues cares de la mateixa realitat, esperit i matèria, veu en Gay i en Pons una explicació religiosa theilhardiana: «nous sommes une part infime de la création et nous nous intégrons à elle en subissant ses lois et son évolution» (Català, 1966: 88). És la concepció de d'eternitat i d'unitat expressada pel filòsof i teòleg francès Pierre Teilhard de Chardin que evocàvem a l'inici de la tesi a propòsit de la poesia de Joan Maragall (§ Introducció).

A «L'ànima meva» (Gay, 1992: 138) el *jo* poètic forma part d'un tot i s'identifica amb els elements que conformen el món. L'angoixa es concreta amb un ocell, símbol del poeta i del seu cant (seguint la tradició poètica nord-catalana de Josep Sebastià Pons, de Gumersind Gomila, d'Edmond Brazès...). Tot i ésser empresonat en una xarxa d'espines sense poder volar, necessita i anhela seguir expressant-se poèticament per la natura, pel bosc. Es resol l'afligiment en l'estrofa següent amb la metàfora de la cuca de llum i l'assossec que li provoca la calma nocturna, la imaginació i el més enllà:

L'ànima meva és ocell dins la barda;
xarxa espinosa el priva de volar.
Iria al bosc, de brancatge en brancatge;
és presoner i encara vol cantar.

L'ànima meva és la cuca menuda
en l'herba molla i tendra de la nit;
lluu dolçament en l'hora més fosca
tot somiant estrelles i infinit.

Ressonen en la fauna de Gay els versos ponsians de «Color de juny» (Pons, 2019: 490):

Jo som només un gra perdut dins l'era.
No sé el que vol de mi aquesta blavor
ni el que vol de l'ocell que té el color
verd de la primavera.

Ni el que vol l'eruga tot filant
de dintre a fora amb tanta paciència,
sota el sol vigilant,
la callada presó de la innocència.

Tornen a *La gerra el sol* les flors per manifestar la desoladora absència, com en «Aquella neu» (Gay, 1992: 142). Gay evoca el soterrament del germà al Canigó i les flors es fonen en la nit. El *jo* poètic es planya a l'alba en els tres darrers versos de no comprendre com el món, normalment reflex del seu interior, es troba ara impertorbable:

El Canigó a casa ten entrada,
quan cau la tarda és l'hora de l'adéu.
T'han sepultat en sa falda morada
i t'han cobert amb tota aquella neu.

Queia la nit, la viola es fonia,
blanquinejava el cel com un setí,
punxava el cor la serenor del dia.

D'on ve que brilla l'arc de Sant Martí?

La tristesa treu la bellesa del cirerer per mitjà de la personificació de l'alba i de la pena a «Neu de llum» (Gay, 1992: 146) i, com en el poema interior, les flors sucumbeixen a la tristor del *jo* poètic en l'últim vers:

Indecisa naixia
l'alba en el cirerer;

l'encís que ella teixia,
la pena el vol desfer
[...]
la flor de nacre es mor...

Per concloure amb la poesia de Gay, hem vist com a través d'una versificació popular i clàssica, cada element de la fauna, de la flora o del cosmos expressat en l'autora implica una emoció interna. La mar i el vent evoquen quasi sempre l'angoixa existencial; la pluja la renaixença anímica; l'aigua i el rajar de les fonts manifesten la cultura oral ancestral i el pas inesgotable del temps i de la vida; el bosc que respira la soledat i el silenci. El motiu floral: l'amor. L'amor al seu país enyorat, l'amor a la seua família, l'amor impossible i amistós, i l'amor pel seu germà difunt a *La gerra al sol*. Un amor que oscil·la entre el goig i el dolor, entre el que té a prop i el que s'esmuny del seu abast.

Aquesta existència humana, vegetal i animal en continu canvi, que al seu torn forma part d'una totalitat eterna expressada amb les fonts i amb la llum que renaix constantment, és una de les característiques del rerefons poètic espiritual i panteista de Gay que coincideix amb el de Gomila i amb el de Pons. Marià Manent, en el pròleg a *La gerra al sol* cita les següents paraules d'Emily Dickinson: «la mort és l'atenció extàtica a l'eternitat» (Manent, 1992: 155), és a dir, la mort és l'atenció extasiada de l'infinit, per explicar com igualment «la poesia més penetrant i més fina sorgeix també d'una atenció profunda» de manera que l'evocació poètica és «la recompensa d'una llarga meditació o d'una amorosa mirada» (Manent, 1992: 155). Aquesta hipersensibilitat de Gay en la llarga meditació del paisatge terrenal i celeste que té davant dels ulls li permet al jo poètic en els tres poemaris resoldre el secret de la vida, de l'individu i de la natura: la universalitat, la infinitud de l'ànima i de l'energia al costat de Déu, l'esperança del més enllà en el llindar de la mort mundana.

3.5. EDMOND BRAZÈS

3.5.1. Vida i obra

Edmond Brazès (Ceret, Vallespir 1893 – 1980), assagista, dramaturg, poeta, músic²⁰⁰, barber i perruquer, naix al si d'una família ceretenca de barbers i passa la seua infància al poble. Quan és adolescent i els relats d'Alphonse Daudet el meravellen té la pretensió d'entrar a l'École Normale per continuar els seus estudis, però el seu pare el vol com a aprenent de perruquer (Teisseire-Dufour, 1999: 16). Mobilitzat el 1913, Brazès fa el servei militar a Tunis i l'any següent s'immergeix en la primera Guerra Mundial (Teisseire-Dufour, 1999: 16), d'on li naixerà entre trinxeres la vena poètica en català. En tornar el 1919 i en morir el seu germà, el «sentiment d'obeir al desig paternal» li fan reprendre el negoci del seu pare i heretar l'ofici familiar, com assenyala ell mateix en l'obra autobiogràfica *Els tres ocells* (Brazès, 2003: 248), però «home de navalla per deure, l'Edmond Brazès ha estat tota la seua vida un home de ploma per goig» (Valls, 2003: 9), com mostra el seu diari, un conjunt de quaderns amb impressions, reflexions i poemes²⁰¹. El dia del seu enterrament i comiat a l'església de Ceret, on el flautista Josep Vidalou interpreta *El cant dels ocells* i *Muntanyes del Canigó*, molts ceretans descobreixen que el barber de Ceret Edmond Brazès era també un poeta de renom (Lluís, 1993: 9). La Universitat Catalana d'Estiu de Prada celebra el centenari de Brazès el 1993 juntament amb el de Carles Riba i Josep Carner (Pere Verdaguer, 1994: 120).

La seua presència física i la seua vitalitat facturen en la forta implicació en la vida literària del Rosselló durant quasi mig segle (Crastre, 1980: 1). Tot i que comença a publicar poemes de guerra en l'època de la Societé d'Études Catalanes, en aquest moment no estableix relacions ni amb aquesta organització cultural, ni amb els seus animadors, ni amb els autors més o menys joves i coetanis que l'autor llegeix²⁰² (Grau, 2016: 189). Es queda aïllat a Ceret amb la depressió de postguerra fins que el catalanisme rossellonès es recomposa. A

²⁰⁰ Toca el violoncel en companyia del pintor Pinkus Kremeigne, de l'escultor Manolo i de Felip Vila, amb qui els uneix una forta amistat, com també amb Déodat de Séverac i Maillol (Teisseire-Dufour, 1999: 16).

²⁰¹ Es pot consultar als arxius del Fons Brazès de la Biblioteca de la Universitat de Perpinyà Via Domícia creat el 2016 gràcies a la donació de Marie Grau.

²⁰² És per això que, tot i que a nivell generacional formaria part de l'època de la Societé d'Études Catalanes del capítol anterior, hem decidit situar aquest autor en aquest tercer capítol.

partir de la Colla del Rosselló dels anys vint fins al Grup Rossellonès d'Estudis Catalans dels anys seixanta forma part de totes les associacions culturals possibles (Valls, 2003: 9). Els Jocs Florals el «redescobreixen» i el consagren com el «nou» poeta, el relleu esperat de Pons (Grau, 2016: 189). Presideix els Jocs Florals del Rosselló el 1963 (Gomila, 1963: 64), és mantenidor dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or durant quasi vint anys (Crastre, 1980: 1) i secretari perpetu fins 1979 (Lluís, 1993: 9). Està molt involucrat igualment en la vida artística de Ceret, poble de referència de pintors i escultors internacionals.

Als anys trenta comença a escriure articles de crítica literària catalana i francesa a la revista *Vallespir*, creada per ell i per Aribaud i Badin, i a la *Revue du Roussillon* (Valls, 2003: 12). A partir dels anys cinquanta, a *Tramontane* i a *Lo Gai Saber* desenvolupa temes tradicionals i literaris, com la lloança que fa a Jean Amade el 1950 o la crítica al *Llibre de les set sivelles* de Pons el 1956. A la revista *Le Cri Cérétan* escriu més d'un centenar d'articles des de 1946 fins a 1968 (Balara Dauriac, 1990) de diversa índole: sobre Pons a «Climat poétique de Josep Sebastià Pons», sobre *La guatlila i la garba* de Jordi Pere Cerdà el 1951, sobre *L'aiguat* de Maurette traduït per Joan Oller el 1959, o sobre la reedició d'Oun Tal el 1965 (Valls, 2003: 14-15), entre d'altres.

Com a narrador, el seu mestre contaire és el mateix que el de Josep Sebastià Pons: el ceretà Esteve Caseponce, que encoratja el jove Brazès en els seus inicis poètics. A Caseponce li té quasi una filial afecció (Crastre, 1980: 1), per això li dedica l'estudi *La vie et l'œuvre de Mossèn Esteve Caseponce* (1948). Les prosas narratives que apareixen a *Vallespir* (1931-1932), a la *Revue du Roussillon* (1933) i a *Nostra Terra* (1936-1938) mostren «la modernitat del gir, la fluïdesa de la llengua, la precisió de l'evocació i la poeticitat de la mirada, quan nota coses vistes, esbossa quadrets o reviscola llegendes» (Valls, 2003: 12-13). A partir dels anys seixanta, publica *Històries del veïnat* (1965) sortides de la tradició oral, la majoria publicades abans al *Cri Cérétan* des de 1946. Es tracta de quadres descriptius pintorescs de personatges, d'escenes del seu veïnat de Ceret o faules que arriben a agafar de vegades un to novel·lístic. Pel to confidencial i pel fet d'adreçar-se al lector en segona persona del singular, aquesta obra s'aparenta profusament al *Llibre de les set sivelles* de Josep Sebastià Pons, tot i que en el seu cas es tracta de prosas inspirades en la vida personal o en contes.

A l'obra autobiogràfica *Els tres ocells* (1979) Brazès reuneix els records de joventut de Ceret i els difícils moments de guerra que havia anotat abans en francès en els quaderns.

S'identifica simbòlicament amb l'ocell, pel seu cant i pel seu moviment migratori pel món, seguint la tendència nord-catalana de Pons, Gay o Gomila. *Els tres ocells* s'atura quan l'autor té 47 anys, i està dividida en tres períodes titulats cadascun amb un nom d'ocell segons les etapes vitals per les quals passa l'autor: «L'ocell de les cireres» (Brazès, 2003: 239-261), «L'ocell desniat» (Brazès, 2003: 263-280) i «L'ocell desamparat» (Brazès, 2003: 283-334). Igualment, aquesta obra s'agermana del llibre autobiogràfic de Pons *L'ocell tranquil*.

Brazès no és aliè al teatre, per això munta la companyia Els ferriolets amb Gustau Violet (Teisseire-Dufour, 1999: 16) i el 1970 és representada pel Grup Pyrene d'Elna (Botet, 1980: 1) al castell Valmy la fantasia teatral *La neu*, a iniciativa del director de teatre barceloní Esteve Albert, el mateix que munta obres de Jordi Pere Cerdà a Barcelona. Aquesta peça, pel to poètic i gens realista, i per la presència de fades i de faunes, guarda forts paral·lelismes amb *La font de l'Albera* de Josep Sebastià Pons. La publicació *La neu i altres collites de muntanya* on apareix aquesta peça de teatre s'acompanya de poemes i de la narració «L'estossec de l'amor» a l'estil d' *Històries del veïnat*.

Respecte la faceta poètica de Brazès, l'autor, com dèiem, comença a escriure poemes en català a les trinxeres de Verdun de la primera Guerra Mundial, entre bombardejos, abans de cercar els ferits i els morts (Brazès, 2003: 265). Són vint-i-dos poemes de guerra que daten de 1916 a 1919, publicats regularment a la revista *Montanyes Regalades* (Valls, 2003: 9-10), on la natura es fa ressò del patiment del drama bèl·lic (§ 2.2.3). Segurament, com en el cas d'Horaci Chauvet, l'experiència de la primera Guerra Mundial inicia l'autor a escriure poesia en català²⁰³. Per als autors, és la única manera de crear composicions amb l'indescriptible horror, seguint la hipòtesi de Marie Grau: «le retour –la régression?– à la langue d'enfance comme unique protection. La poésie en catalan comme oubli et refuge» (Marie Grau, 2016: 184). De fet, el mateix Brazès ho contempla així en el text inèdit «Poètica» llegit el 2 de febrer de 1963 per a l'Arxiu Sonor de Poesia de Joan Coromines i Puig (*apud* Marie Grau, 2016: 184):

A les trinxeres els soldats es babaven amb un gran sentit poètic la llunyor de la família, de la promesa, de la terra on havien nascut. Quant a mi, us diré que, per contrast amb la desolació del paisatge, no havia mai trobat de pensament el Rosselló tant enciser. I és així que sense haver

²⁰³ «Il n'y avait qu'une façon de rendre mes impressions originales, c'était de les exprimer en catalan...» (Chauvet, 1916c: s.n).

estudiat la mètrica i aprofitant el vocabulari de casa, jo anava celebrant amb versos el meu país a fi d'oblidar, de moment, l'ambient horrorós on me pertocava de raure.

Des de 1923, participa i és premiat als Jocs Florals de la Ginesta d'Or i als Jocs Florals de Tolosa (Valls, 2003: 13). Obté el Premi Frederic Mistral el 1933 i l'Englantina d'or en 1950 al concurs Nostre Sol del diari regional francès *La Dépêche du Midi* (Teisseire-Dufour, 1999: 16). Les composicions originals dels Jocs premiades entre el 1930 i el 1957, fins que apareix *L'ocell de les cireres*, l'autor les reté perquè no les sent prou dignes, no les sent a nivell de les de Pons, compatrici que admira (Valls, 2003: 13). Tanmateix, la poesia de Brazès cospa Jordi Pere Cerdà (Cerdà, 1960: 47) quan escriu una composició el 1936 per puntuar la peça de teatre *Les trabucaires* de Saisset i Badin. Dos dels seus versos d'aquesta composició, que analitzarem ulteriorment, publicada a l'*Almanac Català Rossellonès* de 1937 i titulada «Cançó de Pastre», ja denoten una cosmogonia brazenca particular: «Estel d'amor que s'encamina / vers una ansa serena» (*apud* Valls, 2003: 13-14). És igualment llorejat als Jocs Florals de la Llengua Catalana a l'exili amb els plecs de poemes *Al fil de l'aire* (1942), *De nostre terme* (1946), *Vallespir* (1950) i *Muntanya* (1952), publicats a *Tramontane*, a l'*Almanac Català Rossellonès*, i a *Le Cri Cérétan*. Quan ix *L'ocell de les cireres* (1957) ja fa unes quantes dècades que Brazès escriu poesia en català.

Dins l'obra multiforme *La neu i altres collites de muntanya* (1970) abans esmentada, publica dotze poemes regulars en quartetes, rescatats del *Cri Cérétan* o dels quaderns, i fragments de prosa poètica «De raig a raig», que Brazès acostumava a anotar als quaderns i que algun d'ells ja havia aparegut entre 1936 i 1938 a *Nostra Terra* (Valls, 2003: 16). Al final de la seua vida ix a la llum *Espigolada ça i enllà* (1979), un floreig de poemes il·lustrats per Miquel Arnaudiès d'on recupera la majoria d'estrofes de *L'ocell de les cireres*.

L'ocell de les cireres (1957), *Històries del veïnat* (1965), *La neu i altres collites de muntanya* (1970) i *Els tres ocells* (1979) són recollits a *Edmond Brazès. Obres completes* (2003) per l'editorial nord-catalana Trabucaire a iniciativa de l'Escola de Català de Ceret, amb una completa introducció de Miquela Valls.

3.5.2. *L'ocell de les cireres*

L'ocell de les cireres (1959) d'Edmond Brazès és el primer volum de la «Col·lecció Tramuntana» de l'Editorial Barcino, fet que li permet fer-se conèixer més eficaçment en el món de les lletres catalanes²⁰⁴ i que serà la principal sortida de la majoria d'escriptors nord-catalans. D'aquesta edició, es trauen setanta exemplars en paper de fil, numerats d'I a LXX, i vuit-cents en paper corrent, numerats d'1 a 800. Un frontispici dibuixat amb tinta xinesa per Germà Bonet on s'identifica un cirerer i un ocell, inaugura el llibre.

El títol al·ludeix a l'espai on s'identifica i s'inspira l'autor, i a l'ofici de poeta. En efecte, el poeta és de Ceret, vila coneguda com la capital de la cirera. Pons assegura que «la seva poesia és ceretenca de ple a ple. Ho és per la seva fidelitat, pels motius que la inspiren, pel to intensament familiar que la bressa i, més encara, per l'harmonia que l'ordena» (Pons, 1957: 8). L'ocell remet a la poesia en ella mateixa, tal i com explica l'autor en el discurs dels Jocs Florals de la Ginesta d'Or de 1968: «Estic convençut que la perennitat de la poesia està sotmesa a la vida dels ocells i és també possible que són ells que l'han inspirada o l'han creada» (*apud* Marie Grau, 2016: 194).

El símbol de l'ocell, de tradició literària nord-catalana en Josep Sebastià Pons, Simona Gay i Gumersind Gomila com hem assenyalat, és el cant del poeta, insígnia freqüent en tot el poemari («del corb que canta un poema salvatge») (Brazès, 1957: 73). Estem davant d'una significació psicoanalítica de la història dels mites i del mecanisme dels arquetips de Jung que poblen l'inconscient col·lectiu. Es tracta de la revelació d'una aspiració espiritual: el desprendiment de la matèria i l'atracció de l'ànima (Pere Verdaguer, 1994: 125), una tendència que sens dubte es manifesta en el rerefons poètic de Brazès, com veurem. Però el tema de l'ocell, tant en Pons com en Brazès, va més enllà (Pere Verdaguer, 1994: 125-126):

és escollit pels dos autors com a animal sagrat propi [...]. L'ocell és l'altra natura dels dos poetes, i com a tal té el mateix recorregut vital que ells, és a dir que té una juvenesa feliç i les seves hores crepusculars i meditatives, les seves companyies i les seves soledats.

²⁰⁴ «L'home era tan modest que va caler tota l'atenció de Josep Maria de Casacuberta per a fer-li reunir la seixantena de composicions» (Pere Verdaguer, 1994: 119).

En Brazès, «l'ocell de les cireres» és la flor de la vida, és un rossinyol que estima una cirera, és la significació general que pren en el poemari i la primera part de l'obra autobiogràfica *Els tres ocells*, que continuarà amb «l'ocell desniat» i amb «l'ocell desemparat», l'ocell que ha sortit fora del seu recer i es topeta amb una vida plena de dificultats. Com assenyala Marie Grau, és quan recompon els records de guerra que apareix la justificació: «Il dit là que le mot d'*ocell* lui vient du patronyme de sa grand-mère Aucell (ou Auzeil), et du lien particulier qui les unit : il est né le jour de sa fête, elle lui donne le surnom d'*ocellet*» (Marie Grau, 2016: 195).

En Pons, «l'ocell tranquil» correspondria a «l'ocell de les cireres» de Brazès, el de la infància, però se li afegeix la significació de l'ocell enamorat i marit d'Helena. Per això a *Conversa*, afeblit el dolor de la mort de la muller, el poeta esdevé l'ocell que abandona el cant (Pons, 2019: 540):

Ara som com l'ocell que el cant deserta
i que no fia al bat del vent
el vol cansat d'una ala incerta
i s'està en son esquerra indiferent.

L'ocell també justifica l'espai poètic de la natura, el reialme que pertany a l'ocell. «L'ocell de les cireres» és un ocell que es desenvolupa no en la natura enemiga sinó en la natura feliç i paradisiàca, una natura neta plena d'aigües i rius purificadors. Així com el vol de l'ocell flueix augurant el paisatge natural i poètic, un dels criteris en la cerca de perfecció poètica de Brazès és la fluïdesa del vers, per això ens trobem davant d'una obra amb una versificació molt regular. Abunden els sonets però també les quartetes de decasíl·labs, d'octosíl·labs i d'heptasíl·labs, que atorguen musicalitat de cançó popular als versos. Cap vers lliure té cabuda en la poesia brazenca.

Pons assegura que Brazès té l'art d'encisar el llenguatge, i que la seua veu «és la més fina de tot Vallespir» (Pons, 1957: 11). Aquesta «finesa» la podem atribuir a la cerca i a la tria original d'isotopies de la fauna i de la flora en l'obra, que, malgrat una aparent senzillesa en l'estil, denoten un vocabulari acurat i treballat. S'acompanya d'una grafia normativa de Pompeu Fabra sense renunciar al color rossellonès, sobretot amb la utilització de la conjunció «mes» enlloc de «però»; el pronom en forma plena «nos» enlloc de «ens»; la posició dels

pronoms davant del verb («vos contar»; «s'emmudir»), els determinants possessius «ma» enlloc de «la meva»; la terminació «-i» en la primera persona del present d'indicatiu, i la gran varietat de lèxic rossellonès. L'esperit de perfecció de l'autor harmonitza totes aquestes característiques i arrodoneix el recull.

Quant a l'estructura, introduït per «Tres paraules...» de Josep Sebastià Pons (Pons, 1957: 7-11) i després de dedicar el llibre «A la memòria de Mossèn Esteve Caseponce al Vallespir» (Brazès, 1957: 13), fet que demostra l'arrelament de Brazès a la literatura popular del territori, el llibre està dividit en tres parts: «Ceretenques» (Brazès, 1957: 15-49), amb vint-i-tres poemes; «Les Illes» (Brazès, 1957: 51-66), amb deu poemes; i «Bosc i Muntanya» (Brazès, 1957: 67-104) amb vint-i-set poemes. En considerar-se deixeble i admirador de Josep Sebastià Pons i d'Alphonse Daudet (Lluís, 1993: 9), en tot el llibre recrea vivament la natura del baix Vallespir, el Ceret de Deodat de Severac (Gomila, 1957c: 80), i la gent de la vila (Lluís, 1993: 9).

El títol de la primera part fa referència a composicions lligades a la vila de Ceret; la segona part, a la plaça de les Illes de Ceret on es desenvolupen escenes festives i a l'antic terme de les Illes del Vallespir, on es troba el Coll de Lli; i la tercera, a l'acoramant en el paisatge muntanyenc del Vallespir. Això no obstant, les fronteres temàtiques imposades pels títols de les parts no són infranquejables: composicions que s'adiri en pel contingut a la tercera part estan en les altres dues i vice-versa. De fet, en les «Tres paraules...» liminars, Pons cospa en el poemari de Brazès una «mitologia natural» assentada en tres escenaris: la vila, el verger i el bosc (Pons, 1957: 9), espais que en major o menor mesura podem trobar en cadascuna de les tres parts. L'hort i el bosc li permeten desenvolupar «la fina imaginació» i descobrir correspondències o afinitats insospitades: «Amb una evident simpatia lliga tota mena d'ocells al so de la tonada. I tota mena de plantes: la sàlvia, el penical i l'origa» (Pons, 1957: 9).

Una de les característiques principals de la poesia de Brazès és el to popular de moltes de les seues estrofes, que es combina sovint amb fines contemplacions retòriques del paisatge de to més «culte», com en la recreació del capvespre i de la nit de Sant Pere al poema «Juny» (Brazès, 1957: 18):

Un lli de coloms a la teulada,
quatre fistons al cim del campanar.

La mà d'un àngel ran de la collada,
i l'ombra blava dintre el platanar.

[...]

I encara resta a vos contar la faula
del rossinyol que ve de s'emmudir.
Podeu tirar del verger la cadaula²⁰⁵:
els cirerers cansats volen dormir.

El lliri, amb la forma dels seus pètals i el color blanc, és la metàfora d'un grup de coloms a la teulada, i «la mà d'un àngel» és la metàfora de la llum del sol a l'amagar-se «ran de collada», que crea «l'ombra blava» entre les branques del platanar. Una vegada s'ha fet de nit, el rossinyol s'emmudeix perquè ja és tard, per això el *jo* poètic demana als lectors, dirigint-se en segona persona del plural (com si foren els oients d'una faula, llegenda o cançó) que tanquen el pestell de l'hort («podeu tirar del verger la cadaula»), espai d'on ix la poesia inspiradora del cant, puix els cirerers, personificats, «volen dormir».

Les danses populars i la literatura oral planen per quasi tots els poemes, ja siga en algun vers («Precisa el compàs de la dansa / que mena el faune de la vall») (Brazès, 1954: 84); ja siga en una composició sencera, o per descriure els elements de la natura («... a l'entorn sardaneja / el primer remolí de vent») (Brazès, 1957: 84) i comparar les seues característiques: «és una ribera callada / com una cançó de bressol» (Brazès, 1957: 65).

La descripció de personatges del món rural típics del paisatge regionalista són abundants. Tornem en Brazès a aquelles «geografies de la quotidianitat» (Lindón, 2006) que ja s'esqueien en el període de la SEC (§ 2.2.1), amb la representació de l'espai per mitjà dels oficis que aporta una identificació afectiva i familiar amb al receptor a nivell individual i col·lectiu. En Brazès els personatges quotidians i els seus oficis són evocats amb un retoricisme molt fi, com «Aquell vaquer» (Brazès, 1957: 94) comparat al mariner en l'aspecte físic («amb sa brusa que s'infla a la ventada»), en el seu caràcter («i el seu cant d'esperit aventurer») i en l'espai on es desenvolupa («...mar d'herba tendra»). La proa del vaixell és una carena «florida d'espinàs» que es deixa guiar per la rosa dels vents, revelada en «el plomall

²⁰⁵ Aquest vers intertextualitza els contes de Caseponce, el mestre de Brazès: «Ja tenia la mà sus de la cadaula per obrir la porta quan li va veni'l pensament de mirar pel forat de la clau», *Contes Vallespirencs replegats per en Mir y Nontoquis* (Caseponce, 1907:182).

obert de la puput», mentre que el cirerer tot blanc és «el cos banyat d'escuma al cap del ras» de la sirena. Brazès es posa en la pell i en l'ànima d'aquests personatges. Com assenyala Pons, el poeta es posa en el lloc i imagina els pensaments d'un traginer o d'un pastor (Pons, 1957: 10):

els camins que hauran de seguir, la frescor de l'amor que els acollirà la masia [...] Sembla compartir llur vida, fins a tal punt que ens fa la sensació d'un desdoblament de la seva persona. Encara més, la geografia del somni l'obliga a passar la frontera, i s'hi decanta sense por de trabucs o trabucaires [...] I en aquell instant entra de ple a la categoria del somni. Voreja la confiança [...].

Aquests personatges es desenvolupen en la bellesa paisatgística cantada i elogiada pel poeta amb «les més pures estrofes» que són «les que la collada li dicta» (Pons, 1957: 10), com en el sonet «L'ermità» (Brazès, 1957: 74) localitzat als Aspres, la zona de transició entre la plana empordanesa i els massissos de l'Albera:

Quan l'ermità franqueja la garriga,
les roses de la tarda, quin florir!
El cor de l'Aspre acaba d'espellir
amb l'abandó de la garba que es deslliga.

Al costat de la presència de cultura i personatges populars, els versos de Brazès s'elevan per delitar la profunditat de l'ànima. Hom té la impressió sovint que els sentiments, personificats, són autònoms al *jo* poètic, com si l'entitat d'una emoció s'emanés en ella mateixa o en la fauna i en la flora, i no en la veu lírica. A propòsit d'aquesta consideració, Verdaguer assegura que Brazès (Pere Verdaguer, 1994: 129-130):

s'apassiona de tal manera per tot el que l'envolta que s'oblida a si mateix, negligeix modestament d'escoltar-se a si mateix, i se sent obligat d'esdevenir el ressenyador de la meravella, el transcriptor [...] per això el poeta és tan discret de subjectivismes, tan clàssic que a vegades el seu plany personal es confon, diríem, amb la nostàlgia de l'hora que passa.

De fet, la peça de teatre *La neu* revela una meditació sobre la funció del poeta que s'adiu en aquest sentit a aquest desdibuixament del *jo* i la prevalia de l'espai. El personatge principal és l'Albera, la muntanya, de la qual Joan està enamorat; el poeta, el pastor Manel,

que observa silenciós, és «l'únic intèrpret que pot establir els lligams necessaris entre els éssers [...], l'únic que pot domesticar la part de somni que hi ha en la realitat, en una barreja inextricable» (Pere Verdaguer, 1994: 130). Així, el poeta té la missió social de servir d'espill viu i actiu als altres, és l'intermediari màgic de la realitat i de la seua comprensió, el missatger d'una natura panteista on l'univers, Déu, la fauna, la flora, l'individu, formen part d'un mateix tot. En aquest sentit, Josep Sebastià Pons, Simona Gay i Gumersind Gomila s'encabiren en el mateix paradigma, però en llur cas manifestat a través d'un fort lirisme interior i sense voluntat de distanciació. En Pons, el món interior és la imatge de l'altre (Pere Verdaguer, 1994: 130-131):

i endinsar-se en hom mateix és la gran manera de desembocar en el macrocosmos, perquè tots dos convergeixen, comuniquen i es confonen en el tot. Per això Pons presta atenció al seu entorn, perquè hi troba una imatge desconeguda d'ell mateix, una imatge codificada i tan misteriosa com l'altra [...] i està persuadit que és a través d'ell mateix que pot arribar als altres.

Pons, Gay, Gomila i Brazès perceben la mateixa realitat, però els primers l'aprehenen per dins i l'últim a fora. Una mostra d'aquesta «alienació» emocional de Brazès és el poema «Cançó de pastor», on l'amor i el goig són sotmesos a la pena i al dolor que emanen del mateix paisatge i no del *jo* poètic. L'Estel és la metàfora de l'amor personificat que es dirigeix cap a la tranquil·la platja, però un pedaç de boira (element de l'aire que és en època moderna una creació literària del simbolisme francès) anul·la aquest amor en l'immergir-lo en ell. De la mateixa manera, la sinuositat dels estels reflectits en la superfície són guspises de goig, però el vent fresc s'emporta de l'estany tota aquesta esperança (Brazès, 1957: 98):

Estel, amor que s'encamina
vers la platja serena,
un parrac de boirina
el nega dins la pena.
Tot se malmena.

Estany, arreplec d'estelada,
espurnes de gaubança ;
un ram de marinada
se li enduu l'esperança.
Quina recança!

En el poema «Quasimodo» (Brazès, 1957: 92) el dualisme esperança-recança té igualment el seu protagonisme:

Ha passat l'esperança
amb la recança al braç.
Llenç de flor de cirera,
quins béns descobriràs?

Si aquest aire de vidre
guarda el record del glaç,
la puput assenyala
de l'hivern el traspàs.

La metàfora «llenç de flor de cirera» és l'esperança que denudará millors moments («béns»). El passat de pena evocat amb el «glaç» de fred d'hivern s'acaba, i amb la senyal de la «puput» de la primavera, una nova etapa s'anuncia, reforçant així la galivança.

En «La busaroca canta», el cant d'aquest ocell es coalitza amb els sentiments del paisatge (Brazès, 1957: 38):

Canta com sap, si no sap altrament,
amb la tonada muntanyenca
que s'aparia al sofriment
de la llomera escardalenca.

Quan dins la nit no s'escampa el seu plany,
és una eternitat l'espera,
i al llarg del platanar se desespera
la ventada del desengany.

La personificació dels sentiments s'alia moltes vegades amb la literatura popular, com en «El casot abandonat» (Brazès, 1957: 82) on «L'amor s'hi voldria allotjar, / el temps de compondre una glosa».

A més de l'autonomia dels sentiments com hem vist en els casos anteriors, en freqüència elements de la fauna i de la flora són els que tenen els sentiments i no el *jo* poètic, com a «L'escarabat de la rosa» (Brazès, 1957: 96), on l'«esmaragda que vola», metàfora de l'insecte, és «densa de goig, dins l'aire».

Inevitablement, i encara que en molta menys mesura, els sentiments del *jo* poètic (ara present per mitjà de dítics personals) també s'imbriquen en algunes ocasions en la natura per manifestar-se, com al poema «Aquella broma», on el destí incert del cor aclaparat del *jo* poètic es compara amb la boira escapadissa de les alçades de les Alberes, que els cims no són capaços de retenir (Brazès, 1957: 104)

El vent canta. Se desespera
el meu cor que no sap on va,
com aquella broma d'Albera
que els cims no poden aturar.

O també a «Acaballes d'advent» (Brazès, 1957: 91), on els sentiments del *jo* poètic es troben emanats d'una manera molt visual en el manglaner:

L'amor floreix a retret de moment,
i el meu cor, esberlat de sofriment,
va penjolant al branca de la manglana.

La solitud i l'absència predominen en Brazès, extenuats a través de la fauna i de la flora. En «Retorn de festa» (Brazès, 1957: 108), després d'evocar una situació idíl·lica d'amor, acompanyada d' «un polsim d'argent a cada oliu» i de somni («Caminem dins un món d'oblit. / A cada bes, altra lluernia encesa»), el *jo* poètic es plany de la realitat de la seua solitud («De festa enguany he retornat tot sol. / Cantaven els grills del silenci»). Fins i tot el mussol li recorda la manca d'aquell amor («M'ha retret el mussol / d'aquell amor l'absència»). El mateix ocorre a «Moment» (Brazès, 1957: 43), on l'absència de l'amor es fa present en recordar-lo:

Mes he trobat el pedrís on venia
a esfullar el breuari de l'amor ;
i m'ha acollit només la companyia
d'un silenci de tarda que se mor.

[...]
Mon pobre cor encara s'afigura
que el record és un goig que no ha perdut.

Les flors tenen un lloc privilegiat en el retoricisme de Brazès. Com Simona Gay amb la vila d'Illa, el vilatge de Brazès «és una rosa / que l'afany de la vida va esfullant» (Brazès, 1957: 70). A més, la bellesa i el desig del cos de la dona és evocat en Brazès, a l'igual que en Gomila, amb la flora, com s'escau al poema «Minyona de coll de Bucells» (Brazès, 1957: 78). Els cabells «són empolsimats de mimosa», l'esguard és «l'ametista fosa / del somni dels cimells» i de la seua boca «amorosa» troba els «clavells més bells». El cor del *jo* poètic no gosa «collir la rosa» de la galta de l'estimada. En els següents versos, a partir dels quals es denota l'aspecte més personal de Brazès diferenciat de Pons segons Gumersind Gomila pel seu to trobadoresc (Gomila, 1957c: 79)²⁰⁶, es veu com tot aquest deler li causa incomoditat, per això confia en els ocells que li diran tota la resta:

La font aclarirà la nosa
del meu desig. Te diran els ocells
ço que no puc incloure dins ma prosa.

La reflexió sobre la creació poètica no queda allunyada dels versos de Brazès. Els poemes metapoètics, característics dels poetes postsimbolistes ja que responen a la tendència reflexiva sobre el fet poètic que tenen en els seus assajos literaris, s'escauen en la poesia de Brazès a través del privilegi inspirador que procura el paisatge, segurament per tenir de model a Josep Sebastià Pons. Uns dels millors exemples és «Sonet del ras» (Brazès, 1957: 66). En la primera estrofa, l'autor es troba immersit en la bellesa natural de les vistes del Coll de Lli, a la comuna del Vallespir de les Illes (que correspon al títol de la segona part del recull on es troba el poema). Des de les alçades, augura les barques del poble empordanenc de Roses i els faigs negres. Com un ocell que plana per l'espai, el pensament «abraça d'un vol» les «línies somioses», les possibilitats infinites que el somni pot transformar en línies, és a dir, en versos:

²⁰⁶ Gumersind Gomila és un dels primers poetes nord-catalans a anunciar l'obra del mestre Brazès i la influència ponsiana que es traspuia: «Les imatges agrestes, d'influència sovint ponsiana, es segueixen i es renovellen. Feia temps que esperàvem un llibre d'en Brazès; era un buit que calia emplenar entre les obres d'en Pons i les de les noves generacions rosselloneses» (Gomila, 1959b: 49-55). El poeta confirma com les plantes i els animals juguen un paper més preponderant que en les obres ponsianes però estan més distanciat del *jo* poètic (Gomila, 1957c: 80).

De coll Lli veus les barques de Roses,
i negregen els faigs de l'Estrebol ;
un infinit de línies somioses :
el pensament les abraça d'un vol.

En les estrofes que continuen, apareixen isotopies relacionades amb la creació i amb l'estructura poètica («rimar», «estrofes», «full», «esborra», «firma», «cantar»). El *jo* poètic, alligona a un *tu* poètic sobre la inspiració. Aquest *tu* poètic pot «fer rimar», fer poesia, a partir de l'estona de contemplació. Es tracta de la mirada íntima i sensible de les coses, la «mirada amorosa» i profunda que deia Manent a propòsit de l'ull poètic de Simona Gay, que fa que els rocs del planell, pel seu color, el poeta les veja «d'ull de serp». El poeta sap que aquestes estrofes emanen directament de la natura infinita, per això són «eternitat» i «lluminoses», com el sol i la llum divina perenne:

Pots fer rimar l'estona que transposes
amb la veu que deslliura el picarol.
Eternitat i estrofes lluminoses
són els rocs d'ull de serp del planiol.

En l'estrofa que continua el poema, l'espai de la natura esdevé directament l'espai de l'escriptura. El singular deixa un rastre, una firma, que el vent esborra:

L'herba del ras és un full que s'allisa.
Reflecteix l'hora clara i l'hora grisa,
i esborra el vent la firma del singular.

La creació poètica dimanada de la natura del paisatge és el mitjà i permet trobar el secret de la vida i del món, «el secret intern de l'olivera» de Pons, la cerca del secret que ja s'esqueia en Gay i en Gomila, idea que traspua la següent estrofa de la composició «Inspiració» (Brazès, 1957: 23):

Més que no cal per fer un poema,

si saps dels mots regir l'esbull.
I que el teu vers tregui el dilema
que guarden la sàlvia i el cerfull.

Com ocorre en la poesia de Gomila i de Gay, Brazès atorga molta importància a la llum. En una gran quantitat de poemes, almenys un vers remet a aquest element: «llum canta per l'olivera» (Brazès, 1957: 82), «plena de claror» (Brazès, 1957: 82), «l'encant, que recull pel camí / les joies d'una llum dispersa» (Brazès, 1957: 84), «aquest goig de lluminària / que ve d'encendre el matí» (Brazès, 1957: 55), «Dringa en el capçal de l'alba / una esquella de cristall» (Brazès, 1957: 58). És una «llum pura», infinita, contraposada a l'instant i a la vegada lligada a ell, com en «La mula encegada» quan el *jo* poètic es dirigeix a aquest animal, un poema que recorda sense dubte a «La vaca cega» de Maragall (Brazès, 1957: 88):

Des de l'alba camina entorn
de la sínia.
[...]
Oh tu, que vas voltant
dins la nit que perdura
no sents passar l'instant
amb braçats de llum pura?

La llum és l'amor que permet la conciliació del món material amb el món espiritual, del moment instantani amb l'eternitat, de la terra amb el cosmos, per això el firmament «tremola de goig» en les alçades i sospira l'ocell en el món terrenal (Brazès, 1957: 48):

Aquest estel amb l'Amor que dispensa,
pertot arreu s'instaura l'avinença,
i tremola de goig el firmament.
Sospira la coloma al plec del vent.

El paisatge s'impregna d'aquesta llum angelical emanada de Déu («Dels àngels l'ala il·lumina la clina, / Obertes són les eixides del Cel») per això:

el miracle comença a la muntanya,
i l'univers s'impregna del perfum

que va exhalant aquesta nit de llum.

A més, la llum de la tarda serena permet deslliurar les penes del *jo* poètic (Brazès, 1957: 75):

brilla sempre la transparència
del raig de la seva virtut.

Oratori com tot s'ordena
per me deslliurar de turment :
la llum de la tarda serena
dispensa un sant encantament.

Aquesta serenor és capaç de transmetre-la igualment la cigala, per això li demana que deslliure el seu cor de foscor i de la incertesa (Brazès, 1957: 27):

Dóna, cigala, serenor
al meu cor, d'hora incerta,
i deslliura-la de foscor
ja que amb llum el teu goig es desperta.

En un text on relata el pelegrinatge fet al mas de Josep Sebastià Pons després de la seua mort, Brazès expressa la comuna impressió que té amb Pons sobre l'essència de la poesia (Crastre, 1980: 1):

Il imaginait son ami mort en lui disant : "Quand il t'advindra de me tenir compagnie dans l'autre monde, tu sauras que l'écriture n'est pas nécessaire à la création du poème". Alors la poésie verbale de ce monde-ci devient le langage ineffable de l'autre.

A l'article «Dels camins de vida que guien vers la mort» de *Le courrier de Ceret* Brazès escrivia sobre la vida i la mort de l'individu, arrelades inevitablement a l'espai natural:

La vida és per a cada u un corriol de la muntanya, en direcció dels cims. Qui estarà prou afavorit pels atènyer?... I camí fent, tenim la impressió que la nostra persona és il·lusòria amb la certitud a la qual

ens porta el nostre pas, cada dia més feixuc. Aquesta llei inexorable que regeix la vida humana, està establerta d'ençà que el món és món. No se'n poden alliberar els senyors ni els miserables.

La vida de l'individu és fràgil i la seua importància en el món és fútil, per això considerar-la com un part d'un tot infinit permet assossegat l'esperit. Els versos de Brazès s'endinsen en l'eternitat en el poema «Davant del mas» de *La neu i altres collites de muntanya* (Brazès, 2003: 217):

Jo sóc només aquest tros de paller,
una destrossa alçada prop de l'era
que sols espera l'hora de la mort.

La natura és posseïdora dels misteris de la vida, de l'individu i del món, com en «El pica-soques» on l'ocell és coneixedor dels «secrets del matí», és a dir, de la natura eterna en continua transformació, portadora eternament de mort i de vida regenerada, quan el pica-soques procrearà en la «la cambra» i les branques dels arbres bressaran la nova vida (Brazès, 1957: 86):

A cada cop de bec esbrina
ço que fins ara amaga el pi,
i de l'escorça que esbocina
volen els secrets del matí.

De tant en tant l'amor amida
la cambra que es va preparant.
L'arbre portarà una altra vida,
i amb la seva la irà gronxant.

L'aigua evoca igualment aquesta eternitat salvadora a través del cant (poètic): «l'aigua canta a cada pas» (Brazès, 1957: 88), «L'aigua del torrent va cantant» (Brazès, 1957: 70), «Morta la font, la vetlla de Sant Joan / D'on vindrà una represa de tonada?» (Brazès, 1957: 72). A «Còrrec eixut», s'intensifica el símbol de la veu, de la memòria, ancestral, de l'aigua, quan no hi ha, per això la sorra guarda «silenci» i «solitud», la perdut troba a faltar la bassa petita, i dintre de la branca de l'oliu, sense veure's de fora, hi passa una cançó imaginària (Brazès, 1957: 72):

Qui nos dirà la recordança
de l'aigua en el còrrec eixut?
La sorra guarda una bonança
de silenci i de solitud.

[...]

Ningú de l'aigua té memòria.
Enyora el gassot la perdiu,
i passa una cançó il·lusòria
dintre la rama de l'oliu.

En «La dansa de la font» (Brazès, 1957: 24) es veu clarament com la font és, igual que en Pons i en Gay, símbol de la literatura oral ancestral passada de generació en generació:

Cantem, cantem la poesia
que escampa a dolls la nostra font ;
de cada raig la melangia
per tot el poble se difon.

Veniu sorprendre el sortilegi
que encomana vida al temps vell!

Així, la font, lloc màgic predilecte, és un fenomen i miracle musical: «La tonada del raig, versos o prosa / tan unida i diversa a tot instant», o encara (Brazès, 1957: 24):

Ressona el cristall de la lira,
cada corda, un raig transparent;
una cançó d'amor sospira
dins el misteri del moment.

L'aigua, com en Simona Gay i en Gumersind Gomila, a més de tenir veu, té la funció religiosa purificadora: «Deixeu murmurar les aigues²⁰⁷ / que purifiquen la vall» (Brazès, 1957: 58).

²⁰⁷ Brazès conserva la grafia consegüent de la pronúncia rossellonesa d' «aiga» / «aigues».

Per concloure amb la poesia de Brazès, hem vist, en primer lloc, un marcat to popular influenciat per l'admiració a Mossèn Esteve Casepnce, on la literatura oral se superposa sobre la versificació clàssica, i on el *jo* poètic esdevingut rossinyol es dirigeix a l'auditori (al lector) amb fórmules orals; les danses i les cançons populars planen pels poemes, fins i tot descriuen elements de la natura o es comparen amb ells. A més, s'evoquen d'una manera molt lírica personatges i les seues labors quotidianes del món rural. Al costat d'aquesta presència més regionalista, els versos de Brazès prenen volada per delitar-se en una profunditat espiritual. El poeta esdevé el vehiculador d'una natura panteista on l'individu, la fauna, la flora, la terra, l'univers i Déu desemboquen en un macrocosmos, perquè tots els elements convergeixen, es comuniquen i es confonen en el tot. Així com en Pons, Gay i Gomila aquest transfons s'expressa amb un fort lirisme interior, en Brazès s'evidencia amb una voluntat de distanciació, una alienació emocional, de manera que hom té la impressió que els sentiments expressats, personificats, són autònoms al *jo* poètic. La pena, el dolor, l'esperança i la recança, viuen i emanen directament del paisatge, tot i que en algunes excepcions el *jo* poètic s'imbrica igualment amb la natura i es fa present amb dítics de primera persona del singular, sobretot quan evoca la sensació de solitud i el pes d'una marcada absència.

Altres característiques de la poesia de Brazès que hem constatat són el tractament de les flors, que expressen la vila natal i el cos de l'amada; les línies de l'orografia esdevingudes les línies de l'escriptura en els poemes metapoètics; i la magnitud i la transcendència eterna de la llum i de l'aigua, a través de les quals la poesia és el llenguatge de l'inefable i de la mort. Això permet evidenciar una concepció de la vida de l'individu fràgil i de fútil importància, de manera que considerar-la com part d'un tot infinit permet assossegar l'esperit. El rerefons dels versos de Brazès coincideix, si bé des d'estils diferents, amb el de Pons, amb el de Gomila, i amb el de Gay. En Brazès destaca l'abundància d'imatges auditives, un classicisme en la versificació, i una profusa musicalitat a nivell de forma i a nivell de contingut.

Quan el pare Naudo en el soterrament de Brazès cita els darrers versos del *Cant espiritual* de Maragall («I quan vinga aquella hora de temença...»), resumeix molt bé la poesia de Brazès. L'autor «a si grands ouverts les yeux sur la beauté de ce monde, mais a toujours gardé la nostalgie d'une autre vie, —l' «absente» selon Rimbaud— qui est devenue pour notre ami l'éternelle présente» (Crastre, 1980: 1). Pons, Gomila, Gay i Brazès operen davant dels

dos contraris absoluts del llenguatge corrent: vida i mort. Amb la seua poesia i amb les realitats profundes de l'existència que emanen, escapen al vocabulari lògic, concebut pel i per al món de la matèria i no per al de l'esperit. Com assenyala Victor Crastre a propòsit de Brazès en el seu article de comiat «Vie et mort d'un poète» (Crastre, 1980: 1) només la poesia i les revelacions dels grans místics poden apropar suficientment la matèria i l'esperit per transmetre'ns almenys la seua llum, primera brillantor de l'alba anunciant el foc del sol.

CONCLUSIONS

En aquesta tesi hem revisat el conjunt de la poesia escrita en català a la Catalunya del Nord en un corpus delimitat entre finals del segle XIX (1883) i mitjan segle XX —cronologia que respon a una delimitació temporal i no a un criteri estètic; i hem analitzat com a tret essencial el tractament del paisatge i de la natura.

Des d'un punt de vista historiogràfic, hem corroborat l'existència d'una poesia escrita en català que recorre des de finals del segle XIX fins a mitjan segle XX, que es projectarà durant la segona meitat del segle XX i arribarà fins els nostres dies. Hem constatat com la majoria d'aquests autors, pels condicionants perifèrics, historicosocials i culturals, no han gaudit del reconeixement necessari des dels pols de la crítica literària, per això hem contribuït a donar-los visibilitat.

En cadascun dels tres capítols, per mitjà d'un aproximament diacrònic, hem il·lustrat els condicionants històrics i sociolingüístics que han limitat o permès la producció poètica en català, i que han determinat el tractament de l'espai natural en la poesia, puix, com assenyalàvem, la percepció de l'espai és intrínseca a l'individu. L'espai és un producte social (Lefebvre, 1981) i, com a tal, està determinat per la cultura i per factors psicològics. Així, ens trobem davant de tres períodes marcats per nuclis d'acció cultural: la Renaixença rossellonesa (1883), la Société d'Études Catalanes (1907-1921), la Colla del Rosselló (1921-1941) i l'associació Nostra Terra (1936-1939), amb una sèrie d'inèrcies que comporten filtres culturals els quals participen a la creació d'una determinada imatge de l'espai reforçada en els discursos. Com dèiem (§ Introducció), aquests fenòmens marquen la porció de l'espai d'una determinada manera (Duarte, 2017: 46), puix es tracta de sistemes socials on s'efectua la comunicació literària, és a dir, un conjunt d'accions comunicatives socials, realitzades intencionalment sota pressuposicions (necessitats, motivacions, convencions socials i literàries, i valors) i sota circumstàncies (físiques, socials, polítiques, econòmiques i culturals) (Schmidt, 1980: 29) (*apud* Maldonado Alemán, 2006: 24). En definitiva, accions comunicatives de natura sociocultural que donen lloc a fenòmens literaris específics.

Així, des de finals del segle XIX amb la Renaixença rossellonesa fins a mitjan segle XX, la situació de la llengua i de la cultura catalanes a la Catalunya del Nord se sotmet a contínues crisis amb conseqüents remuntades que permeten la producció poètica. Hem analitzat de quina manera l'espai natural depèn d'aquests condicionaments sociolingüístics i historicoculturals, i com és d'intrínsec en la poesia des de 1883 fins a mitjan segle XX per mitjà de diferents aproximaments. Això ens permet proposar ara la resolució de les hipòtesis amb les quals partíem a l'inici: en quina mesura la percepció de l'espai natural està condicionada pel context sociocultural? Per quins mitjans el paisatge i la natura responen a la veu de la col·lectivitat, a un lloc d'una comunitat en la que l'individu se sent reflectit com a part d'un tot? D'altra banda, com l'espai natural esdevé la veu de la individualitat, un àmbit de llibertat ofert a la sensibilitat del *jo* per crear nous espais simbòlics? Assistim entre finals del XIX i meitat del XX únicament a una contemplació regionalista i/o retòrica del paisatge? O per contra, més enllà de l'emancipació de Josep Sebastià Pons, s'instauren altres veus o innovacions estètiques que superen la contemplació i s'imbriquen en l'espai natural per expressar els sentiments més lírics i interns? Aquest tractament del paisatge i de la natura és hermètic en cada període i en cada autor? O, al contrari, les fronteres de la percepció col·lectiva i individual de l'espai natural entre els autors i els períodes són difuses?

Hem comprovat com l'espai natural no es presenta com un element temàtic sinó com un element estructural a tots els nivells. Com dèiem, la literatura és una pràctica cultural determinada per fenòmens socials. En aquest sentit, els poetes rossellonesos reflecteixen la necessitat de valoritzar l'espai, de vindicar-lo, i l'insereixen en el discurs literari poètic. En la Renaixença rossellonesa (§ 1), el paisatge i la natura resulten el mitjà per expressar la crisi del catolicisme i els valors tradicionals amenaçats per una modernitat que els sotmet a les vies de l'extinció. La predicació en la llengua catalana, símbol del passat, la reivindicació de l'ús literari de la llengua i el vigatanisme catòlic de Verdaguer resulten un bon model. El tractament del paisatge (§ 1.3.2) respon a una necessitat social d'assentar un món, un sistema catòlic, tradicional, que s'esfondra amb la modernitat, a través d'un espai que el representa: el món pairal i la llengua ancestral. La mitificació del paisatge i una primera contemplació espiritual permeten exhibir-ho. Com hem vist, fer literatura en català per aquests autors té una evident dimensió sentimental -i profundament humana- de retorn a la infància, d'enyor d'un «paradís perdut». «Perdut» doblement, perquè és passat i no tornarà, i perquè

l'educació francesa els n'allunya inexorablement. La cultura catalana no és erudita, no l'han après al llarg dels seus estudis, sinó que és, tant per la llengua com per la literatura, enterament popular.

En el regionalisme de principi de segle, l'espai natural està sotmès a la necessitat de descentralització cultural del país i a la reivindicació de l'existència del territori i de tot allò que el particularitza. En la Société d'Études Catalanes (§ 2), i en la Colla del Rosselló (§ 3.1), l'aproximament és conseqüència d'un menester de diferenciació respecte al nord de França centralista per mitjà de la mitificació del paisatge a través d'elements que identifiquen el Migdia francès i el món mediterrani llatí català: el sol, la mar; un costumisme pairalista que es combina en algunes ocasions amb enlairaments més subjectius i interns del *jo*. Als inicis del segle xx, així com al Principat triomfen els corrents europeus del decadentisme, del parnassionisme o del simbolisme a través del modernisme, a la Catalunya del Nord, en sintonia amb altres territoris dels Països Catalans com el País Valencià, si hi ha, són traces diluïdes o més presents segons els casos, però dintre d'una poesia que no abandona la llum, la vida, el camp i el paisatge mediterranis.

Superat el regionalisme, la intenció de fomentar un catalanisme nacionalista al voltant de la revista i de l'associació Nostra Terra (§ 3.1.7) obri vies més lliures per l'escriptor que no té la necessitat de traslladar la imatge del país en la seua creació, doncs basta amb escriure en català per reivindicar la identitat catalana. La necessitat de vindicar el paisatge com a mostra de col·lectivitat es veu diluïda amb una política cultural que ja pren aquest objectiu com a bandera i, per tant, els poetes legitimen la seua capacitat creativa sense necessitat de plasmar aquesta identificació purament regionalista amb l'espai col·lectiu. Això permet aproximaments més interiors del paisatge que ja s'havien obert amb Josep Sebastià amb *Roses y Xiprers* (1911).

A partir d'aquestes perspectives, podem dir que el tractament del paisatge i de la natura en la poesia rossellonesa des de 1883 fins mitjan segle xx es basa en tres estadis principals amb límits no abruptes: un primer estadi basat en una aproximació idealitzadora de l'espai natural, centrada en la contemplació del paisatge, en la imatge del país, un tractament que se sol acompanyar de les temàtiques regionalistes; un segon estadi exterior o interior del *jo* poètic, amb un tractament universalitzador, divinitzat o espiritual de la natura; i un tercer estadi amb un aproximament interioritzador de l'espai natural, on se superen els

estadis anteriors. Com dèiem, les fronteres no són rígides, no podem assignar cada període o cada autor un sol estadi, si bé és cert que hi ha predominances segons l'època o les obres dels autors.

Primer estadi: aproximació idealitzadora de l'espai

Així, hem pogut constatar, d'una banda, un aproximament idealitzador, contemplatiu i exterior de la veu poètica amb el paisatge i la natura. Es tracta d'una identificació de l'autor amb el lloc de vida d'una col·lectivitat, un espai que respon a una dimensió social i simbòlica del territori, una construcció cultural i històrica que defineix la identitat col·lectiva, i que es dona en els tres períodes (§ 1, § 2 i § 3), però sobretot en la Renaixença rossellonesa (§ 1) i en el període regionalista de la SEC (§ 2).

L'objectiu comú que plana des d'aquesta perspectiva és l'afany de relligar la relació vital de l'individu amb la natura o amb el lloc en un món que ha anul·lat aquest vincle. El to elegíac en l'aproximació a la natura i en el paisatge permet la mitificació de l'espai i del temps, de la història local gràcies a una certa hipertextualitat amb textos reals i d'herència popular. Des d'aquesta perspectiva, observem un contínuum d'idil·lisme paisatgista amb una sèrie d'elements que componen el manifest ideològic i transfons poètic. En primer lloc, la idea romàntica de l'espai com a reflex de la llengua i de la literatura, amb la recuperació de referents seculars, per tant, el paisatge heinenià com a «ànima del poble». El vincle afectiu amb el territori, la topofília, permet concebre'l com un dipòsit de patrimoni i de memòria, un conjunt de béns col·lectius que, a través de mecanismes d'identificació del subjecte que hi habita, considera que cal preservar. Estem davant d'una poesia autoreferencial i metalingüística, que traspua en els versos una voluntat de restauració de la llengua catalana, la Morta-Viva com apareix evocada en la poesia renaixencista i jocfloralista, amb l'ambigüitat referencial i la identificació constant entre llengua i pàtria. En aquesta línia lingüística però en un aproximament diferent, destaca l'ambició de recerca dels mots en el paisatge per part de Martí Jampy en el període de la SEC o més tardanament d'Edmond Brazès, que acostarien aquests autors a la peculiar apropiació de la teoria de la paraula viva de Maragall per part de Pons, on el llenguatge primitiu de la gent de muntanya o del camp és la font de la poesia (§ 2.2.2).

Característiques del tractament del paisatge i de la natura d'aquest primer estadi serien: l'evocació de la terra com a pàtria i com a història, amb una sèrie de tòpics basats en l'enaltiment i germanor de la totalitat de territoris nord-catalans; l'explicitació de la «raça» com a sentiment; la homologia entre el *jo* i l'activitat humana laboral de l'espai del món pairal, amb l'evocació de les «geografies quotidianes» del pagès, el qual habita en el territori i treballa per a la prosperitat col·lectiva; la importància atorgada a la llum del sol, a la mar mediterrània, al Canigó i als rius i torrents com a elements fertilitzants i caracteritzadors d'aquest espai, juntament a l'aprehensió de la terra com a mare, com a símbol de fertilitat i de vida col·lectiva; i la relació de la terra i del temps, sent aquesta la identificadora del rellotge que s'escola en el present del *jo*. En la voluntat de deixar constància dels topònims i retoritzar-los, hem pogut comprovar com la geografia humana que emana d'aquesta poesia són els llocs, més que els espais, que s'impregnen de la vida de les persones i construeixen l'emoció, tot assolint significat col·lectiu en contribuir a la configuració de la cohesió identitària. Són la mostra simbòlica dels llocs de la «petita pàtria» que esdevenen els signes essencials de la mitificació de l'espai i de la identitat a través del paisatge. La idealització fa que l'espai natural esdevinga escenari d'amor, bella decoració, i des d'un punt de vista identitari, la imatge del país del *jo*. Els sentiments lírics són absents, exceptuant la nostàlgia per la distància temporal o espacial on el *jo* poètic sí que apareix minoritàriament, però igualment per cantar un paisatge idealitzat i contemplat des de l'enyor. El poema és la forma i l'impuls del paisatge natal instal·lat en un cronotop idealitzat, una topofília que lliga les persones amb el lloc.

Podríem dir que en tots els autors d'aquesta tesi es manifesta aquest primer tractament, encara que es va diluint progressivament a mesura que el *jo* poètic es va fent més visible, de manera que es passaria d'una quasi total contemplació regionalista de l'espai natural en Pere Talrich a una de molt diluïda i excepcional en Gumersind Gomila, per marcar els dos extrems.

Segon estadi: tractament espiritualitzat de l'espai natural

En el segon estadi, en l'aproximament espiritualitzat de l'espai natural, el lirisme pot ser més o menys present segons el tractament que l'autor, l'obra o el poema porta a terme. El paisatge pot evocar un *jo* i una natura com a creacions de Déu, de l'ésser suprem (§ 1, § 2),

per tant, un posicionament jeràrquic de l'existència; o pot situar el *jo* poètic al mateix nivell que la natura, que l'univers i que el més enllà (§ 3).

En la Renaixença ens trobem bàsicament en el primer cas. En ser una generació de literats majoritàriament catòlics influenciats pel romanticisme francès, i en atorgar un valor diví intrínsec a la llengua catalana («Elle est d'origine divine [...] Elle est majestueuse et simple comme la nature; elle a des accents pleins, sonores, harmonieux, spontanés, comme des flots de source») (Boher, 1884: xv), Déu constitueix el nus essencial del lligam amb l'espai natural. Hem comprovat com molts poetes d'aquesta època se situarien en una concepció de l'espai natural divinitzat homologable a la de Victor Laprade. En el seu *Essai du Sentiment de la Nature*, aconsella els poetes d'enfocar-se sempre cap a l'home, cap a la natura o cap a Déu (Laprade, 1848: 24). Per Laprade, la facultat poètica o costat religiós de l'esperit de l'artista és obert a la natura com representació divina. Així, seguint una concepció chateaubriana, el cristianisme, en alliberar la terra i el cel dels petits déus grecollatins, converteix la natura accessible, perceptible en tota la seua majestuositat, en tota la seua nuditat i divinitat (Collot, 2005: 29), de manera que «le vrai Dieu, en rentrant dans ses œuvres, a donné son immensité à la nature» (Chateaubriand, 1966: 222). Com dèiem, el paisatge és el refugi que protegeix l'individu de la vida alienada de la civilització. La natura és creació, mirall, transposició de Déu, consolació a mode de *beatus ille*, puix la serenitat que aporta a l'esperit l'espai natural és la via necessària per connectar amb l'ésser suprem, com es veu clarament en *Amade* (§ 2.3.2). Al seu torn, simbolitza les ànsies del *jo* poètic de traspasar el món terrenal per una vida espiritual en el cel, l'esperança de vida en el més enllà després de la mort mundana, com es denota notablement en *Lo Pastorellet* (§ 1.8.1) i igualment en *Amade*. Allò humà se subordina fins anul·lar-se davant la immensitat creada per Déu, per això en la contemplació retòrica de la natura el *jo* poètic es desdibuixa o es desplaça i es fon en el paisatge, seguint la terminologia de Joan Fuster (§ Introducció). Això no vol dir que aquest tipus de tractament siga una simple descripció o manque de retoricisme, al contrari, assistim a interessants i aconseguides comparacions, personificacions i metàfores a través de la fauna i de la flora on el paisatge viu per si sol. Un to hiperbolitzat que aclama la bellesa paisatgística, de clara influència verdagueriana, permet evocar la grandesa indestructible de Déu, de l'univers, emanada en la natura. Tot i això, el *jo* es troba desdibuixat, és exterior i poc present. Els díctics personals es troben absents per donar lloc a una contemplació de la bellesa que és superior a l'individu.

D'alta banda, assistim a una apropiació espiritual del paisatge per part del *jo* poètic, amb la idea d'un *jo* i d'una natura com a elements d'un còmput universal, i una visió de renaixement constant, d'eternitat. El poeta se situaria al mateix nivell que la natura, que l'univers, com a parts d'un tot. Es tracta d'un punt de vista rizomàtic i horitzontal, seguint la terminologia dels filòsofs Deleuze i Guetari, fins i tot podríem dir panteista (§ 3). Un panteisme on l'univers, la natura i Déu (humans, fauna, flora, món cosmològic) són equivalents, i que es tradueix en la poesia amb un *jo* poètic que parla en nom de les plantes o dels animals, desdibuixant les fronteres de contemplador (autor) i d'allò contemplat (natura, món), com en Martí Jampy o Josep Gibrat (§ 2.2.2), que ja s'havia donat igualment en algunes elegies místiques de Lo Pastorellet (§ 1.8.1). També ocorre quan el cos i l'ànima de l'ésser estimat del *jo* poètic esdevé planta, flor o material tel·lúric, com podem constatar en alguns poemes de la majoria poetes a partir de la Société d'Études Catalanes (1907). En alguns d'ells és el mateix individu el que s'equipara amb elements de la flora i de la fauna sota la idea d'eternitat espargida en la natura, en totes les coses, com a parts d'un tot. La natura i el sol són la imatge de la regeneració contínua, infinita, idea que apareix ja reflectida en l'*Antic Testament*, en les reflexions de Cohelèt, fill de David i rei a Jerusalem: «Allò que ha passat tornarà a passar, / allò que s'ha fet tornarà a fer-se: / no hi ha res de nou sota el sol» (*Bíblia Catalana*, Cohèlet 1, 2008). Es tracta de l'esperança del *jo* poètic de prosseguir la vida o l'energia més enllà de la seua mort material, puix la seua existència continuarà sent matèria universal en traspassar, però sense que Déu se situe per sobre. Com ocorria en Verdaguer, les flors, l'aigua, la llum i el cosmos permeten evocar la mutació permeable i l'eterna renovació, l'etern renaixement. La idea d'eternitat en la natura i de renaixement constant es constata per la via catòlica de la Renaixença rossellonesa (§ 1), i per la via existencial i espiritual de Josep Sebastià Pons (§ 2.6, § 3.2.3), de Jean Amade (§ 2.3.2), de Simona Gay (§ 3.4), i de Carles Grandó (§ 2.5), en els dos primers gràcies a la hipersensibilitat en la llarga meditació creativa a través de l'espai terrenal i celeste, que els permet resoldre el secret de la vida, de l'individu i de la natura: l'esperança de la infinitud de l'ànima més enllà del llinar de la mort mundana. Aquest aproximament de tipus panteista lliga els tres períodes, des d'uns inicis cristians o més tangibles religiosos, fins a un aproximament de tipus postsimbolista, ecocrític o posthumanista en Gomila, autor que obrirà les portes a la poesia de Jordi Pere Cerdà en la segona meitat del segle xx. El *jo* poètic, en interioritzar la natura que conforma el paisatge i en imbricar-se en ella a través dels díctics de primera persona, reapareixeria líricament a la superfície per expressar els sentiments més

profunds del *jo*, tot metamorfosant-se amb la resta d'existències no humanes en el món. La poesia permet reaccionar davant la superioritat i jerarquia que l'ésser humà exerceix en l'espai natural i en moltes altres esferes de la societat, regenerar el vincle que l'unia amb la natura i mostrar com totes les vides formen part al mateix nivell en el planeta. L'existència i l'univers, el conjunt d'entitats, es representa per mitjà d'un tot com a suma de les parts o com a imatge de la totalitat d'aquestes en el món, i tot gira entorn la intersecció del món humà amb el no humà en una completa integració (§ Introducció).

Tercer estadi: aproximament interior

Tot i que en algunes elegies pel dol matern de Lo Pastorellet a la Renaixença ja es denota un punyent lirisme (§ 1.8.1), és sobretot al voltant de la Société d'Études Catalanes (§ 2) i de la Colla del Rosselló i Nostra Terra (§ 3), on es manifesta la interiorització de l'espai natural a través del qual s'expressen els sentiments més íntims del *jo* poètic. Josep Sebastià Pons obri les vies de la interiorització del paisatge a Jean Amade, Carles Grandó, Simona Gay, Gumersind Gomila, i als que vindran en la segona meitat del segle xx (Cerdà, Guiter, Català, Gouzy, Portet, entre molts altres), que des de perspectives diferents, connecten profundament amb el seu *jo* poètic, i els versos, més interiors, s'encaminen cap una autonomia poètica, sense deixar de banda l'arrelament tel·lúric amb el paisatge.

Els poetes no tenen tanta necessitat de voler reivindicar la terra en els seus versos amb la contemplació i elogi retòrics, sinó que aquesta terra i aquest paisatge esdevé l'instrument per expandir les inquietuds i sentiments del seu interior. L'espai natural esdevé la veu de la individualitat, un espai de llibertat ofert a la sensibilitat del *jo* per crear nous espais simbòlics. La fauna, la flora, els elements atmosfèrics, el cosmos, són el mitjà per expressar els sentiments, sobretot angoixosos o amorosos. El *jo* poètic és ara present per mitjà de díctics personals. En Jean Amade (§ 2.3.2), la comunió tel·lúrica fa que la natura reflectisca totes les emocions possibles, l'alegria, l'encís, els records, el dolor, i el desig d'ascensió per connectar amb Déu. En Carles Grandó (§ 2.5), tot i que en la majoria de la seua producció poètica es denota un fort regionalisme amb la succinta contemplació retòrica de l'espai, un bell lirisme ressorgeix a la superfície de la natura quan representa amb els moviments de la mar l'amor carnal, i quan expressa l'angoixa del pas del temps i l'assumpció de la vellesa amb elements de la flora. En Simona Gay (§ 3.4), la mar i el vent solen evocar l'angoixa existencial; la pluja,

el renaixement anímic; el bosc, la soledat i el silenci; i el motiu floral, l'amor a la terra natal, l'amor impossible i l'amor pel seu germà difunt. Les geografies simbòliques de Gumersind Gomila (§ 3.3) es debaten en un continu dualisme de tradició simbolista i postsimbolista, a través d'una poesia existencialista que cerca el sentit del *jo* en el món. Una contradicció interna de l'individu que se sotmet al desastre i a l'anorreament, testimoni dels esdeveniments de finals dels anys trenta i inicis dels quaranta, la Retirada de 1939 i la segona Guerra Mundial. A través de l'exploració i del continu pelegrinatge del *jo*, manifesta el constant desig de morir i de renàixer per mitjà de la llum, del dolor i de l'amor, de la foscor i de l'esperança, davant les circumstàncies reals coetànies a l'autor. En la poesia d'Edmond Brazès (§ 3.5.2), els sentiments de pena, dolor, esperança o recança, i idees com la mort, són personificats i expressats amb un *jo* poètic desdibuixat o translúcid, com ocorre igualment en algunes mostres de poesia de guerra (§ 2.2.3). Tot i que només en algunes excepcions, el *jo* poètic de Brazès ressorgeix a la superfície dels versos per expel·lir la sensació de solitud i el pes d'una marcada absència.

Per tant, no assistim des de 1883 fins mitjan segle xx a una única contemplació retòrica del paisatge sinó a un progressiu descens en el tractament regionalista d'aquest (primer estadi), un ascens en el tractament interioritzador de l'espai natural (tercer estadi), i un equilibri més o menys estable del tractament espiritual d'aquest espai (segon estadi).

Com hem assenyalat, els tres estadis no són hermètics, sinó que en major o menor mesura, i segons cada autor, se superposen els uns amb els altres. Una mostra és la poesia de guerra arran la primera Guerra Mundial (§ 2.2.3): en ocasions el *jo* poètic es dilueix en la contemplació i descripció retòrica de l'espai natural repulsiu, o pel contrari hi és present a través dels díctics. En tot cas, la natura passa d'ésser positivista a transmetre repulsió, buit, angoixa i desolació, com mostren els poemes de Chauvet, Francís, Grandó, i sobretot la poesia decadent dels «Aigües forts de Curlàndia» de *L'Estel de l'escamot* de Pons. De vegades, l'evocació de la bellesa natural és l'antítesi a l'amargor de la mort i de la guerra, i el seu caràcter regenerador suposa l'esperança de la fertilitat, de la vida.

La poesia de Josep Sebastià Pons és en aquest sentit exemple i influència per tots els poetes nord-catalans. En la forta interiorització lírica, en el correlat dels sentiments més profunds amb l'espai natural, en la comunió del *jo* amb la natura de tipus panteista i en la força sanadora del paisatge, l'essència del país català hi continua sent latent, puix és la

mateixa font de manifestació del *jo* (§ 2.5). El paisatge és en Pons el mitjà de coneixement del passat col·lectiu i individual, i de la tradició arrelada a la terra, amb la consegüent fascinació i ús per les formes de la literatura popular. Amb el deler de recerca de mots a partir de l'observació directa de l'espai natural i rural, Pons aspira a una poesia pura, aparentment senzilla i ordenada, clàssica, però representativa d'una emoció i contingut complexos, fins aconseguir l'harmonització del *jo* poètic amb el paisatge per expressar els sentiments més íntims, i la conciliació de contraris que condueix a equilibrar la forma i les emocions en la poesia.

Els principals elements de la natura objectes de contemplació i subjectes d'expressió, entre d'altres, són: l'aigua en forma de riu, de mar, de pluja; l'aire en forma de cel, d'estels, de lluna, de vent, de boira, de núvols, de tempesta; el foc en forma de flama, fum o cendra; les muntanyes, els arbres i els boscos; i altres existències de la flora i de la fauna. Aquests elements són la base retòrica d'aquesta poesia, i són assidus en la història literària europea des de l'època medieval, passant pel classicisme, pel renaixement, pel romanticisme i per la literatura popular. Tenen prevalença, si més no, elements específics representants del paisatge i de la cultura mediterranis, com la rosa, l'oliu, els ocells, la mar i la llum del sol, per tal de referenciar-se els poetes i identificar-se amb l'espai on viuen, el medi físic local autòcton a partir del qual poetitzen el paisatge. En definitiva, l'afany postromàntic costumista de retratar el paisatge on els subjectes es desenvolupen es manté sempre latent en major i menor mesura; i és sobre aquesta base on se superposen les aportacions més líriques.

Per acabar, la nostra tesi ha volgut fornir un panorama de veus literàries en un període determinat, i demostrar el tractament poètic intrínsec, col·lectiu i íntim, de l'espai natural, ço és, del paisatge i de la natura a la Catalunya del Nord. Amb això hem pretès acostar la crítica literària al patrimoni poètic rossellonès, sovint poc estudiat per les seues condicions perifèriques. Igualment, amb aquesta tesi esperem haver contribuït a crear noves interpretacions literàries perquè al seu torn siguen apreciades des de noves perspectives.

En efecte, a partir de l'hermenèutica proposada sobre un corpus poètic nord-català d'una mica més de mig segle, i en posar el focus d'anàlisi en l'espai natural, aquest treball pot

donar pas a estudis comparatius sobre altres períodes de la mateixa poesia nord-catalana, com la segona meitat del segle xx. Igualment, permetria aprofundir en el tractament de l'espai natural de qualsevol dels autors que hem analitzat o esmentat. Ací ens hem centrat bàsicament en la poesia de llibres publicats, però resten en les revistes nord-catalanes un conjunt de veus poètiques que permetrien ampliar el corpus. De la mateixa manera, els Jocs Florals de la Ginesta d'Or (§ 3.1.3) presenten a la societat nord-catalana per primera vegada una sèrie de veus femenines que segueixen l'exemple de Simona Gay, com Àngela Balent-Sicart, Marcel·la Rocaries, Rosa Gely, Brigita Azema, Joana Maureso-Moragues o Elisabet Oliveres-Picó, i que publiquen poemes (i algunes d'elles llibres) a la segona meitat del segle xx. Algunes d'aquestes autores apareixen en l'antologia *Les cinc branques* que hem comentat (§ Introducció). Creiem que és important reivindicar aquest conjunt de veus invisibilitzades sotmeses a la frontera de gènere, a més de la frontera lingüística i territorial, per això confiem que futurs estudis sobre la poesia rossellonesa de la segona meitat del segle xx donaran peu a la seua recerca i al seu tractament.

Els Jocs Florals de la Ginesta d'Or posen, al seu torn, sobre l'escenari poetes d'expressió en llengua francesa com Doëtte Angliviel, Marie Barrère-Affre, Jeanne Yves Blanc, Cyprien Lloansi, Gabriel Blanc, Just Calveyrach o Henri Duclos. En la majoria dels casos, tot i expressar-se en francès, es tracta d'una poesia on el paisatge rossellonès i la natura apareixen com a trets definitoris, ja siga d'una manera contemplativa o més interior segons els casos; un corpus que resultaria igualment molt suggeridor analitzar i aportar visibilitat.

Aquesta tesi també podria donar lloc a l'anàlisi d'altres produccions poètiques de territoris de llengües minoritzades de l'estat francès, com la bretona o l'occitana, on es podrien trobar molts punts en comú. En aquest sentit, els diversos treballs sobre el parnassionisme bretó i sobre la literatura bretona de l'especialista Nelly Blanchard podrien suposar un bon punt de partida, com també l'obra de Philippe Gardy *Paysages du poème. Six poètes d'oc entre XXe et XXIe siècle. León Cordes, Robert Lafont, Bernard Lesfargues, Georges Reboul, Max Rouquette et Jean-Calendal Vianès* (2014).

L'estudi de literatura comparada sobre el tractament poètic de l'espai natural de la Catalunya del Nord amb altres territoris de parla catalana, per exemple amb el País Valencià, és un terreny a aprofundir, puix han quedat demostrades en aquesta tesi convergències per

mitjà de poetes valencians com Miquel Duran de València o Bernat Artola, que es podrien explorar d'una manera més exhaustiva.

Des d'una perspectiva lingüística i sociolingüística, a partir d'aquest treball es podria analitzar l'evolució de la llengua rossellonesa i la percepció de la llengua des de la Renaixença fins els nostres dies, atenent als textos poètics però també als conflictes lingüístics i als discursos desenvolupats al llarg del segle xx en les diverses dinàmiques i òrgans culturals, com també podria conduir a analitzar més profundament la problemàtica de model de llengua rossellonesa, qüestió ja tractada en alguns estudis dispersos.

Tant de bo el paisatge, la poesia i la llengua catalanes al Rosselló continuen fomentant un espai que aspire a la reflexió i a la universalitat, i no cessen de mostrar una terra oberta al pensament, a la llibertat i a expel·lir emocions. Només així es podrà evitar la uniformització de les consciències que la jerarquia del poder insta a mantenir.

BIBLIOGRAFIA DEL CORPUS POÈTIC

- ALBERT, Esteve; MATHEU, Roser; SALTOR, Octavi; SALACORNADO, Antoni; MARIA, Assumpció (eds.) (1975): *Les cinc branques*, Barcelona, Albert i Corp.
- AMADE, Jean (ed.) (1908): *Anthologie catalane*, Perpinyà, Édition de la Bibliothèque Catalane—Imprimerie Librairie Comet.
- (1910a): «Cant de mare», *Revue Catalane*, 48 (15/12/1910), 442.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084983
[Data de consulta: 01/12/2021]
- (1911a): «Cant del Vallespir», *Revue Catalane*, 55 (15/07/1911), 204-206.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084997
[Data de consulta: 01/12/2021]
- (1911b): «Cant de minyonas», *La Veu del Canigó*, 10 (20/03/1911), 17-18.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=1128158&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 30/11/2021]
- (1934): *L'oliveda (L'olivette). Poésies catalanes avec la traduction française en regard*, Perpinyà, Imp. de l'Indépendant. <https://estudi.univ-perp.fr/items/show/315> [Data de consulta: 30/11/2021]
- BADOA, Joan (1906): *De nostra terra*, Perpinyà, Impremta d'En Barrière y Cia.
<http://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0367327> [Data de consulta: 30/11/2021]
- BERGA, Pau (1909a): *Fables de La Fontaine. Traduites en vers catalans. Avec une préface et une étude sur l'orthographe et sur la versification catalanes*, Perpinyà, Imprimerie Comet.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=380942&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 24/01/2021]
- (1913a): «Albada. Paraules i Musica d'En Pau Berga», *La Veu del Canigó*, 61 (05/05/1913), 148-149.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=1128158&men=3&lg=FR>

- patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=1128160&men=3&lg=FR [Data de consulta: 24/01/2021]
- (1913b): *La Mare-Terra. Poesies Rosselloneses*, Perpinyà, Impremta catalana d'en J. Comet.
<https://estudi.univ-perp.fr/items/show/159> [Data de consulta: 07/04/2021]
- (1914): «Mort als llops», *Revue Catalane*, 95 (01/11/1914), 253-255.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085075
[Data de consulta: 01/12/2021]
- (1925): «Força Ral», *Tramontane*, 102-103 (juny-juliol 1925), 138-139.
- BOFILL I MATES, Jaume (1913a): «Gàrgoles», *Revue Catalane*, 77-78 (15/05/1913-15/06/1913), 137.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085041
[Data de consulta: 01/12/2021]
- (1913b): «Besa-Mans», *Revue Catalane*, 77-78 (15/05/1913-15/06/1913), 139.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085041
[Data de consulta: 01/12/2021]
- (1913c): «Al tornar d'estudi», *Revue Catalane*, 77-78 (15/05/1913-15/06/1913), 138.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085041
[Data de consulta: 01/12/2021]
- BOHER, Jaume (1891): *La Inmaculada. Poema Teologich*, Perpinyà, Imprenta de Carlós Latrobe.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0365757> [Data de consulta: 01/03/2021]
- BOIXEDA, Jaume (1913): *Noms de casa*, Perpinyà, Imprempta d'En Barrière y Cia.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0365810&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 27/02/2021]
- BRAZÈS, Edmond (1916): «L'anyorança del pastoret», *Montanyes Regalades*, 6 (abril 1916), 126.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900001&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 30/08/2021]

- (1957): *L'ocell de les cireres*, Barcelona, Barcino.
- (2003): *Obres completes*, Canet, Trabucaire.
- CALZADA I CARBÓ, Josep (1913): «El Pastor de Cadí», *Revue Catalane*, 77-78 (15/05/1913-15/06/1913), 141-145.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085041
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- CHAUVET, Horaci (1916a): «Mala-vera», *Montanyes Regalades*, 8 (juny 1916), 173.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900001&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 08/05/2021]
- (1916b): «Primavera», *Montanyes Regalades*, 3 (gener 1916), 123. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900001&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 08/05/2021]
- (1916c): *Tochs de guerra (1915)*, Perpinyà, Imprimerie Barrière.
- CORNOVOL, Juli (1904): *Textes et poèmes*, Académie de Saint-Louis-De-Gonzague [manuscrit no publicat], Perpinyà, Mediateca Central Perpinyà.
- (1908a): «Lo cor que no rebrota», dins AMADE, Joan (1908) (ed.), *Anthologie catalane*, Perpinyà, Édition de la Bibliothèque Catalane—Imprimerie-Librairie Comet, 190.
- (1908b): «Ella dorm», dins AMADE, Joan (1908) (ed.), *Anthologie catalane*, Perpinyà, Édition de la Bibliothèque Catalane—Imprimerie-Librairie Comet, 192.
- COURTAIS, Pere (1868): *Flors de Canigo, premi dels Jochs Florals de Béziers en 1868. Poesias catalanas*, Perpinyà, Julia Frères—Imprimerie de Pierre Bardou Job.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0373205&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 25/02/2021]
- (1874): *Dolsuras. La pedregada y La dotzena d'en Pau XIII. Poemas còmics*, Perpinyà—Montpellier, Casa de tots els llibreters—Imprimerie Centrale du Midi.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6208133w.texteImage> [Data de consulta: 01/03/2021]

DE L'ALSINA, Pere (1915): «A n'un pelut de la guerra», *Revue Catalane*, 104 (01/08/1915), 138.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085093

[Data de consulta: 01/12/2021]

FIUS Y PALÁ, Maurici (1910): «Les Montanyes de Cerdanya», *Revue Catalane*, 43-44, (15/07/1910-15/08/1910), 248-250.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977

[Data de consulta: 01/12/2021]

GAY, Simona (1932): *Aigües Vives. Eaux Vives. Poèmes catalans avec la traduction française en regard*, París, Éditions Occitania.

— (1938): *Lluita amb l'àngel. Lutte avec l'Ange*, París, Noël.

— (1965): *La gerra al sol*, Barcelona, Barcino.

— (1992): *Obra poètica*, Barcelona, Columna.

GIBRAT, Josep (1919): *Cosas de casa*, Perpinyà, Imprempta Catalana. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0377616> [Data de consulta: 07/05/2021]

— (1925): *La Vall de Prats*, Avinyó, Aubanel Fils Ainé Éditeur. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0448108> [Data de consulta: 07/05/2021]

GOMILA, Gumersind (1943): *La sorra calenta*, Tolosa, Societat d'Estudis Occitans.

— (1966): *Llucifer. Llegendà íntima*, Barcelona, Edicions El Triangle.

— (1967a): *La sorra calenta*, Barcelona, Barcino.

— (1967b): *El vent fútil*, Barcelona, Edicions El Triangle.

— (1969): *Els ocells morts*, Barcelona, Edicions El Triangle.

— (2005): *Els ocells morts*, Maó, Institut Menorquí d'Estudis.

— (2012): *Anthologie poétique*, a cura d'Ismael Pelegrí i Pons, Montpellier, Les Éditions de la Tour Gile.

GRANDÓ, Carles (1912): *Fleurs de vie*, Perpinyà, Imprimerie Jean Comet.

— (1917): *El clam roig*, Perpinyà, Imprempta Catalana. <https://estudi.univ-perp.fr/items/show/148> [Data de consulta: 01/12/2021]

- (1923): *Fa sol i plou*, Barcelona, Atles.
- (1963): *Jocs de miralls*, Perpinyà—Montpeller, Col·leccions del G.R.E.C. i Tramuntana—Imprimerie de la Charité.
- JAMPY, Martí (1914): *Lliris, Roses y Violes cullits en les montanyes del Canigó i offereds a Maria Sanctíssima*, Perpinyà, Barrière y Cia. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0380098> [Data de consulta: 07/05/2021]
- JANICOT, Albert (1918): *Poésies catalanes. Suivies d'une étude sur l'histoire du Château de Saint-Jean-Pla-de-Corts*. Perpinyà: Imprimerie Barrière & Cia, 1918.
- (1920): *Les Roussillonaises: poésies*, Perpinyà, Imp. J. Bazerbe.
- LAMARTINE, Alphonse Marie Louis de (1915): *Poésies*, Londres—Toronto, J. M. Dent & Sons LTD. <https://docplayer.fr/213507454-The-hli-r-french-poetry-volume-iii-ts-modern-language-series-ed-by-walter-rippmann-ma-london-and-toronto-m-dent-sons-limited.html> [Data de consulta: 11/11/2021]
- LAPRADE, Víctor (1862): «Les Taureaux», *Les Symphonies. Idylles héroïques*, París, Lévy, 189-193.
- LO PASTORELLET DE LA VALL D'ARLES (1887): *Ays. Elegías Catalanas*, Perpinyà, Latrobe. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0385285&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 29/10/2020]
- (1914): *Ays y albadés*, Perpinyà, Impremta Catalana Comet. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0385287&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 29/10/2020]
- LÓPEZ-PICÓ, Josep Maria (1913): «La Oració dels Barcelonins», *Revue Catalane*, 77-78 (15/05/1913-15/06/1913), 136. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085041 [Data de consulta: 01/12/2021]
- MARAGALL, Joan (2009): «Glosa», *Poesies*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1-2. <https://mdc.csuc.cat/digital/collection/epistolari/id/8238/rec/50> [Data de consulta: 11/03/2021]

- (2010): «Cant Espiritual» dins CASALS, Glòria; QUINTANA, Lluís (eds.), *Poesia completa*, Barcelona, Edicions 62, 289-291.

- MORLINS D'ANDREU, Remey (1910a): «Tardor», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 258-260.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]

- (1910b): «Cullint cireres», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 279-283.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]

- (1910c): «La trena rossa», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 283-285.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]

- PEPRATX, Justí (1880): *Ramellets de proverbis, màximas, refrans y adagis catalans, escollits y posats en quartetes*, Perpinyà, Imprempta de Carlós Latrobe. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0366262&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 27/02/2021]

- (1884): *Espigas y flors. Obretes d'En Pau Farriol de Ceret*, Perpinyà, Imprempta de Carlós Latrobe. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0385624&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 27/02/2021]

- (1888): *Pa de casa. Llibret de versos d'En Pau Farriol de Ceret*, Perpinyà, Albert Julia Editor. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0385628&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 27/02/2021]

- PÉREZ-TORBA, Joan (1917): «Fariboles», *Revue Catalane*, 126 (15/04/1917), 55-57.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085135
 [Data de consulta: 01/12/2021]

- (1918): «Gatimells», *Revue Catalane*, 136 (15/02/1918), 39-40.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085155
 [Data de consulta: 01/12/2021]

- PONS, Josep Sebastià (1910): «Lo Cant Blau», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 251-253.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1911a): «El Vallespi», *Revue Catalane*, 55 (15/07/1911), 220.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084997
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1919): *El bon pedrís*, Perpinyà, Impremta Catalana d'En J. Comet. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=386572&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 16/11/2021].
- (1968): «El sementer emboirat» dins VERDAGUER, Pere (ed.) (1968), *Poesia rossellonesa del segle xx*, Barcelona, Edicions 62, 43-44.
- (2019): *Poesia catalana completa*, Girona, Edicions de la Ela Geminada.
- RIBAS Y CARRERA, Joan (1910a): «En la frontera», *Revue Catalane*, 77-78 (15/05/1913-15/06/1913), 260-261.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085041
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1910b): «La fi del poeta», *Revue Catalane*, 77-78 (15/05/1913-15/06/1913), 257-258.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085041
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- RIBERA LLOVET, Ramon (1913): «Eglogues», *Revue Catalane*, 77-78 (15/05/1913-15/06/1913), 140-141.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085041
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- SALVAT, Lluís (1910): «Mirella», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 254-256.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- SANYAS, Josep (1908): «Recorts», dins AMADE, Joan (ed.) (1908), *Anthologie catalane*, Perpinyà, Édition de la Bibliothèque Catalane—Imprimerie-Librairie Comet, 20.

- (1912): «La Cansó de les flors», *Revue Catalane*, 70 (15/10/1912), 300-301.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085027
 [Data de consulta: 01/12/2021]

- TALRICH, Pere (1860a): «Souvenirs des Pyrénées», *Le Siècle* (02/09/1860), 1-2.
- (1860b): «Souvenirs des Pyrénées. La minyona que em desespera», *Journal des Pyrénées-Orientales*, 75 (3/10/1860), 3. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=281716&men=3&vue=0361> [Data de consulta: 01/12/2021]

- (1881): «Corranda rossellonesa», *L'avens*, 7 (23/10/1881), 29-30.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1102317
 [Data de consulta: 01/12/2021]

- (1887): *Recorts del Rossello. Ab traducció á francés enfront. Il·lustració per L. Le Nain y P. Teyssonnières*, Perpinyà, Librairie de Charles Latrobe—Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguer — París, Librairie Albert Savine. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0391654&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 17/10/2021]

- TASTU, Amable (1827): «Le Retour à la Chapelle», *Poésies*, París, Ambroise Dupont et Cie, 219-224.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2037414/f221.item.r=amable%20tastu%20poésie> [Data de consulta: 18/10/2021].

- VERDAGUER, Jacint (1886): «Cant VI», *Canigó*, Barcelona, Llibreria Catòlica.
- (1997); GAROLERA, Narcís (ed.), *Canigó*, Barcelona, Quaderns Crema.
- (2003): «Canigó», *Terra Nostra*, 3 (setembre 2003), 10.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA I D'ALTRES GÈNERES LITERARIS

- ABELANET, Jean (2008): *Lieux et légendes du Roussillon et des Pyrénées Catalanes*, Perpinyà, Trabucaire.
- ABRAMS, Sam; BROCH, Àlex; CASACUBERTA, Margarida; CÒNSUL, Isidor (eds.) (2004): «Simona Gay», *Escriptores per al segle XXI*, Barcelona, ECSA, 97-112.
- AGUILAR MIRÓ, Estel (2019): «La production poétique en catalan en Catalogne Nord aux XXe et XXIe siècles» dins VERNY, Marie-Jeanne; PAGANELLI, Norbert (2019) (eds.): *Par tous les chemins : Florilège poétique des langues de France : alsacien, basque, breton, catalan, corse, occitan*, Lormont, Le Bord de l'eau, 231-232.
- (2021): «La hipertextualitat de Lo Pastorellet de la Vall d'Arles (Josep Bonafont) en Ays. *Elegías catalanas* (1887)» dins GREGORI, Carme; ROSSELLÓ, Ramon X. (eds.), *Literatura catalana contemporània: transformacions, imitacions i altres formes de reescriptura*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans—Societat Catalana de Llengua i Literatura, 65-82.
- (en premsa): «La flor i la natura en l'obra poètica de Simona Gay», *Mirmanda*, 15.
- ALART, Bernat (1868): «Perpinyà, al 3 d'abril del any 1868. Senyors President y Mantenedors dels Jocs Florals», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 16, 292.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441232f?rk=42918;4> [Data de consulta: 25/02/2021]
- ALBERT, Esteve; MATHEU, Roser; SALTOR, Octavi; SALACORNADO, Antoni; MARIA, Assumpció (eds.) (1975): *Les cinc branques*, Barcelona, Albert i Corp.
- ALMARCHA, Míriam (2016): «Dones de lletres i dones de paper durant la guerra del 14 al 18 a Catalunya Nord», dins DALMAU, Teresa; GRAU, Marie (eds.) (2016), *1914. La guerre des écrivains roussillonnais. La guerre des écrivains rossellonesos*, Perpinyà, Presses Universitaires de Perpignan, 123-138.
- AMADE, Jean (1898): «La jeune poésie-Le naturisme», *La Clavellina*, 18 (15/04/1898), 9-10.
<https://mediatheque->

patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900011&men=3&lg=FR [Data de consulta: 01/12/2021]

- (1899): «De la nouvelle génération», *L'art et l'Action. Anciennement "La Cité d'Art". Revue mensuelle, Littéraire, Artistique, Sociale*, 3 (març 1899), 36.
- (1902): «La jeune poésie française», *Le courrier de Céret*, (21/09/1902), 1.
- (1907a): *Études de littérature méridionale*, Tolosa—París, Privat.
- (1907b): «Appel aux poètes catalans roussillonnais», *Revue Catalane*, 1 (15/01/1907), 9-15.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084893
[Data de consulta: 01/12/2021]
- (1908) (ed.): *Anthologie catalane*, Perpinyà, Édition de la Bibliothèque Catalane—Imprimerie Librairie Comet.
- (1910b): «Allocution de M. Jean Amade», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 338-339.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
[Data de consulta: 01/12/2021]
- (1911c): «Un nouveau poète catalan-roussillonnais: Joseph Pons», *Revue Catalane*, 54 (15/06/1911), 170-175.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084995
[Data de consulta: 01/12/2021]
- (1911d): «La poésie populaire catalane», *Revue Catalane*, 57 (15/09/1911), 297-309.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085001
[Data de consulta: 01/12/2021]
- (1912): *L'idée régionaliste*, Perpinyà, Bibliothèque catalane.
- (1916): «Pour l'œuvre commune», *Revue Catalane*, 166 (15/06/1916), 117-118.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085115
[Data de consulta: 01/12/2021]
- (1925): «Montpellier le 27 avril 1926» [carta inèdita de Joan Amade a Carles Grandó], Perpinyà, Biblioteca Universitària, Fons Grandó.

- (1926): «Discours de M. Jean Amade», *L'Éveil Catalan*, 97 (05/06/1926), 1-2.
 - (1928): «Les Rapports. Langue catalane : M. Jean Amade», *L'Éveil Catalan*, n. especial (26/05/1928), 2-3.
 - (1936): *Le poète Pierre Camo : étude critique et bibliographique*, Perpinyà, Imp. de l'Indépendant.
 - (1937): «Montpellier, le 19 mars 1937» [carta inèdita de Joan Amade a Carles Grandó], Perpinyà, Biblioteca Universitària, Fons Grandó.
 - (1943): «Discours du Président des Jeux Floraux du Genêt d'Or», *L'Art et l'Action* (16/05/1943), 2.
 - (1947): «Montpellier le 22 mars 1947» [carta inèdita de Joan Amade a Carles Grandó], Perpinyà, Biblioteca Universitària, Fons Grandó.
- ARAGON, Henry (1925): «P. Francis et C. Grandó», *Portraits roussillonnais*, Perpinyà, Imprimerie Gilles et Dufour, 153-155. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=364902&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 23/06/2021]
- ARIZA VIGUERA, Manuel; GARRIDO MEDINA, Joaquín; TORRES NEBRERA, Gregorio (1981): *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*, Madrid, Alhambra.
- ARQUÉS, Rossend (1988): «La Morta-viva: gènesi, tradició i funció d'una al·legoria de la renaixença de la llengua catalana i de Catalunya», *Anuari Verdaguer*, 3, 31-76. <https://www.raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/69491> [Data de consulta: 27/04/2021]
- ARTÚS, Georges (1928): «La Colla del Rosselló», *L'Éveil Catalan*, 148 (02/06/1928), 1.
- AULET, Jaume (2007): «Gumersind Gomila i les connexions amb la poesia catalana de la seva època», *Retrats. Gumersind Gomila*, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 27-40.
- AURIOL, Prosper (1884): «Résumé des travaux de la section des lettres», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales de Perpignan*, 26, 163-172. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441242s/f161.item> [Data de consulta: 26/02/2021]

- AYENSA, Eusebi (2018): *La mel del record. Estudi i edició crítica de la Faula d'Orfeu, de Josep Sebastià Pons*, Perpinyà, Presses Universitaires de Perpignan.
- (2019): «Introducció», dins PONS, Josep Sebastià (2019), *Poesia catalana completa*, Girona, Edicions de la el·la geminada, 27-91.
- BACHES, Joseph (1934): «Le catalanisme», *L'Éclair*, 20644 (25/05/1934), 5.
https://ressourcespatrimoines.laregion.fr/ark:/46855/FRAD034_04MI_186R/1934/05/25/v0001.simple.selectedTab=thumbnail.hidesidebar [Data de consulta: 12/09/2021]
- BADIA, Lola (2008): «El fantàstic. Els termes *fantàstic* i *fantasia* — Pere, Ramon i la forma dialògica — Un art de distingir l'home assenyat de l'home fantàstic», dins LLULL, Ramon; BADIA, Lola (ed.) (2008), *El Fantàstic. Llibre de la ciutat del món*, Barcelona, Obrador Endèndum, 45-69.
- BAJTIN, Mijail [BAKHTINE, Mikhaïl] (1984): *Esthétique de la création verbale*, París, Gallimard.
- (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
https://www.academia.edu/8368877/Mija%C3%ADl_Bajtin_Teor%C3%ADa_y_est%C3%A9tica_de_la_novela [Data de consulta: 21/12/2021]
- BALARA DAURIAC, Enriqueta (1990): «Edmond Brazès: estudi dels seus escrits publicats al “Cri Cérétan” (1946-1968)», Perpinyà, Universitat de Perpinyà—D.U.E.C.
- BATE, Jonathan (1998): «Poetry and Biodiversity», dins KERRIDGE, Richard & SAMMELLS, Neil (eds.), *Writing the Environment: ecocriticism and literature*, Londres, Zed Books, 53-70.
- BAUBY, Charles (1922): «Que sera la littérature de demain ?», *L'Éveil Catalan*, 8 (14/04/1922), 2-3.
- (1925): «Pierre Talrich», *Tramontane*, 101 (maig 1925), 85-86.
- (1924): «Les Jeux Floraux du Roussillon», *Tramontane*, 91-92 (juliol-agost 1924), 125.
- (1950): «Jean Amade et le Folklore», *Tramontane*, 318-319 (febrer-març 1950), 67-69.
- BAYLAC-FERRER, Alà (2009): *Catalunya Nord. Societat i Identitat. Reflexions, vivències i panorama català*, Perpinyà, Trabucaire.

- BENOIT, Edmond (1910): «Discours de M. Benoit, maire», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 223-224.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- BÉRANGER, Pierre-Jean de (1866): «Les Hirondelles», *Chansons de P.-J. de Béranger : anciennes et posthumes (Nouvelle édition populaire ornée de 161 dessins inédits)*, París, Perrotin, 301-302.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6154945r/f322.item.r=hirondelles> [Data de consulta: 18/18/2021]
- BERGA, Pau (1909b) «L'orthographe catalane moderne», *Revue Catalane*, 28 (15/04/1909), 100-109.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085183
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1909c): «Aperçu sur la versification catalane», *Revue Catalane*, 29 (15/05/1909), 146-154; *Revue Catalane*, 30 (15/06/1909), 162-169; *Revue Catalane*, 31 (15/07/1909), 204-208.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=473&anyo=1909 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1910): «Le mètre et le rythme dans la poésie catalane», *Revue Catalane*, 38 (15/02/1910), 34-41; *Revue Catalane*, 39 (15/03/1910), 67-72.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084967
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1910-1911): «L'œuvre d'Oun Tal», *Revue Catalane*, 40 (15/04/1910), 106-11; *Revue Catalane*, 51 (15/03/1911), 77-84.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=473&anyo=1910 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1911): «Le catalan roussillonnais», *La Veu del Canigó*, 22 (24/09/1911), 274-279.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=1128158&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 03/05/2021]

- (1912): «Armistice», *La Veu del Canigó*, 29 (12/01/1912), 2-4. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=1128159&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 03/05/2021]
- (1913c): «La langue et la versification des poètes roussillonnais. Talrich, Pepratx, Boher», *Ruscino*, 1 (gener-març 1913), 83-91; 277-303. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k115407p/f85.item> [Data de consulta: 03/05/2021]
- (1913d): *Études critiques sur les chansons catalanes*, Lézignan, Imprimerie—Librairie G. Loupiac.
- (1913e): «Les voyelles *o* et *u* en catalan», *Ruscino*, 2, 549-571.
- (1927): «Encore et toujours l'orthographe», *L'Éveil Catalan*, 168 (27/04/1927), 1.
- (1930a): «“L'aire i la fulla” poésies catalanes de J. S. Pons», *Vallespir*, 3 (juliol-setembre 1930), 14-16. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11705128/f22.item> [Data de consulta: 13/11/2021]
- (1930b): «Le Roussillon vu par ses poètes», *Vallespir: revue littéraire et artistique*, 4 (octubre-désembre 1930), 2-6. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1170513p/f4.item> [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1931): «Rondalles i contes vallespirencs de M. E. Caseponce», *Revue historique et littéraire du diocèse de Perpignan*, 1931, 306-311.
- (1932): «Le sentiment de la nature en Virgile et Mistral», *Tramontane*, 182-183 (febrer-març 1932), 47.
- BERJOAN, Nicolas (2009): «L'honneur d'une langue. Les Roussillonnais et le catalan durant le premier XIXe siècle (1815-1870)», *Romantisme*, 145, 3, 121-135. <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-3-page-121.htm> [Data de consulta: 13/11/2021]
- (2011): *L'identité au Roussillon. Penser un pays catalan à l'âge des nations*, Perpinyà, Trabucaire.

- BERNARD, Valère (1910): «Discours du Capoulié», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 319-322.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- BERNARDÓ, Domènec (1975): «Appareil éducatif et langue autochtone : le cas du catalan», *Langue française. L'enseignement des "langues régionales"*, 25 (1975), 37-61.
http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1975_num_25_1_6055 [Data de consulta: 27/11/2021]
- BERTALANFFY, Ludwig von (1972), «Vorläufer und Begründer der Systemtheorie», *Systemtheorie*, Berlín, Colloquium, 17-27.
- BERTHELOT, Martine (2018): «Catalunya del Nord» dins SAMPER PRUNERA, Emili; ORIOL I CARAZO, Carme (eds.) (2018), *Història de la literatura popular catalana*, Tarragona, Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 510-543.
- BÍBLIA CATALANA (2008): *Bíblia Catalana, Traducció Interconfessional (BC)*, Madrid, Sociedad Bíblica de España. <https://www.bible.com/ca/bible/335/2CO.12.BCI> [Data de consulta: 11/11/2021]
- BOHER, Jaume (1884): «Al Pastorellet de la Vall d'Arles» dins LO PASTORELLET DE LA VALL D'ARLES (ed.), (1884), *Garbèra Catalana*, Perpinyà, Impremta Carlós Latrobe, v-xvi.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0377348> [Data de consulta: 26/02/2021]
- BOIX, Emili (1910): «Rapport du Secrétaire des Jeux Floraux de la Société d'Études Catalanes» *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 239-247.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- BOIXEDA, Edouard (1937): *66 faules catalanes de Mossen Gabriel Boixèda seguides de la canso: la vall de Prats de Mossen Jaume Boixèda*, Perpinyà, Impremta Edouard Vinck.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0365808&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 24/2/2021]

BOIXEDA, Jaume (1886): «Lo cassador d'anechs salvatges», *La Renaixensa*, 47-51 (Any XVI), 377-379.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1345011

[Data de consulta: 27/02/2021]

BONAFONT, Josep (1907): «Les goigs», *Revue Catalane*, 7 (15/07/1907), 196.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084905

[Data de consulta: 01/12/2021]

— (1911): «Aux obsèques de M. Vergès de Ricaudy, Oraison funèbre en catalan», *La Veu del Canigó*, 7 (07/02/1911), 47-48. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=1128158&men=3&lg=FR>

[Data de consulta: 03/11/2021]

— (1923): *Sermon catalan sur la Passion prononcé le Vendredi Saint, 30 mars 1923 à la Cathédrale de Perpignan*, Perpinyà, Barrière.

BONET, Lluc (2012): *L'instituteur Louis Pastre (1863-1927) : le catalan et l'école en Roussillon de 1881 à 1907*, Université Paul Valéry Montpellier III—Universitat de Girona.

http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/82/94/34/PDF/2012_bonet_diff.pdf

[Data de consulta: 11/03/2021]

BOSCH, Andreu (1628): *Summari, index o Epitome dels admirables y nobilissims titols de honor de Cathalunya, Rossello y Cerdanya y de les gracies, privilegis, prerrogatives, preheminencies, llibertats è immunitats gosan segons les propies y naturals lleys*, Perpinyà, Pere Lacauallera.

https://books.google.es/books?id=oK5QAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

[Data de consulta: 29/10/2020]

BOSCH DE LA TRINXERIA, Carles (1887): «Recorts del Rossello per Pere Talrich», *Le Roussillon : Journal Politique* (07/09/1887), 3. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=1073866&men=3&lg=FR>

[Data de consulta: 18/10/2021]

- (1892): «Un poeta rossellonés. Oun Tal», *La Renaixensa*, 50-53 (1892), 785-797.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1345185
 [Data de consulta: 11/11/2021]
- BOTET, Renat (1980): «L'ocell emmudit. Adéu al poeta ceretan Edmund Brazès (1893-1980), *Le courrier de Céret*, (28/06/1980), 1.
- BOU, Enric (1987a): «La poesia postsimbolista (1915-1936). Josep Sebastià Pons», dins RIQUEL, Martí de; COMAS, Antoni; MOLAS, Joaquim (dirs.) (1987), *Historia de la literatura catalana*, vol. 9, Barcelona, Ariel, 213-270.
- (1987b): «Entre l'alba i el vent: Marià Manent en la poètica postsimbolista», *Els Marges*, 36 (1987), 3-20. <https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/108898/157403> [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1989): *Poesia i sistema*, Barcelona, Empúries.
- BOURRET GUASTEVI, Michel (2005): «Gumersind Gomila, un poète décalé», *Revue d'Études Catalanes*, 8-9 (2005-2006), 37-63.
- (2009): «L'Occitanie dans les ténèbres de l'Occupation : *Llucifer. Llegendà íntima* de Gumersind Gomila» dins GARDY, Philippe; VERNY, Marie-Jeanne (eds.) (2009), *Max Rouquette et le renouveau de la poésie occitane. La poésie d'oc dans le concert des écritures poétiques européennes (1930-1960)*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 1-18 (169-181). <https://books.openedition.org/pulm/417> [Data de consulta: 21/08/2021]
- (2016): «La sorra era calenta: una visió illenca del paisatge rossellonès a la poesia d'en Gumersind Gomila» dins LAGARDE, Christian; BERTHELOT, Martine; GRAU, Marie (eds.) (2016), *Aspects de la literatura de Catalunya del Nord. Aspects de la littérature de Catalogne du Nord*, Canet, Trabucaire, 109-120.
- (2017): «Aquella llengua tan clara», *Es diari. Menorca*, 22/12/2017, 33.
- BOUSOÑO, Carlos (1970): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- BOVER I FONT, August (1989): «Pàtria i les relacions nord-catalanes de Jacint Verdaguer», *Anuari Verdaguer*, 3, 213-226.

<https://raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/69500> [Data de consulta: 08/10/2021]

- (1990): «La festa literària de Banyuls de la Marenda (1883)» dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, 21. *Miscel·lània Joan Bastardes*, 4, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 135-155.
- (2003): «Pere Talrich i els seus "Recorts del Rossello"» dins ZIMMERMANN, Marie-Claire (ed.) (2003), *Actes del dotze Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. 4-10 de setembre de 2000*, París, Universitat de París IV—Sorbonne, 221-30.
- (2016): «Cap als nou segles de lletres nord-catalanes: Un balanç global des del XXI» dins LAGARDE, Christian; BERTHELOT, Martine; GRAU, Marie (eds.) (2016), *Aspectes de la literatura de Catalunya del Nord. Aspects de la littérature de Catalogne du Nord*, Perpinyà, Trabucaire, 15-36.

BRAIDOTTI, Rosi (2020): *Subjectes posthumans*, Barcelona, Arcadia

BRAZÈS, Edmond (1932a): «Fa sol i plou. De Charles Grando», *Vallespir: revue littéraire et artistique*, 2 (abril-juny 1932), 26-27.

— (1932b): «Aigües Vives», *Vallespir: revue littéraire et artistique*, 2 (abril-juny 1932), 27.

— (1968): «Al·locució del sr Edmon Brazès [secretari general]», *Tramontane*, 518-519 (maig-juny 1968).

— (2003): *L'univers d'Edmond Brazès. Obres completes*, Canet, Trabucaire.

BRINQUANT, Paul (1914): «Pierre Talrich», *Revue Catalane*, 86 (01/02/1914), 33-42.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085057

[Data de consulta: 01/12/2021]

BROCH, Àlex (2005): «L'evolució de la crítica literària a Catalunya. Obertura», *Literatures*, 3 (2005), 61-68.

BROUSSE, Louis (1897): «La langue catalane», *La Clavellina*, 12 (15/10/1897), 6-8.

<https://mediatheque->

[patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900010&men=3&lg=FR](https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900010&men=3&lg=FR) [Data de consulta:

01/12/2021]

- BULA CARABALLO, Germán (2009): «Qué es la ecocrítica?», *Revista Logos*, 15 (gener-juny 2009), 63-73. <https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1082&context=lo> [Data de consulta: 20/12/2021]
- BULLETIN DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES ET LETTRES DE MONTPELLIER (BASLM) (1932): «Séance du 18 avril 1932», *Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, 62 (année 1932), 46. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55064525?rk=21459;2> [Data de consulta: 21/04/2021]
- (1934): «Séance générale du 25 juin 1934», *Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, 64 (année 1934), 108. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5506401v?rk=21459;2> [Data de consulta: 21/04/2021]
- (1935): «Séance du 18 Février 1935», *Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, 65 (année 1935), 58-61. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55125796?rk=21459;2> [Data de consulta: 21/04/2021]
- (1940): «Séance du 15 avril 1940», *Bulletin de l'Académie des Sciences et Lettres de Montpellier*, 70 (année 1940), 100-101. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6299163t?rk=21459;2> [Data de consulta: 21/04/2021]
- BUSSOT I LIÑÓN, Gerard (2011): «Apunts biogràfics. Calzada Carbó, Josep (Sant Feliu de Guíxols 1878 – Madrid 1965)», *Gent d'un segle. Sant Feliu de Guíxols 1900-2000*, Girona, Ajuntament de Sant Feliu de Guíxols—Diputació de Girona, 72.
- CABANILLES, Antònia (1996): «Los paraísos perdidos: El paisaje y la constitución del personaje poético», *Paisaje, juego y multilingüismo : X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada : (Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994)*, Vol. 1, 169-178.
- CALMETTE, Josep (1916a): «La langue catalane du Roussillon», *Montanyes regalades*, 3 (gener 1916), 41-42. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900001&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 01/12/2021]

- (1916b): «La crise actuelle du Catalan», *Montanyes regalades*, 9 (juliol 1916), 177-182.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900001&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 01/12/2021]

- CALVEYRACH, Just (1922): «Aux lecteurs», *L'Éveil Catalan*, 9 (01/05/1922), 1.

- CAMPS, Christian (1986a): *Deux écrivains catalans: Jean Amade, 1878—1949, Joseph-Sébastien Pons, 1886—1962. Tome 1*, Castelnau-le-Lez, Les Amis de J. S. Pons—Occitania.

- (1986b): *Deux écrivains catalans: Jean Amade, 1878—1949, Joseph-Sébastien Pons, 1886—1962. Tome 2*, Castelnau-le-Lez, Les Amis de J. S. Pons — Occitania.

- CAMPS, Núria; PINYOL, Ramon (2014): «Verdaguer, mirall per a la clerecia nord-catalana de finals del segle XIX i principis del segle XX», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès*, 8 (2014), 193-205.
<https://raco.cat/index.php/AnnalsCER/article/view/284119> [Data de consulta: 18-10-2021]

- CAPECHI, Luisa (1985): «Estudio semántico-temático, simbólico y mitológico: literatura: semántica y temática», dins DÍEZ BORQUE, José María (coord.) (1985), *Métodos del estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 355-390.

- CAPEILLE, Jean (1914): *Dictionnaire de biographies roussillonnaises*, Perpinyà, Imprimerie catalane de J. Comet.

- (1927): «Les publications historiques de l'abbé Joseph Gibrat», *Revue historique et littéraire du diocèse de Perpignan*, 1927, 1-3.

- CARMIGNANI, Paul; SAGNES, Jean (2017): *L'Université de Perpignan. L'une des plus anciennes universités d'Europe*, Perpinyà, Presses Universitaires de Perpignan.

- CARSALADE DU PONT, Juli (1910): «Discours de Monseigneur de Carsalade du Pont», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 229.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]

- CASACUBERTA, Margarida; CANAL I MORELL, Jordi (1987): «Jacint Verdaguer, un poeta al servei del catalanisme conservador», *Revista de Catalunya*, 13 (novembre 1987), 153-168.

- CASEPONCE, ESTEVE (1907): *Contes Vallespirenchs replegats per en Mir y Nontoquis*, Perpinyà, Imprenta d'en Joseph Payret. <http://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0370270> [Data de consulta: 01/12/2021]
- CASTAN, Félix (1969): «Gumersind Gomila et son œuvre poétique», dins GOMILA, Gumersind (1969), *Els ocells morts* [contracoberta], Barcelona, Edicions El Triangle,
- CATALÀ, Francesc (1956): *A la mémoire du poète Albert Janicot directeur-fondateur de la revue méditerranéenne "Madeloc" / ill. de Honoré Nicolau*, Perpinyà, Labau.
- (1966): «*La gerra al sol* de Simona Gay», *Conflent*, 32 (març-abril), 85-89.
- CAYROL, Antoni (1978): «Amic lector», *Sant Joan i Barres*, 71 (estiu 1978), 3.
- CERDÀ, Jordi Pere (1960): «Carta del Rosselló», *Vida Nova*, 19 (maig 1960), 47.
- (1984a): «El cim era desert», *Gumersind Gomila: poeta. Maó 1906 – Perpinyà 1970*, Maó—Perpinyà, Consell Insular de Menorca, Ajuntament de Maó, Obra Cultural Balear—CDACC, Ajuntament de Perpinyà, 9-14.
- (1984b): «Pere Garcia-Fons i Manolo Valiente, amics de Gomila», *Gumersind Gomila: poeta. Maó 1906 – Perpinyà 1970*, Maó—Perpinyà, Consell Insular de Menorca, Ajuntament de Maó, Obra Cultural Balear—CDACC, Ajuntament de Perpinyà, 185-190.
- CHARLES-BRUN, Jean (1911): *Le Régionalisme*, París, Bloud, 44.
- CHATEAUBRIAND, François-René (1966) [1828]: *Génie du christianisme*, París, Garnier—Flamarion.
- CHAUVET, Horaci (1910): «Discours de M. H. Chauvet, adjoint au maire», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 323-225. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1911): «Le problème de la langue roussillonnaise», *L'Indépendant*, 27/05/1911, 1.
- (1921): «Toast de M. Horace Chauvet», *Revue Catalane*, 175 (setembre-octubre 1921), 70-71.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085233

[Data de consulta: 01/12/2021]

- (1924): «Discours d'ouverture des Jeux Floraux», *Tramontane*, 91-92 (juliol-agost 1924), 129.

COHEN, Jean (1979): *Le Haut langage: théorie de la poéticité*, París, Flammarion.

COLELL, Jaume (1886): «L'Unió dels pobles llatins», *La Veu de Montserrat* (11/09/1886), 297-298. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004578299&search=&lang=es>

[Data de consulta: 26/02/2021]

COLLA DEL ROSSELLÓ (1926): *Colla del Rosselló: statuts*, Perpinyà, Imprimerie catalane.

COLLOT, Michel (2005): *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, París, José Corti.

COSTA I COSTA, Jordi Joaquim (1976): «La Colla del Rosselló (1921-1941) et Nostra Terra (1936-1939). Sociétés culturelles roussillonnaises», *Actes du 100e Congrès national des sociétés savantes. (Perpignan, 1975). Section d'histoire moderne et contemporaine et Commission d'histoire des sciences et des techniques*, París, Bibliothèque nationale, 337-349.

- (1977): «La Colla del Rosselló (1921-1941)», *Revista Catalana. Periòdic Trimestral de l'Institut Rossellonès d'Estudis Catalans*, 36 (4t trimestre 1977), 23-32.

- (1978): «La Colla del Rosselló (1921-1941)», *Revista Catalana. Periòdic Trimestral de l'Institut Rossellonès d'Estudis Catalans*, 37 (1er trimestre 1978), 23-32.

COSTA I LLOBERA, Miquel (1912): «Discurs à la Festa de les Lletres Catalanes de Banyuls-de-la-Marenda (Rossello) lo 17 de juny de 1883», *Revue Catalane*, 66 (15/06/1912), 179-80.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085019

[Data de consulta: 01/12/2021]

- (1914): «La Mare-Terra. Poesies rosselloneses, Pau Berga», *Revue Catalane*, 85 (01/01/1914), 31-21.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085055

[Data de consulta: 01/12/2021]

- COURTAIS, Pere (1912): «Discurs à la Festa de les Lletres Catalanes de Banyuls-de-la-Marenda (Rossello) lo 17 de juny de 1883», *Revue Catalane*, 66 (15/06/1912), 179-180.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085019
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- CRASTRE, Victor (1953): «La vie intellectuelle et littéraire en Roussillon», *Visages du Roussillon*, París, Horizons de France, 73-108.
- (1980): «Vie et mort d'un poète», *Le courrier de Céret*, (28/06/1980), 1.
- CREIXELL, Joan (1990): *El llibre a Catalunya durant la guerra civil*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- CREIXELL, Lluís (1976): «Ideologia de la llengua catalana», *Sant Joan i Barres*, 62 (hivern 1976), 19-28.
- (1992): «La Renaixença al Rosselló» dins *Actes del Col·loqui Internacional sobre la Renaixença I*, Barcelona, Curial, 57-82.
- CRESSWELL, Tim (2004): *Place. A short introduction*, Malden, Blackwell.
- CROUCHANDEU, Joseph (1884): «Résumé général des travaux de la Société», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 26, 128-141.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441242s/f126.item> [Data de consulta: 26/02/2021]
- DE BARONCELLI-JAVON, Marguerite (Magali) (1910): «Brinde de la Reyna na Magali», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 318-319.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- DE BERLUC-PÉRUSIS, Léon (1880): «Sonnet provençal de M. de Berluc-Pérussis», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 24, 338-339.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4412401/f342.item> [Data de consulta: 12/11/2021]
- DE COPONS, Joseph (1889): «Littérature catalane: En Pere Talrich», *Le Roussillon : Journal Politique* (02/01/1889), 2. <https://mediatheque->

patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=1073868&men=3&lg=FR [Data de consulta: 26/02/2021]

DECAUDIN, Michel (1960): *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Tolosa, Privat.

DEFEZ, Antoni (2019): «Per què Fuster no va voler pujar al Penyagolosa? Notes sobre el descrèdit del paisatge», dins GRIMALTOS, Tobies (ed.) (2019), *Joan Fuster: indagació, pensament i literatura*, València, Publicacions de la Universitat de València, 89-114.

DE LA TORRE, Xavier (1912): «Avant la Renaissance catalane en Roussillon», *Revue Catalane*, 67 (15/07/1912), 210-212.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085021
[Data de consulta: 01/12/2021]

DELCOR, Mathias (1985): «Les prêtres érudits du Roussillon aux XIXe et XXe siècles», *Revue d'histoire de l'Église de France*, 186, 25-46. https://www.persee.fr/doc/rhef_0300-9505_1985_num_71_186_3347#rhef_0300-9505_1985_num_71_186_T1_0039_0000 [Data de consulta: 25/06/2021]

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1980): *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, París, Minuit.

DELPONT, Juli (1896): «Galerie roussillonnaise: Pere Talrich», *Journal commercial, maritime, artistique et littéraire des Pyrénées-Orientales*, 1, 26-27. <http://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=100171&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 01/12/2021]

— (1906): «Prolech» dins BADOA, Joan, *De nostra terra* (1906), Perpinyà, Imprempta d'En Barrière y Cia. Successors d'En C. Latrobe, 3-5. <http://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0367327> [Data de consulta: 30/11/2021]

— (1908): «Les catalans de l'Alguer», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 49, 369-375.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441265m/f378.item> [Data de consulta: 29/11/2021]

- (1909): «En Pau Berga», *Revue Catalane*, 31 (15/07/1909), 214-215.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084953
 [Data de consulta: 29/11/2021]
- (1910): «Le Vin d'Honneur», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 205-206.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1912): «Apuntacio perpinyanesa», *Revue Catalane*, 67 (15/07/1912), 196-198.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085021
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1913): «Lo Sant-christ de Cosprons», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 54, 627-642.
- (1914): «Los morts de la guerra», *Revue Catalane*, 95 (15/11/1914), 255.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085075
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1916): «Catalanisme de guerra», *Montanyes regalades*, 11 (setembre-octubre 1916), 212-214.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900001&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 11/03/2021]
- (1917): «La philologie philoboche du roussillonnais Charles Grando», *Montanyes regalades*, 18 (juny 1917), 89-91.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900002&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 01/05/2021]
- (1919): «L'unification de l'orthographe catalane en Roussillon», *Montanyes regalades*, 67 (juliol 1921), 108.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900006&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 01/05/2021]
- (1950): «A la mémoire de Jean Amade. Poète du Vallespir mainteneur de nos traditions. Notice biographique», *Tramontane*, 318-319 (febrer-març 1950), 33-34.

- DE MONTOLIU, Manuel (1932): «Breuari crític. Carles Grandó "Fa sol i plou. Poesies rossellonenques". Publicacions de "La Revista"», *La Veu de Catalunya*, 11222 (01/06/1932, ed. Matí), 10.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1268007
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- DE VILANOVA, Arnau (1915): «Per abatre l'imperialisme. Els voluntaris catalans a França», *La Nació: Setmanari a la "Unió Catalanista"*, 26 (15/12/1915), 2.
- D'ORS, Eugeni (1911): «De les roses i dels xiprers», *La Veu de Catalunya*, 4307 (11/05/1911, ed. Vespre), 1.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1241255
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- DOMINGO, Josep Maria; CASSANY, Enric (2018): «Renaixença i literatura catalana, 1859-1893» dins CASSANY, Enric; DOMINGO, Josep M. (dirs.) (2018), *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (I). El Vuit-cents*, Barcelona, Barcino, 153-198.
- DUARTE, Fábio (2017): *Space, place and territory. A critical review on spatialities*, Londres, Routledge. <https://books.google.es/books?id=UPLiDQAAQBAJ&print-> [Data de consulta: 20/12/2021]
- DUNYACH, Georges (2003): *Pierre Talrich, Pere Talrich*, Pesillà de la Ribera, Les publicacions de l'Olivier.
- DURAN, Joan-Lluís; DEDIES, Reinald (1978): «Carles Grandó, un exemple?», *Sant Joan i Barres*, 71 (estiu 1978), 33-35.
- DURAN DE VALÈNCIA, Miquel (1910), *Cordes vibrants*, Barcelona, L'Avenç.
- ELIAS, Jordi (1967): «El panteisme de Maragall», *Voz de Malgrat*, (01/10/1967), 7.
<http://ammm.ajmalgrat.cat/pdf.raw?query=id:0000004414&page=7&lang=ca&view=global> [Data de consulta: 20/12/2021]
- EL POBLE CATALA (1912): «Jocs Florals de Les Corts», *El Poble Catala*, any IX, 2779 (17/10/1912), 2.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1079863
 [Data de consulta: 13/03/2021]

- EL REALET (1932): «Chroniques. Un livre de Charles Grandó», *La Vérité* (29/04/1932), 1.
- ESCARPIT, Robert (1966): «Les cadres de l'histoire littéraire», dins *Actes du IVe Congrès de l'AILC (Fribourg 1964)*, París, Mouton, 195-202.
- FABRE, Louis (1868): «Résumé des procès-verbaux des assemblées générales qui ont eu lieu depuis le mois de novembre 1867 jusqu'au mois d'avril 1868», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 16, 292.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441232f?rk=42918;4> [Data de consulta: 25/02/2021]
- FABRE DE LLARO, Léon (1868): «Rapport sur les concours de poésie et d'histoire», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 17, 39.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441233t?rk=21459;2> [Data de consulta: 25/02/2021]
- FANG, Liwei (2011): *Jeanne Perdriel-Vaissière et la Bretagne : poésie féminine et régionale en France 1895-1945* [Tesi doctoral], Brest, Université de Bretagne Occidentale.
- FOLCH-SERRA, Mireia (2007) «El paisaje como metáfora visual: cultura e identidad en la nación posmoderna» dins NOGUÉ, Joan (ed.) (2007), *La construcción social del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva, 139-162.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1902): *Abrégé de grammaire catalane*, Barcelona, Avenç.
- FOURNIER, Georges (1987): «Images du Midi dans l'idéologie révolutionnaire» dins MARTEL, Philippe (ed.) (1987), *L'invention du Midi*, Aix-en-Provence, Édisud, 83-94.
- FRANCIS, Francesc (1921): «Gardons notre langue», *Tramontane*, 49-50 (gener-febrer 1921), 2-3.
- (1923): «La sardana», *L'Éveil Catalan*, 23 (01/02/1923), 1.
- (1932): «La poésie catalane. Fa sol i plou de Charles Grandó», *L'Indépendant des Pyrénées Orientales*, 114 (23/04/1932), 1.
- FUSTER, Joan (1975): «El descrèdit de la realitat», dins FUSTER, Joan (1975), *Obres completes*, vol. IV, Barcelona, Edicions 62.
- (1980): *Antologia de la poesia valenciana (1900-1950)*, València, Eliseu Climent.

- GALEANO, Juan Carlos & IOVINO, Serenella (2020): «La materia como poesía cósmica. Una conversación», *Antítesis. Revista de literatura, lengua y pedagogía*, 2 (2020), 101-109. <https://editorial.uniamazonia.edu.co/index.php/antitesis/article/view/448> [Data de consulta: 20/12/2021]
- GALL DE SANT JOAN (1924): «Els Jocs Florals del Rosselló», *La Veu de Catalunya*, 8760 (10/07/1924, ed. Matí), 3. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1258219 [Data de consulta: 01/12/2021]
- GALLART I BAU, Josep (1995): «Jacint Verdaguer i Albert Saisset. La Renaixença literària a la Catalunya Nord», *Anuari Verdaguer*, 9, 377-388. <https://raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/67868> [Data de consulta: 08/10/2021]
- GARCÉS, Tomàs (1932a): «Pròleg», dins GAY, Simona (1932), *Aigües Vives*, París, Éditions Occitania, 7-9.
- (1932b): «Dos poètes nous», *La Publicitat*, 18022 (15/06/1932), 7. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466209 [Data de consulta: 02/12/2021]
- (1932c): «Revista de llibres per Tomàs Garcés», *La Publicitat*, 17992 (10/04/1932), 5. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1466149 [Data de consulta: 02/12/2021]
- (1970): «Els tres llibres de Simona Gay», *Serra d'Or*, 130 (juliol 1970), 61-62.
- (1976): «Notes sobre la poesia de Josep Sebastià Pons», dins PONS, Josep Sebastià (1967), *Obra poètica*, Barcelona, Edicions 62, 7-44.
- (1991): «Vida i poesia de Josep Sebastià Pons», dins PONS, Josep Sebastià (1991), *Prosa completa*, 2, Barcelona, Columna, 275-287.
- (1992): «Pròleg a *Aigües Vives*» dins GAY, Simona; VALLS, Miquela (ed.) (1992), *Obra poètica*, Barcelona, Columna, 151-153.
- GARCÍA POSADA, Miguel (1982): *El comentario de textos literarios*, Madrid, Anaya.

- GARDIN, Bernard (1975): «Loi Deixonne et langues régionales : représentation de la nature et de la fonction de leur enseignement», dins MARCELLESI, Jean-Baptiste (dir.), *Langue française. L'enseignement des "langues régionales"*, 25 (1975), 29-36. http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1975_num_25_1_6054 [Data de consulta: 27/11/2021]
- GARDY, Philippe (2014): *Paysages du poème : six poètes d'oc entre XXe et XXIe siècle. Léon Cordes, Robert Lafont, Bernard Lesfargues, Georges Reboul, Max Rouquette et Jean-Calendal Vianès*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée.
- GAY, Simona (1929): «Una rossellonesa a Núria», *Revue Littéraire et Historique du Diocèse de Perpignan*, (12/10/1929), 495-497.
- (1932): «Fa sol i plou de Charles Grando», *Le courrier de Céret*, (21/05/1932), 1.
- (1950): «Sérénité de Jean Amade», *Tramontane*, 318-319 (febrer-març 1950), 54-55.
- (1956): «Méditations dans l'Aspre», *Tramontane*, 385-386 (gener-febrer 1956), 66-69.
- (1963): «Els últims dies de J. S. Pons», *Lo Gai Saber*, 306 (gener-febrer 1963), 205-208.
- (1964): «Chansons populaires», *Conflent*, 19 (1964), 5-14.
- (1967): «La font d'oli», *Cahiers des amis du vieil Ille*, 17 (1967), 24-28.
- GIRAUD-GAY, Jacqueline (1970): «Simone Gay, ma mère», *Cahiers des amis du vieil Ille*, 29 (1970), 20-21.
- GOMILA, Gumersind (1938): «La poesia», *Nostra Terra*, 15 (desembre 1937-gener 1938), 137-139.
- (1945a): «Arístides Maillol», *Terra d'Oc*, 63-64 (març-abril), 3.
- (1945b): «Verdaguer et l'Estudiantina Catalana», *Tramontane. Jacint Verdaguer. Poète de Canigó. Admirateur – ami. Chantre du Roussillon. 1845-1902*, 261 (15/05/1945), 95-96.
- (1945c): «Allocution de M. Gumersind Gomila», *Tramontane*, 268 (nadal 1945), 234-235.
- (1947): «Vocabulaire de la sorcellerie», *Folklore*, 47, 3-4.
- (1948): «Converses de camí», *Oc*, 170 (octubre), 27-28.

- (1949a): «Une édition de luxe», *Tramontane*, 307 (març 1949), 95-96.
- (1949b): «Memòria sobre el concurs català», *Tramontane*, 309 (maig 1949), 141-143.
- (1951a): «Livres catalans», *Tramontane*, 337 (setembre 1951), 320.
- (1951b): «À la recherche de la poésie», *L'Indépendant*, (21/10/1951), 1.
- (1951c): «El lirisme», *Oc*, 182 (octubre 1951), 12-14.
- (1953a): «*L'home dins el Mirall*, par Xavier Benguerel», *Tramontane*, 352 (gener 1953), 35-36.
- (1953b): «*El pelegrí apassionat* de Joan Puig i Ferreter», *Tramontane*, 352 (gener 1953), 27.
- (1953c): «De la responsabilitat», *Oc*, 187 (gener 1953), 33-35.
- (1953d): «*Laberint*, par Domènec Guansé», *Tramontane*, 353 (febrer 1953), 69.
- (1953e): «*Poesies completes* par Clementina Arderiu», *Tramontane*, 354-355 (març-abril 1953), 103-104.
- (1953f): «Les estàtues de sal», *Oc*, 188 (abril 1953), 33-35.
- (1953g): «*Llunyania* par Josep Carner», *Tramontane*, 359-360 (agost-setembre 1953), 248.
- (1955a): «*Mistral ou l'illusion* par Robert Lafont», *Tramontane*, 374 (gener-febrer 1955), 40.
- (1955b): «*Le centaure*, de Maurice Guérin», *Tramontane*, 375 (febrer-març 1955), 89.
- (1956): «Paganisme et popularisme de J-S Pons», *Tramontane*, 385-386 (gener-febrer 1956), 64-65.
- (1957a): «*Cantilena*. Poèmes de Josep- Sebastià Pons», *Tramontane*, 398 (febrer 1957), 70.
- (1957b): «El seny», *Oc*, 203 (gener-març 1957), 45-47.
- (1957c): «“L'ocell de les Cireres” d'Edmond Brazès», *Tramontane*, 451 (abril 1957), 79-80.
- (1958a): «*El mar escolta*, par Joan Garrabou», *Tramontane*, 410 (febrer-març 1958), 67-68.
- (1958b): «“L'ocell de les cireres”, d'Edmond Brazès», *Tramontane*, 411 (abril 1958), 79-80.

- (1958c): «Discurs del Senyor Gumersind Gomila. President dels Jocs Florals de 1958», *Tramontane*, 412 (maig 1958), 111-113.
 - (1959a): «L'Obra grandiosa de Puig i Ferrer», *Pont Blau*, 77 (març 1959), 98-99.
 - (1959b): «Crònica del Rosselló», *Cap d'any* (1959), 49-55.
 - (1960a): «De mossèn Cinto a Puig i Ferrer», *Pont Blau*, 90 (abril 1960), 127-129.
 - (1960b): «L'estil d'El pelegrí apassionat», *Pont Blau*, 91 (maig 1960), 163-165.
 - (1962): «L'“Obra poètica” de Tomàs Garcés», *Tramontane*, 453-454 (març-abril 1962), 72-74.
 - (1963): «Enquesta: la literatura catalana fora de Barcelona (3a part). Perpinyà: Gumersind Gomila», *Serra d'Or*, any V, 6 (juny 1963), 30-31.
 - (1964a): «Discurs del Senyor Gumersind Gomila. President dels Jocs Florals de 1964», *Tramontane*, 477-478 (especial Jocs Florals 1964), 119-123.
 - (1964b): «La premeditació en l'obra de Josep-Sebastià Pons», *Serra d'Or*, segona època, 2-3 (febrer-març 1964), 69-70.
 - (1964c): «La personalitat menorquina», *Revista de Menorca*, 50 (gener-març 1964), 29-34.
 - (1965): «La gerra al sol de Simona Gay», *Tramontane*, 489-490 (juliol-agost 1965), 157-158.
 - (1970): «L'amitié de Simona Gay», *Cahiers des amis du vieil Ille*, 29 (1970), 22-23.
- GOMILA, Pere (1984): «El món poètic de Gumersind Gomila», dins *Gumersind Gomila: poeta. Maó 1906 – Perpinyà 1970*, Maó—Perpinyà, Consell Insular de Menorca, Ajuntament de Maó, Obra Cultural Balear—CDACC, Ajuntament de Perpinyà, 65-91.
- GRANDÓ, Carles (s.d.): *El sota-dialecta català de Perpinyà i de la plana de Rosselló*, Perpinyà, Estudi Perpinyà: Patrimoine numérisé de l'Université de Perpignan. <https://estudi.univ-perp.fr/items/show/8> [Data de consulta: 09/07/2021]
- (1921): «Éléments d'unification de l'orthographe catalane des auteurs du Roussillon», *Revue Catalane*, 175 (setembre-octubre 1921), 76-77. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085233 [Data de consulta: 01/12/2021]
 - (1923): «Que sera la “Colla del Rossello”», *L'Éveil Catalan*, 44 (15/12/1923), 4.

- (1951): «L'Essor actuel des lettres roussillonnaises», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 66, 57-86.
 - (1954): «Pierre Talrich», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 69, 113-123.
 - (1956): «La Femme dans les lettres roussillonnaises. Avant 1940», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 71, 157-172.
- GRAU, Marie (1992): «Les lettres de Josep Sebastià Pons à Carles Grandó», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 100, 527-557.
- (2006): «Entre Mirmanda i la filosofia; la fada, el jove i el vell mestre Louis Prat», *Mirmanda*, 1 (2006), 16-29. <https://raco.cat/index.php/Mirmanda/article/view/250476> [Data de consulta: 28/11/2021]
 - (2016): «La guerre d'Edmond Brazès. Des papiers et des souvenirs du zouave à l'autobiographie de l'écrivain *Els tres ocells*», dins DALMAU, Teresa; GRAU, Marie (eds.) (2016), *1914. La guerre des écrivains roussillonnais. La guerra dels escriptors rossellonesos*, Perpinyà, Presses Universitaires de Perpignan, 179-205.
- GRAU, Marie; SERRA KIEL, Dolors (2011): «Études littéraires nord-catalanes. Une bibliographie 1981-2008», *Aïnes noves*, 3 (2010), 1-16.
- GRAU, Pere (1982): «Le premier cours de catalan par correspondance», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 90, 115-128.
- (1984): «Gumersind Gomila et Nostra Terra», dins *Gumersind Gomila: poeta. Maó 1906 – Perpinyà 1970*, Maó—Perpinyà, Consell Insular de Menorca, Ajuntament de Maó, Obra Cultural Balear—CDACC, Ajuntament de Perpinyà, 39-52.
 - (1996): «Le catalanisme en France entre régionalisme français et nationalisme catalan ou *Nostra Terra* entre *canigonetes* et *Catalunya Gran* (1935-1942)», dins *Le Roussillon de la Marca hispanica aux Pyrénées-Orientales (VIIIe XXe siècles) : actes du LXVIIe Congrès de la Fédération historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon, Archives départementales des Pyrénées-Orientales, Perpignan, 7 et 8 octobre 1995*, Perpinyà, Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales, 181-217.

- (2012): «L'aportació de *Nostra Terra* a la literatura i a la identitat nacional de Catalunya del Nord (1936-1939)», dins CORRETGER, Montserrat; SUNYER, Magí (eds.) (2012), *Mitologia, simbologia i literatura (1890-1939)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 9-21.
- GSTEIGER, Manfred (1983): «Les modèles en histoire littéraire et le paradigme "continuité et rupture"», *Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne*, 3 (juliol-setembre 1983), 55-63.
- GUASH, Joan-Maria (1910a): «Montanyas Regaladas», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 262.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1910b): «Arquimesa», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 267.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1930): «Rapport sobre el concurs de llengua catalana», *Tramontane*, 1930, 162-163 (juny-juliol), 114-115.
- GÜELL, Mònica (2016): «Espace et territoire dans l'œuvre de Jep Gouzy» dins LAGARDE, Christian; BERTHELOT, Martine; GRAU, Marie (eds.) (2016), *Aspects de la literatura de Catalunya del Nord. Aspects de la littérature de Catalogne du Nord*, Canet, Trabucaire, 121-132.
- GUIEU, Jean-Michel (2003): «Régionalisme et idée européenne dans la 1ère moitié du xx siècle. Le cas de Jean Charles-Brun (1870-1946)», en BISTCH, Marie-Thérèse (dir.), *Le fait régional et la construction européenne*, Brussel·les, Bruylant, 31-44.
- GUIMERÀ, Àngel (1930): «Carta xx», *Epistolari. Recull i anotació per Enric Cubas i Oliver*, Barcelona, Barcino, 59.
- GUISCAFRÈ, Jaume (2008): *El rondallari Aguiló. Transcripció, catalogació i estudi introductori*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

- GUIART BLANCH, Maria Il·luminada (2016a): *Sobre «Roses y Xiprers» de Josep Sebastià Pons. L'empremta maragalliana en la poesia rossellonesa*, Girona, Documenta Universitària.
- (2016b): «“Aigues forts de Curlanda” de Josep Sebastià Pons», dins DALMAU, Teresa; GRAU, Marie (eds.) (2016), 1914. *La guerre des écrivains roussillonnais. La guerra dels escriptors rossellonesos*, Perpinyà, Presses Universitaires de Perpignan, 159-178.
- GUITER, Enric (1964): «Mistral i les primeres albors de la Renaixença rossellonesa», *La France Latine*, 20, 101-113.
- (1970): «In Memoriam, Gumersind Gomila», *Revista catalana. Periòdic trimestral de l'Institut Rossellonès d'Estudis Catalans*, 6 (2n trimestre 1970), 3-8.
- (1971a): «Literatura rossellonesa», *Revista catalana. Periòdic trimestral de l'Institut Rossellonès d'Estudis Catalans*, 10 (2n trimestre 1971), 9-24.
- (1971b): «Literatura al Rosselló», *Revista catalana. Periòdic trimestral de l'Institut Rossellonès d'Estudis Catalans*, 11-12 (3r i 4t trimestre 1971), 19-46.
- (1972a): «Literatura al Rosselló», *Revista catalana. Periòdic trimestral de l'Institut Rossellonès d'Estudis Catalans*, 13 (1r trimestre 1972), 15-30.
- (1972b): «Literatura al Rosselló», *Revista catalana. Periòdic trimestral de l'Institut Rossellonès d'Estudis Catalans*, 15 (3r trimestre 1972), 9-22.
- HENRY, Dominique Marie Joseph (1842): *Le guide en Roussillon, ou itinéraire du voyageur dans le département des Pyrénées-Orientales contenant un aperçu de l'histoire de la province*, Perpinyà, Librairie de J.B.Alzine.
- IBRAHIM FREDRIKSON, Nadia (2003): «La perle, entre l'océan et le ciel. Origines et évolution d'un symbole chrétien», *Revue de l'histoire des religions*, 3, 283-317.
https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_2003_num_220_3_926 [Data de consulta: 01/12/2021]
- IZARN, Arman (1880): «Compte-rendu des travaux de la section des lettres», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 24, 35-39.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4412401?rk=21459;2> [Data de consulta: 04/10/2021]

- JACOBSEN, Rosali (1924): «Enquesta sobre la Psicologia de la Poesia», *La Revista*, 215-216 (01/09/1924-16/09/1924), 123-125.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1352439
 [Data de consulta: 02/12/2021]
- JANÉ, Òscar; FORCADA, Eric (2009): «Panorama del catalanisme a la Catalunya del Nord fins a la Primera Guerra Mundial», *Cercles. Revista d'història cultural*, 12, 90-103.
<https://raco.cat/index.php/Cercles/article/view/196514> [Data de consulta: 01/12/2021]
- (2010): «El «catalanisme» a la Catalunya del Nord (1918-dècada dels setanta)», *Cercles. Revista d'història cultural*, 13, 81-94.
<https://raco.cat/index.php/Cercles/article/view/211440> [Data de consulta: 01/12/2021]
- JOFRE, Antoni, *Las Brujas de Carança*, Perpinyà, Impremta de Carlós Latrobe.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0380455> [Data de consulta: 08/10/2021]
- JOUANNA, Françoise (2016): «Jordi Pere Cerdà : la source, le chant, la voix», en BREYSSE-CHANET, Laurence; CHARLON, Anne; GIL, Henry; MESTRE ZARAGOZÁ, Marina; SALAZAR, Ina (coords.), *Le texte et la voix. Hommage à Marie-Claire Zimmermann*, Éditions Hispaniques, París, 180-197.
- JULIÀ, Jordi (2016): «La inscripció del territori. El paisatge nord-català a la poesia de Jordi Pere Cerdà» dins LAGARDE, Christian; BERTHELOT, Martine; GRAU, Marie (eds.) (2016), *Aspectes de la literatura de Catalunya del Nord. Aspects de la littérature de Catalogne du Nord*, Canet, Trabucaire, 133-143.
- LA ESCENA CATALANA (1910): «Jochs Florals. Gracia», *La Escena Catalana*, 202 (20/08/1910), 1.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1029457
 [Data de consulta: 13/03/2021]
- LAFONT, Robert (1987): «La situation psycho-géographique du poème» dins CAMPS, Christian; PETIT, Jean-Marie (eds.) (1987), *Josep Sebastià Pons : actes du Colloque International de Montpellier, 14 et 15 novembre 1986*, Montpellier, Centre d'Études Occitanes — Association des Amis de J.-S. Pons, 99-106.

- LAFORGUE, Charles (1880): «Sonnet provençal de M. C. Laforgue», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 24, 338. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4412401/f342.item> [Data de consulta: 12/11/2021]
- LAGARDA, Pèire (1984): «Gumersind Gomila e l'amistat occitana», *Gumersind Gomila: poeta. Maó 1906 – Perpinyà 1970*, Maó—Perpinyà, Consell Insular de Menorca, Ajuntament de Maó, Obra Cultural Balear—CDACC, Ajuntament de Perpinyà, 31-34.
- LAPRADE, Víctor (1848): *Essai du Sentiment de la Nature dans la Poésie d'Homère*, París, Comon.
- LAURENS, Brigitte (1993): «Poésie des régions d'Europe. Catalogne du Nord», *Sources. Revue de la Maison de la Poésie*, 11, 11-101.
- LA VEU DE CATALUNYA (1907): «Una revista catalana a Perpinyà», *La Veu de Catalunya*, 2804 (04/02/1907, ed. Matí), 1. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1235549 [Data de consulta: 11/03/2021]
- (1932): «Vida literària. Lectura de Carles Grandó a l'Ateneu Barcelonès», *La Veu de Catalunya*, 11164 (23/03/1932, ed. Vespre), 6. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1267773 [Data de consulta: 01/12/2021]
- LEFEBVRE, Henri (1981) [1974]: *La production de l'espace*, París, Éditions Anthropos.
- LEGUIEL, Emile (1900): «Le Clocher roussillonnais», *Le Journal Commercial, Maritime, Artistique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 1, 403-405. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=100171&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 01/12/2021]
- LES MAINTENEURS-FONDATEURS DU GENET D'OR (1926): *Compagnie Littéraire Du Genêt d'Or. Jeux Floraux du Roussillon. Statuts*, Perpinyà, Imprimerie Catalane.
- L'ÉVEIL CATALAN (1922): «Ce que nous voulons», *L'Éveil Catalan*, 1 (01/01/1922), 1.
- (1928): «Les fêtes du Genêt d'Or», *L'Éveil Catalan*, n. especial (26/05/1928), 1-7.
- L'INDÉPENDANT (1932): «Les lettres catalanes», *L'Indépendant* (22/03/1932), 1.

- LINDÓN, Alicia (2006) «La espacialidad de la vida cotidiana: los hologramas socio-territoriales de la cotidianeidad urbana» dins NOGUÉ, Joan; ROMERO, Joan (eds.), *Las otras geografías*, València, Tirant lo Blanch, 425-445.
- LLECH-WALTER, René (s.d.): *Regards sur la littérature Catalane*, Perpinyà, Imp. rapide.
- LLORENTE, Teodor (1910): «Lettres et télégrammes d'excuse», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 344.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1983): *Poesia Valenciana Completa*, a cura de Lluís Guarner, València, Tres i Quatre.
- LLUÍS, Joan-Iluís (1993): «El poeta-barber de Ceret», *El Punt*, 9 (17/09/1993), 9.
- LLULL, Ramon (2004): *Lo desconhort. Cant de Ramon*, Tarragona, Obrador Edèndum.
- LO PASTORELLET DE LA VALL D'ARLES [BONAFONT, Josep] (1882): «Cúrta Enrahonáda», dins JOFRE, Antoni (1882), *Las Bruxas de Carança, l'Escupinyada de Satanas, la Dona forta, etc., Visuradas, anotadas y aumentadas*, Perpinyà, Impremta de Carlós Latrobe, v-vii.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0380455> [Data de consulta: 08/10/2021]
- (1884) (ed.): *Garbèra Catalana*, Perpinyà, Impremta de Carlós Latrobe.
- (1914): «Prólech», dins JAMPY, Martí (1914), *Lliris, roses y violes cullits en les muntanyes del Canigó i offerts a Maria Sanchtíssima*, Perpinyà, Barrière y Cia, v-viii.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0380098> [Data de consulta: 07/05/2021]
- LÓPEZ-CHAVARRI, Eduard (1910): «Pròleg», dins DURAN DE VALÈNCIA, Miquel (1910), *Cordes vibrants*, Barcelona, L'Avenç, 12-13.
- LÓPEZ-PICÓ, Josep Maria (1911): «Notas al margen», *Cataluña*, 201 (12/08/1911), 504-506.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1020629
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- LUHMANN, Niklas (1992): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Fráncfort del Meno, Suhrkamp.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (1999): *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis.

- MALDONADO ALEMÁN, Manuel (2006): «La historiografía literaria: una aproximación sistémica», *Revista de filología alemana*, 14 (2006), 9-42.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2160274> [Data de consulta: 01/11/2021]
- MALPLAS, Jeff (2015) «Pensar topogràficament: Lloc, espai i geografia», *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 61 (2015), 199-229.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5100825>
- MANENT, Marià (1965): «Pòrtic», dins GAY, Simona (1965), *La gerra al sol*, Barcelona, Barcino, 7-9.
- (1992): «Pòrtic», dins GAY, Simona (1992), *Obra poètica*, Barcelona, Columna, 155-158.
- MARAGALL, Joan (1911): «Carta d'En Joan Maragall», *Revue Catalane*, 54 (15/061911), 176.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084995
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- MARFANY, Joan-Lluís (2018): «La vida literària i la literatura catalana, de la crisi de l'Antic Règim a l'ordre liberal» dins CASSANY, Enric; DOMINGO, Josep M. (dirs.) (2018), *Història de la literatura catalana. Literatura contemporània (I). El Vuit-cents*, Barcelona, Barcino, 17-62.
- MARQUÉS MESEGUER, Josep (2021): *L'obra literària de Jordi Pere Cerdà: una mirada geocrítica*, València — Barcelona, IIFV — Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MARQUÉS MESEGUER, Josep; AGUILAR MIRÓ, Estel (2021): «Les géographies naturelles de l'écrivain nord-catalan Joan-Francesc Castex-Ey» dins GÜELL, Mònica (coord.) (2021), *Les langues néo-latines. Littérature catalane du xxi^e siècle : nouveaux voix, continuités et ruptures*, 398 (setembre 2021), 37-54.
- MARRUGAT, Jordi (2014): *Josep Carner i el postsimbolisme* [Tesi doctoral], Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.
- MARTIN, Jean-Clément (1995): «Monseigneur Freppel et la révolution française», *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 102-1, 75-88.
- MARTY, Nicolas (2011): «Bardou-Job (Pierre)», dins *Nouveau Dictionnaire de biographies roussillonnaises 1789-2011*, 1, Perpinyà, Publications de l'Olivier.

- MAS, Jordi (1976): «Una vella querella filològica (J.S. Pons, P. Berga)», *Sant Joan i Barres*, 63-64 (primavera-estiu 1976), 59-75.
- (1978): «Parlament del Senyor Jordi Mas», *Sant Joan i Barres*, *Sant Joan i Barres*, 71 (estiu 1978), 24-32.
- MASSÓ I TORRENTS, Jaume (1888): «En Pere Talrich», *La Il·lustració Catalana*, 185 (31/03/1888), 83-86.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1210705
 [Data de consulta: 17/10/2021]
- MASSÓ I VENTÓS, Josep (1913): «Davant del llibre d'en Pau Berga», *Ruscino*, 3 (juliol-agost 1913), 511-516.
- MESEGUER, Lluís (1993): *Bernat Artola: la terra i les passions*, Castelló, Diputació de Castelló.
- MESTRES, Apel·les (1917): «Prefaci», dins GRANDÓ, Carles (1917), *El clam roig*, Perpinyà, Imprempta Catalana, 7-8. <https://estudi.univ-perp.fr/items/show/148> [Data de consulta: 01/12/2021]
- MIAS, Alfons (1935): *Roussillonnais, sauve ta langue catalane, il est encore temps ! Quelques observations sur l'état actuel de la langue catalane en Roussillon*, Perpinyà, Imprimerie de l'Indépendant.
- MIRA-NAVARRO, Irene (2019): *Teoria crítica de l'espai en la literatura contemporània: aplicació a la lírica de Vicent Andrés Estellés* [Tesi doctoral], Alacant, Universitat d'Alacant.
<https://rua.ua.es/dspace/handle/10045/120146> [Data de consulta: 20/12/2021]
- (2021): *La poètica dels espais en Vicent Andrés Estellés*, Alacant—Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana—Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MISTRAL, Frederic (1880): «Remerciement de Frédéric Mistral a Clémence Isaure», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 24, 331-337.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4412401?rk=21459;2> [Data de consulta: 04/10/2021]
- (1967): [Carta de Frederic Mistral a Josep Sebastià Pons], *Catalogue de l'exposition bibliographique et artistique Josep Sebastià Pons*, Mairie d'Ille Sur Têt, 306.

- MOLAS, Joaquim; JORBA, Manuel; TAYADELLA, Antònia (1984), *La Renaixença. Fonts per al seu estudi. 1815-1877*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Universitat Autònoma de Barcelona.
- MOLINO, Jean; TAMINE, Joëlle (1982): *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, París, Presses Universitaires de France.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3406132q/f1.item.texteImage> [Data de consulta: 30/10/2021]
- MONTANYES REGALADES (1915): «Aquí sem», *Montanyes regalades*, 1 (setembre-octubre 1915), 3-4.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900000&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1916): «L'Acte catala-francofil de Perpinya», *Montanyes regalades*, 5 (mars 1916), 88-90.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900001&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 01/12/2021]
- NOGUÉ, Joan (2010): «El retorno al paisaje», *Enrahonar*, 45, 123-136.
- NORA, Pierre (1997) (dir.): *Les lieux de mémoire*, París, Gallimard.
- NUSCH, Carlos (2015): «El encomio de la tierra y otros tópicos epigráficos antiguos en un himno temprano-medieval: *Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis* de Venancio Fortunato», *VII Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, 7 al 9 de octubre de 2015*, Ensenada, Universidad Nacional de La Plata, 1-9.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7562/ev.7562.pdf [Data de consulta: 11/11/2021]
- ORIOI, Carme (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Valls, Cossetània.
- PALAU, Montserrat (2006) «La mare pàtria. Dones i construcció cultural de la nació» dins SUNYER MOLNÉ, Magí; GINEBRA SERRABOU, Jordi (eds.) (2006), *Paraula donada. Miscel·lània Joaquim Mallafrè*, Benicarló, Onada Edicions, 121-132.
- PANYELLA, Vinyet (1998): «Simona Gay, poeta rossellonesa», *Serra d'Or*, 459 (1998), 48-51.

- (2005): «Les poètes del segle xx. Simona Gay, la poesia com a dietari sentimental», dins *Escriptores. De Caterina Albert als nostres dies. Nadala*, 5, Barcelona, Fundació Lluís Carulla, 59. https://fundaciocarulla.cat/wp-content/uploads/2020/01/Nadala_2005.pdf [Data de consulta: 02/12/2021]
- PARCERISAS, Francesc (1977): «Soledat i consol. (Tot llegint l'*Obra poètica* de Josep Sebastià Pons)», *Els Marges*, 10 (maig 1977), 107-166. <https://raco.cat/index.php/Marges/article/view/102936> [Data de consulta: 02/12/2021]
- PASTRE, Lluís (1905): «Crónicas de Perpinyà», *La Veu de Catalunya*, 2302 (09/08/1905, ed. Vespre), 2. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1233623 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1917): «Charles Grando», *Revue Catalane*, 127 (15/05/1917), 65-67. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085137 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1919): «Le provençal au Lycée», *Revue Catalane*, 157 (15/11/1919), 222-225. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085197 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1924): «Cours de langue catalane par correspondance», *L'Éveil Catalan*, 47 (01/02/1924), 4; 48 (15/02/1924), 4; 49 (01/03/1924), 4; 50 (15/03/1924), 4; 51 (01/04/1924), 4; 52 (15/04/1924), 4.
- (1925): *Éléments de grammaire catalane rédigée conformément aux règles orthographiques en usage dans la littérature moderne. Préface de M. J.-S. Pons*, Perpinyà, Société d'Études Catalanes, Imprimerie Catalane.
- PATRIMONI LITERARI (2017): «Certàmens literaris», *Patrimoni Literari*, Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la Universitat de Girona, Girona. <https://www.patrimoniliterari.cat/mapa.php> [Data de consulta: 23/08/2021]
- PELEGRÍ I PONS, Ismael (2003): «Gumersind Gomila, pont entre dues cultures». *Revista de Menorca* 87, núm. II (2003), 159-66.

- <https://raco.cat/index.php/RdM/article/view/343816> [Data de consulta: 30/11/2021]
- (2007): «Introduction» dins GOMILA, Gumersind (2007), *Anthologie poétique*, Montpellier, Les Éditions de la Tour Gile, 7-13.
- (2012): «L'obra assagística de Gumersind Gomila», *Revista de Menorca*, 91(2012), 35-56. <https://raco.cat/index.php/RdM/article/view/340429> [Data de consulta: 01/12/2021]
- PELLISIER, Lluís [DELPONT, Juli] (1917): «Les philologues bochisants», *Montanyes regalades*, 14 (febrer de 1917), 32-33. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900002&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 27/02/2021]
- PEPRATX, Justí (1883): *La Renaissance des Lettres Catalanes. Discours partie en français, partie en catalan. Prononcé à la fête littéraire de Banyuls-sur-Mer le 17 juin 1883 par le président de Roussillon Justin Pépratx*, Perpinyà, Imprimerie de Charles Latrobe. <https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=0385637&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 26/02/2021]
- (1884a): «L'Atlantide. Poème Catalan de Don Jacinto Verdaguer», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 26, 175-176. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441242s/f173.item> [Data de consulta: 27/02/2021]
- (1884b): «Comparaisons populaires les plus usitées dans l'idiome catalan», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales de Perpignan.*, 26, 345-347. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441242s/f343.item> [Data de consulta: 27/02/2021]
- (1885): *Estudiantina Catalana*, Perpinyà, Imprempta de Carlos Latrobe. <https://estudi.univ-perp.fr/viewer/show/152#page/n2/mode/1up> [Data de consulta: 27/02/2021]
- (1888): *Certámen de Banyuls de la Marenda, 8 septembre 1887 : Memória del secretari*, Perpinyà, Charles Latrobe.

- PÉREZ, Vicenç (2005): *Pau Berga. Présentation et anthologie de Vicenç Pérez*, Perpinyà, Publications de l'Olivier.
- PEYTAÍ DEIXONA, Joan (2007): «Sobre Andreu Bosch, l'autor del "Summari". Puntualització onomàstica i apunts biogràfics», *Butlletí de la Societat d'Onomàstica. Homenatge a Andreu Romà i Espí*, 106-107 (setembre-desembre 2007), 144-155.
- PONS, Josep Sebastià (1906): «Lettre du 16 avril 1906, inédite», dins CAMPS, Cristian (1986), *Deux écrivains catalans : Jean Amade, 1878 – 1949, Joseph-Sébastien Pons, 1886 – 1962*. Castelnau-le-Lez, Les Amis de J. S. Pons—Occitania, 170-171.
- (1907): «Lo Pastorellet et la Renaissance en Roussillon», *Revue Catalane*, 11 (15/11/1907), 324-330.
- (1908a): «Les contes Vallespirenchs de Mir y Nontoquis», *Revue Catalane*, 14 (15/02/1908), 47-52.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084913
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1908b): «Les poètes catalans du Roussillon», *Revue Catalane*, 22 (15/10/1908), 291-296.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084935
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1909): «Pour les mots nouveaux», *Revue Catalane*, 36 (15/12/1909), 366-370.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084963
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1911b): «Choses du Roussillon. Monsieur Paul Bergue et le catalan roussillonnais», *L'indépendant* (08/06/1911), 1
- (1911c): «Pour la nuance roussillonnaise», *La Veu del Canigo*, 23 (08/10/1911), 298-304.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=1128158&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 03/05/2021]
- (1913a): «Une victoire de la Poésie Roussillonnaise: la Mare-Terra de Pau Berga», *Revue Catalane*, 79 (15/07/1913), 193-202.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085043

[Data de consulta: 01/12/2021]

- (1913b): «Jeux Floraux du Roussillon. Rapport du secrétaire», *Revue Catalane*, 77-78 (15/05/1913-15/06/1913), 129-135.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085041

[Data de consulta: 01/12/2021]

- (1914): «La poésie du Pastorellet de la Vall d'Arles», *La Veu del Canigó*, 7 (07/06/1914), 178-184.

<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=1128161&men=3&lg=FR> [Data de consulta:

01/12/2021]

- (1919a): «Un poeta canigonenc», *Revue Catalane*, 161 (15/05/1919), 110-113.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085185

[Data de consulta: 01/12/2021]

- (1919b): «Tochs de Guerra», *Montanyes Regalades*, 39 (Març 1919), 33-37.

<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900004&men=3&lg=FR> [Data de consulta:

30/11/2021]

- (1921a): «De les llimones y manglanes», *Revue Catalane*, 175 (setembre-octubre 1921), 71-72.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085233

[Data de consulta: 01/12/2021]

- (1921b): «Nostre poesia de Rosselló», *Montanyes Regalades*, 65 (maig 1921), 65-67.

<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900006&men=3&lg=FR> [Data de consulta:

01/12/2021]

- (1924): «Enquesta sobre la Psicologia de la Poesia Lírica. Resposta», *La Revista*, 220-221 (01/12/1924-16/12/1924), 197-199.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=669&anyo=1924 [Data de consulta: 13/07/2021]

- (1926): «Discours de despedida de M. J.-S. Pons», *Les Fêtes du Couronnement de la Vierge de Font-Romeu et des Jeux Floraux. 4 et 5 août 1926*, Perpinyà, s.n., 89-93.
 - (1928): «Discurs de J.S. Pons», *Tramontane*, 138 (juny, 1928), 114-117.
 - (1950): «Étude et Esquisse», *Tramontane*, 318-319 (febrer-març 1950), 60-64.
 - (1957): «Tres paraules...» dins BRAZÈS, Edmond (1957), *L'ocell de les cireres*, 7-11.
 - (1958): «Le romantisme et la poésie catalane en Roussillon», *Tramontane*, 416-417 (setembre-octubre 1958), 213-221.
 - (1976): *Obra poètica*, a cura de Tomàs Garcés, Barcelona, Edicions 62.
 - (1977a): *L'ocell tranquil (Narració autobiogràfica)*, versió catalana de Ramon Folch i Comarasa, Barcelona, Editorial Barcino.
 - (1977b): «Correspondència J.S. Pons – Pau Thalamas», *Sant Joan i Barres. J.S. Pons, quinze anys*, 67, 68, 69 (primavera-estiu 1977), 18-64.
- PRAT, Enric; VILA, Pep (2006): «Lo Pastorellet de la Vall d'Arles (Josep Bonafont) en el centcinquantenari del seu naixement. Nota proemial i tria de poemes d' "Ais" (1887) i "Ais i albades" (1914)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLVII (2006), 335-98.
<https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/6930/54586.pdf?sequence=1>
 [Data de consulta: 11/11/2021]
- PUENTE LOZANO, Paloma (2007): «Espacio y lugar en el pensamiento contemporáneo», dins PAÛL, Valerià; TORT, Joan (eds.) (2007), *Territorios, paisajes y lugares: trabajos recientes de pensamiento geográfico*, Barcelona, AGE, 555-567.
- PUIGGARÍ, Pierre (1852): *Grammaire catalane française. À l'usage des Français, obligés ou curieux de connaître le catalan, des linguistes ou amateurs de langue romane*, Perpinyà, Alzine.
- QUERALT, Jaume (1994): «Prefaci», dins SAISSET, Albert (1994), *Catalanades d'un Tal. Obra completa*, Barcelona, Llibres de l'Índex, 9-28.
- RAFANELL, August (2016): «La llàgrima impossible. Josep Sebastià Pons i les veus del Canigó», dins DALMAU, Teresa; GRAU, Marie (eds.) (2016), *1914. La guerre des écrivains roussillonnais. La guerra dels escriptors rossellonesos*, Perpinyà, Presses Universitaires de Perpignan, 259-281.

REBULL, Teresa (1986): *Camí de l'argilada* [àlbum musical], Barcelona, Ediciones Fonográficas Jercar.

REVUE CATALANE (1907b): «Jeux Floraux de la Société d'Études Catalanes», *Revue Catalane*, 3 (15/03/1907), 68-69.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084897

[Data de consulta: 01/12/2021]

— (1908): «Membres de la Société nouvellement admis», *Revue Catalane*, 22 (15/10/1908), 290.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084935

[Data de consulta: 01/12/2021]

— (1910a): «Horari dels Felibres y de la Cobla de Juglars “Los Mattes”, de Céret», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 204.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977

[Data de consulta: 01/12/2021]

— (1910b): «La Cantate de Montanyas Regaladas», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 209-211.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977

[Data de consulta: 01/12/2021]

— (1911): «Fêtes catalanes de Ceret du 2 Juillet», *Revue Catalane*, 55 (15/07/1911), 20-203.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084997

[Data de consulta: 01/12/2021]

— (1912): «Pages Choisies. Joseph Sanyas», *Revue Catalane*, 70 (15/10/1912), 299-300.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085027

[Data de consulta: 01/12/2021]

— (1913): «Jocs Florals de Rosselló. Veredict», *Revue Catalane*, 76 (15/04/1913), 104.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085039

[Data de consulta: 01/12/2021]

— (1916): «Xème anniversaire de la fondation de la Société d'Études Catalanes», *Revue Catalane*, 116, (15/06/1916), 114-177.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085115

[Data de consulta: 01/12/2021]

- (1921): «À nos lecteurs», *Revue Catalane*, 171 (gener-febrer 1921), 1-3.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085225

[Data de consulta: 01/12/2021]

REYNÈS, Amédée (1884): «Rapport sur le concours littéraire de 1883», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 26, 71-85.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441242s/f69.item> [Data de consulta:

08/10/2021]

- (1898): «Rapport sur le concours littéraire», *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, 39, 45.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k441256n?rk=21459;2> [Data de consulta:

04/10/2021]

RIFA, Jean; TEISSEIRE-DUFOUR, Patrice (2004): *Des hommes et le Roussillon, biographies*, Perpinyà, Trabucaire.

RIPERT, Émile (1948): *Le Félibrige*, París, Armand Colin.

ROCA, Sergi (2012): «L'Abbé Gibrat», *Costabona*, 1 (2012), 31.

ROCA RICART, Rafael (2021): «Verdaguer en italià i en occità: dues traduccions i una dedicatòria inèdites», *Actes del Divuitè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes [Recurs electrònic]. Universitat de Bucarest, 2-6 de juliol 2018*, Barcelona—Bucarest, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes—Institut d'Estudis Catalans—Universitat de Bucarest, 376-387.

https://publicacions.iec.cat/PopulaFitxa.do?moduleName=cataleg&subModuleName=cerca_avanzada&idCatalogacio=35988# [Data de consulta: 03/11/2021]

ROURE, Pau (1973): «Gènesi del Grup Rossellonès d'Estudis Catalans», *Sant Joan i Barres*, 50 (maig 1973), 4-25.

ROZÈS DE BROUSSE, J. (1919): «La Chanson catalane», *La Renaissance Catalane*, 4 (25/01/1919), 1.

- RUAT, Paul (1910): «Le Félibrige», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 196-198.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- RUBIÓ I ORS, Joaquim (1887): *Breve reseña del actual renacimiento de la lengua y la literatura catalanas ¿Débase á la influencia de los modernos trovadores provenzales?* Barcelona, Tipo-litografía de Celestino Verdaguer.
- SAISSET, Albert (1894): *Grammaire catalane suivie d'un petit traité de versification catalane*, Perpinyà, Imprimerie de Ch. Latrobe.
- (1994): *Catalanades d'un Tal. Obra completa*, Barcelona, Llibres de l'Índex.
- SAISSET, Frederic (1932): «Fa sol i plou. Poesies catalanes. Par Charles Grandó», *Le Roussillonnais de París*, 7 (maig 1932), 1.
- SALTOR, Octavi (1932a): «L'amor en el paisatge», *Vallespir: revue littéraire et artistique*, 1 (gener-març 1932), 14-15.
- (1932b): «Plou i fa sol», *Diari de Girona*, 94 (30/04/1932), 1.
<https://calaix.gencat.cat/handle/10687/134546#page=1> [Data de consulta: 18/09/2021]
- SALVADOR, Vicent (2018): «Espacialitat i construcció d'identitats en la literatura», *Zeitschrift für Katalanistik*, 31 (2018), 151–171.
- SÀNCHEZ GOZALBO, Àngel (1934): *El paisatge en la literatura valenciana*, Castelló de la Plana, Societat Castellonenca de Cultura.
- SARRETE, Jean (1919): «Le problème de la Renaissance universitaire à Perpignan», *Revue Catalane*, 152 (15/06/1919), 129-137.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085187
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1989): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Éditions du Seuil.
- SCHMIDT, Siegfried Josef (1980): *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft, Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur*, Brunsvic—Wiesbaden, Vieweg.

- SERRA GRAVOSQUI, Joana (1984): «Aspectes del poeta Gumersind Gomila», *Gumersind Gomila: poeta. Maó 1906 – Perpinyà 1970*, Maó—Perpinyà, Consell Insular de Menorca, Ajuntament de Maó, Obra Cultural Balear—CDACC, Ajuntament de Perpinyà, 163-182.
- SERRA I KIEL, Dolors (2001): *Bibliografia de Catalunya Nord (1502-1999). Llibres en català impresos a Catalunya Nord. Llibres d'autors nord-catalans publicats en altres llocs*, Perpinyà, ICRECS—Universitat de Perpinyà—Terra Nostra, 100.
- SIMBOR, Vicent (1988): *Els fonaments de la literatura contemporània al País Valencià (1900-1939)*, València—Barcelona, Institut de Filologia Valenciana—Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1994): «Carles Salvador i la modernització literària valenciana», *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 16 (primavera 1994), 109-126.
<https://raco.cat/index.php/Caplletra/article/view/299213> [Data de consulta: 01/12/2021]
- SIMÉON, Jean-Pierre (2019): «Préface», dins VERNY, Marie-Jeanne; PAGANELLI, Norbert (eds.) (2019), *Par tous les chemins. Florilège poétiques des langues de France: alsacien, basque, breton, catalan, corse, occitan*, Lormont, Le bord de l'eau, 9-10.
- SUSANNA, Àlex (1988): «Pròleg. A Tomàs Garcés, màxim exegeta de J.S.P», dins PONS, Josep Sebastià (1988), *Poesia Completa*, Barcelona, Columna, IX-XVIII.
- TALLY, Robert T. (2013): *Spatiality*, Londres—Nova York, Routledge.
- TALRICH, Pere (1902): *Vasconcellos, drame en quatre actes*, París, Plon.
- TALUT, Alphonse (1898): «Une renaissance», *La Clavellina*, 23 (15/9/1898), 10-11.
<https://mediatheque-patrimoine.perpignan.fr/view.php?titn=900011&men=3&lg=FR> [Data de consulta: 01/12/2021]
- TEISSEIRE-DUFOUR, Patrice (1999): «Edmond Brazès. Le coiffeur sous la coupe de l'écriture», *La Semaine du Roussillon*, 192 (23-29/12/1999), 16.
- TESTIS (1921): «La Colla ou les Mainteneurs de la langue et de la tradition roussillonnaises. Réunion du 25 septembre 1921», *Revue Catalane*, 175 (setembre-octubre 1921), 68-

70.

https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1085233

[Data de consulta: 01/12/2021]

THALAMAS, Pau (1977): «Correspondència J.S. Pons – Pau Thalamas», *Sant Joan i Barres. J.S. Pons, quinze anys*, 18-64.

THIESSE, Anne-Marie (1991): *Écrire la France. Le Mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, París, Presses Universitaires de France.

— (1992): «L'invention du régionalisme à la Belle Époque», *Le Mouvement social*, 160 (juliol-setembre 1992), 11-32.
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5620998t.image.f20.tableDesMatières#xd_c_o_f=MmM4NWYzNjktZjQzNS00MDM4LWI1MjctZTZjMTg5M2U0ZDNh~ [Data de consulta: 22/04/2021]

THOMAS, Romain (1911): «Préface» dins PONS, Josep Sebastià, *Roses y Xiprers*, Perpinyà, Impremta d'en J.Comet, 5-13.

TORRENT I FÀBREGAS, Joan (1992a): «Canigó i el desvetllament de la consciència catalana al Rosselló», *Anuari Verdaguer*, 7, 191-203.
<https://raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/67632> [Data de consulta: 08/10/2021]

— (1992b): «Primers contactes de Verdaguer amb els catalans del Rosselló», *Anuari Verdaguer*, 7, 231-234.
<https://raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/67635> [Data de consulta: 08/10/2021]

TRAMONTANE (1924): «La fête des Jeux Floraux», *Tramontane*, 91-92 (juliol-agost 1924), 126.

TRESSERRE, François (1910): «Discours de M.F. Tressere», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 230-236.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
[Data de consulta: 01/12/2021]

— (1924): «Discours de M.F. Tressere au banquet des Jeux Floraux», *Tramontane*, 91-92 (juliol-agost 1924), 127-128.

- TUAN, Yi-Fu (2007) [1974]: *Topofilia. Un estudio sobre percepciones, actitudes y valores medioambientales*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- VALLS, Miquela (1987): «Els grans temes de l'obra de Josep Sebastià Pons», *L'univers de Josep Sebastià Pons*, *Revista Terra Nostra*, 61-62, 17-58.
- (1990): «Lettres à Paul Bergue», *Conflent*, 163 (gener-febrer 1990), 41-78; 164 (març-abril 1990), 36-68; 166 (juliol-agost 1990), 30-59.
- (1992a): «Un segle de literatura nord-catalana» dins *Qui sem els catalans del nord?*, Perpinyà, Associació Arrels, 129-154.
- (1992b): «Introducció», dins GAY, Simona (1992), *Obra poètica*, Barcelona, Columna, IX-XLII.
- (1995): «Pau Berga (1866-1948). Llengua i obra» en *Jornades de la secció filològica de l'Institut d'Estudis Catalans a Perpinyà (20 i 21 de maig de 1994)*, Barcelona-Perpinyà, Institut d'Estudis Catalans-Universitat de Perpinyà, 91-124.
- (1998a): «Simona Gay, "Dona d'aigua"», *Cahiers des amis du vieil Ille*, 143 (1998), 16-27.
- (1998b): «Simona Gay a Sant Maurici le 22 septembre 1965», *Cahiers des amis du vieil Ille*, 143 (1998), 28-30.
- (1998c): «D'un ermitatge à l'autre : Simona Gay à Domanova», *Cahiers des amis du vieil Ille*, 143 (1998), 31-32.
- (1998d): «Quelques berceuses reprises par Simona Gay», *Cahiers des amis du vieil Ille*, 143 (1998), 33-37.
- (2003): «Introducció», dins BRAZÈS, Edmond (2003), *Obres completes*, Canet, Trabucaire, 9-18.
- (2007): «Els lligams de Gumersind Gomila amb els literats de la Catalunya Nord», *Retrats. Gumersind Gomila*, Barcelona, Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, 41-51.
- (2016a): «Josep Sebastià Pons i la cançó popular» dins LAGARDE, Christian; BERTHELOT, Martine; GRAU, Marie (eds.) (2016), *Aspects de la literatura de Catalunya del Nord. Aspects de la littérature de Catalogne du Nord*, Canet, Trabucaire, 109-120.

- (2016b): «La primera guerra mundial a les revistes culturals rosselloneses (Materials per a una aproximació literària i lingüística», dins DALMAU, Teresa; GRAU, Marie (eds.) (2016), *1914. La guerre des écrivains roussillonnais. La guerra dels escriptors rossellonesos*, Perpinyà, Presses Universitaires de Perpignan, 49-122.
- (2019): «Una lectura guiada de la *Faula d'Orfeu*», *Encesa literària*, 7 (primer semestre, 2019), 95-99.
- VALOR, Andreu (2018): «Adéu a Illa», *Poemitza't* [àlbum musical], Castelló de la Plana, Bureo Músiques.
- VASSALLS, Gerard (1978): «Una corda de bard a la guitarra», *Sant Joan i Barres*, 71 (estiu 1978), 37-42.
- VERDAGUER, Jacint (1902): «Enterro de Justí Pepratx», *Lo pensament català*, 36-37 (05/01/1902), 281-282.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1074999
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- VERDAGUER, Pere (1968): «Pròleg», dins VERDAGUER, Pere (ed.) (1968), *Poesia rossellonesa del segle xx*, Barcelona, Edicions 62, 5-16.
- (1973): *Fabulistes rossellonesos*, Barcelona, Edicions 62.
- (1978): «Carles Grandó: l'obra i la seva significació», *Sant Joan i Barres*, 71 (estiu 1978), 4-23.
- (1981): *Histoire de la littérature catalane*, Barcelona, Barcino.
- (1987): «Biografia de Josep Sebastià Pons», *Terra Nostra*, 61-62 (1987), 5-16.
- (1994): «Edmond Brazès dins la literatura nord-catalana», *Revista de Catalunya*, 82 (febrer 1994), 119-132.
- (1995): «La literatura contemporània a la Catalunya del Nord» dins *Jornades de la Secció Filològica de l'Institut d'Estudis Catalans a Perpinyà (20 i 21 de maig de 1994)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans – Perpinyà, Universitat de Perpinyà, 125-130.

- (1997): «Els estudis sobre premsa a la Catalunya Nord», *Anàlisi*, 20, 147-156.
<https://ddd.uab.cat/pub/analisi/02112175n20/02112175n20p147.pdf> [Data de consulta: 12/03/2021]
- (2002a): *Diccionari del rossellonès*, Barcelona, Edicions 62.
- (2002b): «Història d'una ruptura nord-catalana greu: la revista *Muntanyes Regalades*», *Revista de Catalunya*, 176 (setembre 2002), 112-130.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=275039> [Data de consulta: 03/12/2021]
- VERGÉS, Joseph (1933): *Histoire résumée de la Catalogne française avec notions d'histoire de la Catalogne intégrale*, Els Banys d'Arles i Palaldà, Impr. de A. Xatard.
- VERGÈS DE RICAUDY, Manuel (1910): «Jeux Floraux. Discours de M. Vergès de Ricaudy», *Revue Catalane*, 43-44 (15/07/1910-15/08/1910), 225-229.
https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084977
 [Data de consulta: 01/12/2021]
- VERNY, Marie-Jeanne; PAGANELLI, Norbert (2019) (eds.): *Par tous les chemins. Florilège poétiques des langues de France: alsacien, basque, breton, catalan, corse, occitan*, Lormont, Le bord de l'eau.
- VIDAL, Pierre (1913): «Hommage public rendu à Victor Català», *Ruscino*, 2 (abril-juny 1913), 249-253.
- VIDAL, Pierre; CALMETTE, Joseph (1906): *Bibliographie Roussillonnaise*, Perpinyà, Imprimerie Charles Latrobe.
- VILA, Pep (1989): «Sobre la poesia. Una conversa entre Simona Gay i Josep Pla», *Reduccions: revista de poesia*, 42 (1989), 85-89.
<https://raco.cat/index.php/Reduccions/article/view/46838> [Data de consulta: 01/12/2021]
- (1995): «*Roser de tot l'any*, de Jacint Verdaguer. Una traducció inèdita de Justí Pepratx», *Anuari Verdaguer*, 9, 225-248.
<https://raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/67858> [Data de consulta: 8/10/2021]

- (2010): «L'estudi de la llengua i la literatura catalanes al Rosselló al segle XIX: balanç i estat de la qüestió», *Anuari Verdaguer*, 18, 253-292. <https://raco.cat/index.php/AnuariVerdaguer/article/view/248001> [Data de consulta: 01/12/2021]
- (2019): «Tan poc camí que hem fet i ens cal deixar» dins PONS, Josep Sebastià (2019), *Poesia catalana completa*, Girona, Edicions de la ela geminada, 981-990.
- VILA, Pep; PRAT, Enric (2006): «Lo Pastorellet de la Vall d'Arles (Josep Bonafont) en el centcinquantenari del seu naixement», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 47, 335-374. <https://www.raco.cat/index.php/AnnalsGironins/article/view/54586/63436> [Data de consulta: 29/10/2020]
- VILARRASA Ruiz, Clara (2011): *La particularitat rossellonesa a través de Carles Grandó* [Tesi doctoral], Girona, Universitat de Girona. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=100941&orden=1&info=link> [Data de consulta: 09/07/2021]
- VIOLET, Gustau (1907): «L'art régional», *Revue Catalane*, 1 (15/01/1907), 15-18. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1084893 [Data de consulta: 01/12/2021]
- WESTPHAL, Bertrand (2016): «El desafiament de les ciutats invisibles. Periples calvinians a través de la literatura i l'art contemporani», *eHumanista/1VITRA*, 10, University of California—Santa Barbara, 170-180. [Trad. Josep Marqués]. https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ivitra/volume10/C/1.Westphal-4.pdf
- XÈNIUS (1911): «De les roses i dels xiprers», *La Veu de Catalunya*, 4308 (11/05/1911, ed. vespre), 1. https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1241255 [Data de consulta: 01/12/2021]
- ZENÓN (1932): «“Fa sol i plou”», *Diario de Barcelona* (18/05/1932), 3.
- ZIMMERMANN, Marie-Claire (2006): «La “montagne magique” de Jacint Verdaguer (1845-1902): formes poétiques et fictives dans *Canigó*» dins TRENC, Eliseu (ed.) (2006), *Els Pirineus*,

Catalunya i Andorra. Actes del Tercer Col·loqui Internacional de l'AFC. Andorra 2004,
Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 23-56.

Indecisa naixia l'alba en el

