

# MITES I OBJECTES FUTURISTES EN LA POESIA DE SALVAT-PAPASSEIT

## Apunts de lectura comparada

Gabriella GAVAGNIN  
Universitat de Barcelona

### 0. PREMISSA

El futurisme és un ingredient bàsic, per bé que no únic, de la proposta avantgardista de la poesia de Salvat-Papasseit. Tot i ser reelaborat a partir de la barreja amb altres elements, el futurisme de Salvat no deixa de ser patent i reconoscible en múltiples aspectes de les seves obres, perquè es manifesta tant en els conceptes, temes i motius que s'hi incorporen, com en la formalització estètica i literària que reben. El nostre estudi no pretén pas abastar tot allò que és susceptible de ser relacionat amb el futurisme, sinó que es proposa analitzar, des d'una perspectiva comparatista, una de les qüestions que més vincula la poesia de Salvat al nou univers poètic futurista: la presència de les màquines i dels artefactes mecànics com a equivalent simbòlic del món modern i d'un conjunt de valors que defineixen les aspiracions i l'ideal de l'home nou. La segona antologia dels poetes futuristes, apareguda el 1925, deixava ben clar quin era, i quin havia estat fins aleshores, un dels requisits fonamentals de l'estètica del moviment: «Il poeta futurista deve avere quella tipica passione per la vita di oggi che Boccioni chiamò *modernolatria*. Egli deve amare ciò che gli uomini hanno inventato e inventano di più meraviglioso: la macchina», hi escrivia Marinetti en la introducció (Marinetti, 1985: 191). D'altra banda, a la primera antologia col·lectiva, que reunia les veus del grup d'un moviment tot just acabat de néixer i feia gala d'aquesta nova visió del món i de l'art, hi llegim uns versos de l'«Inno alla Poesia nuova» de Paolo Buzzi que ressenyen els nous objectes poètics en el to declamatori i febril típic d'aquesta primera fase:

La Lira è la Macchina,  
oggi.  
Un Vortice di ruote diverse  
giganti invisibili:  
un anelito di mille sirene,  
le scintille si sposano agli astri,  
i fiammiferi ai fulmini:  
crepitano le girandole azzurrognole ovunque,  
la luce reticola il mondo.  
Tutto è torpedine.

Anche le lucciole, quasi  
 scoppiano in frastuono di chiaro  
 sul buio notturno dei fiori.  
 Fu fatta vendemmia di stelle.  
 Il mosto elettrico  
 inonda di fuoco la terra dei nuovi Demonî.

(Albertazzi, ed., 2004: 107)

Les màquines envaeixen el món i la llum elèctrica en transforma profundament el rostre. També a la poesia de Salvat hi trobem màquines i fins i tot màquines gegants i sorolloses (mai com a ginys de guerra, sinó generalment com a mitjans de transport), però sobretot s'hi ras-treja la presència insistent i impactant d'aquesta nova llum que «reticola il mondo»: així, per exemple, el tramvia engendra llampecs o espurnes dansaires com estrelles i el Port, espai líric, eròtic, familiar i dramàtic de l'univers salvatià, es tapissa de «llums blanques verdes roges» o «de la gràcia mofeta del llum groc i el llum verd». Aquest «mosto elettrico» provoca vibra-cions i emocions, les quals, però, són, més que no pas abassegadores i atordidores, carregades com veurem d'un lirisme intens, íntim i sintètic.<sup>1</sup>

## 1. UNS TÍTOLS INDICADORS

És innegable que els títols dels primers dos llibres d'avantguarda de Salvat-Papasseit, *Poemes en ondes Hertzianes* (1919) i *L'irradiador del Port i les gavines* (1921),<sup>2</sup> ostenten una referència al món maquinista que ens remet immediatament a la mitologia futurista. Si les ones hertzianes pretenen sintonitzar la poesia en un circuit que reivindica formes expressives adequades a la nova visió d'una realitat revolucionada pel dinamisme, la velocitat i la força de les màquines, l'irradiador del port (un afortunat neologisme salvatià preferit al tradicional «far») imposa una imatge de poderosa centralitat de la llum artificial i reprèn el dinamisme expansiu que ja les ones hertzianes transmetien. No oblidem tampoc que el primer títol reutilitza un dels subtítols de la seva primera revista avantguardista, *Arc-Voltaic* (febrer 1918), amb la qual inaugura aquesta assumpció de referents tecnicocientífics tòpics en la imatgeria futurista. El mateix *Arc-Voltaic*, extrapolat d'un vers del poema de Folguera «Capvespre», inclòs en l'únic número de la revista («Fiblada d'arc voltàic/ el cos se'm rebela com si jo fos el caos/ La llum rebot a cops de parpella/ Espasme centrífug»),<sup>3</sup> reuneix la doble al·lusió a la llum i a l'electricitat. La força connotativa d'aquests títols denota una deliberada voluntat de Salvat d'apropiació de motius íntimament vinculats amb la teoria i la imatgeria que Marinetti i els seus companys d'aventura havien anat desenvolupant. És més, aquesta actitud sembla respondre a una mena de distanciament preventiu de tota possible homologació amb les pràctiques poètiques casolanes

1. Sobre el vibracionisme i el sensacionisme en la poètica de Salvat, cfr. Mas, 2004: 189-234.

2. A diferència de l'ús que s'ha imposat en la crítica, prefereixo citar aquests títols, respectivament, amb el mot «Hertzianes» i el mot «Port» en majúscula, que és com ho feia Salvat en els seus escrits. D'altra banda, el mot Port apareix sempre en majúscula en els poemes del llibre (cfr. «senyoria del Port» de «Encara el Port» i «les gavines del Port» de «Diumenge»). D'ara endavant, faré servir els títols abreujats *Poemes i L'irradiador*. Si no s'especifica altrament, totes les citacions de poesia de Salvat procedeixen de l'edició a cura de Joaquim Molas (Salvat-Papasseit, 1985).

3. p. 4. La revista és consultable en la xarxa a la Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives ([www.lluivives.com](http://www.lluivives.com)).

crecudes a l'empara del noucentisme. És el mateix Salvat que, *a posteriori*, precisa aquest valor terapèutic dels seus primers llibres, convençut que, lluny d'un rebuig categòric de la «poesia que s'anomena clàssica», el que cal combatre és el «“tifisme”, els homes-senyorettes que mai no es resoldran ni en poesia ni en re». Per això, «*Poemes en ondes Hertzianes* fou la gorra de cop contra les influències que em poguessin venir —no vull dir pas de fora, sinó de casa estant. *L'irradiador del Port i les gavines* són els pantalons llargs. Ara tiro per l'home, que diria la gent.»<sup>4</sup> D'alguna manera, això significa que el desplaçament cap a una poètica avantguardista havia de ser visible i impactant, i la tria dels títols n'és una primera mostra.

Aquesta apropiació d'objectes simbòlics de l'horitzó futurista, precisament perquè pretén ensenyar una mena d'afiliació al, ara ja internacional, moviment fundat per Marinetti (i en aquest sentit l'escriptura el 1920 del *Primer manifest futurista català, Contra els poetes amb minúscula*, en corrobora la intenció), no desdenya la gairebé citació explícita de fórmules descobertes en textos italians. És en aquest sentit que es pot destacar tant l'afinitat amb el títol de poemes en versos lliures de Corrado Govoni *Poesie elettriche* (1911)<sup>5</sup> com el clamorós paralelisme amb el títol del llibre de paraules en llibertat, aparegut en les edicions de Poesia el 1916, *Archi Voltaici*, de Vincenzo Fani-Ciotti, el qual es va rebatejar Volt precisament en ocasió i a partir d'aquest volum. Que siguin el resultat casual d'analogies de context o el producte de deliberades repeses ni em sembla que podem establir-ho amb certesa ni crec que tingui més importància que l'escrúpol filològic.<sup>6</sup> El fet és que Salvat fullejava llibres i catàlegs procedents d'Itàlia i que les potencialitats d'aprofitament d'uns referents inhabituals en la tradició poètica destapades per l'art i la literatura futuristes se li havien fet visibles en tot el seu ventall. D'altra banda, si mirem més de prop *Archi Voltaici* i *Arc-Voltaic*, apreciarem unes diferències remarcables ja a partir de l'estètica avantguardista de la coberta.

En el llibre de Volt l'ús d'aquesta expressió es limitava al títol. Tanmateix, en parella amb el pseudònim de l'autor, donava raó d'un protagonisme absolut que assumia (si més no en «Acqualuce», una de les composicions del volum) la matèria i les seves transformacions tecnològiques al marge de tot procediment metafòric, en una mena de poesia dels tecnicismes (Viazzi, ed., 1983: 407). I, naturalment, aprofitava l'analogia que havia donat origen a l'expressió científica (és a dir, el fet que el fenomen físic de la descàrrega elèctrica entre dos electrodos es manifesti en forma d'una línia lluminosa una mica corba, l'«arc voltaic») per representar-la amb una disposició tipogràfica de les lletres que dibuixa un arc, segons el recurs de

4. «Fragments de lletres girades». *La Revista*, vol. VII (1921), p. 198, ara dins Salvat, 1975: 86.

5. Anna M. Saludes (1990: 67-68) destaca la consonància entre el títol *Poemes en ondes Hertzianes* i la secció «Onde» (i concretament amb el callígrama «Onde-Océan») del llibre d'Apollinaire *Calligramme. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1914)*. Com que el llibre va ser publicat tan sols el 1918, però, cal descartar una influència directa ja que Salvat havia fet servir l'expressió com a subtítol de la revista *Arc-Voltaic*. D'altra banda, afinitats temàtiques i estilístiques entre la poesia de Salvat i la d'aquest llibre d'Apollinaire han estat inventariades recentment per Enric Balaguer (1997).

6. Aquesta relativització és necessària si pensem, per exemple, que l'arc voltaic havia entrat en el lèxic poètic futurista ja abans del llibre de Volt. En el poema «Paracarri» de Dinamo Correnti, aparegut a la revista *Lacerba* l'1 de novembre de 1913, la llum elèctrica es converteix en un element més de violència dins una ciutat descrita a partir d'una ideologia subversiva i llibertària:

l'arco di una schiena  
per il luccichio d'una scarpa  
tappzeria sguaiata di giornali  
schiaffi d'archi voltaici  
su ciprie bianche sfacciate

(Viazzi, ed., 1982: 275)



FIGURA 1. Coberta d'*Archi Voltaici* (1916) de Volt.

l'«analogia disegnatà» teoritzada per Marinetti.<sup>7</sup> També Salvat recorre a la disposició arquejant, però la icona presenta trets diferents: l'arc de Volt, culminant en la rodona de la O es conjuga, i alhora contrasta, amb l'efecte de trencament de la corba provocat per la disposició esglaonada de cada caràcter, que n'evidencia els trets cantelluts i la verticalitat dels pals, i és reblat per un fons de fletxes que formen angles rectes traçats l'un dins de l'altre. Salvat, en canvi, es decanta pel predomini del traç corb, en sintonia amb el dibuix de Miró que il·lustra la portada de la revista, i a més aprofita només el segon mot per compondre la meitat esquerra d'un arc. L'estètica del títol s'apropa més aviat a la coberta d'un altre llibre futurista, la de *Ponti sull'oceano* de Folgore.

Cal afegir que, posteriorment, a l'hora d'utilitzar l'expressió en la composició de paraules en llibertat «Drama en el Port», dins *Poemes*, Salvat reelabora el signe icònic per dibuixar amb tots dos mots un arc sencer. En ambdós casos, hi ha un altre element gràfic que personalitza

7. El terme apareix al manifest *Lo splendore geometrico e meccanico* (1914), text en el qual Marinetti sistematitza totes les formulacions que havia anat fent en escrits diferents sobre les paraules en llibertat. Marinetti hi relaciona les analogies dissenyades amb les auto-il·lustracions: «Il parolibero Cangiallo, in *Fumatori II<sup>a</sup>*, fu felicissimo nel dare con questa **analogia disegnatà**»:

## FUMARE

le lunghe e monotone fantasticherie e l'espandersi della noia-fumo di un lungo viaggio in treno. Le parole in libertà, in questo sforzo continuo di esprimere colla massima forza e la massima profondità, si trasformano naturalmente in **auto-illustrazioni**, mediante l'ortografia e tipografia libere espressive, le tavole sinottiche di valori lirici e le analogie disegnatate. (Es.: Il pallone disegnatato tipograficamente nel mio *Zang tumb tumb*)» (Marinetti, 1983: 103-104). L'analogia dibuixada consisteix, doncs, en la reproducció tipogràfica de l'objecte o del referent analògic relacionable amb el mot. És el que en l'avantguarda francesa es coneixerà amb el nom de calligrama. Per a una proposta de classificació de les múltiples tècniques de la poesia visual, cfr. Molas / Bou, 2003.

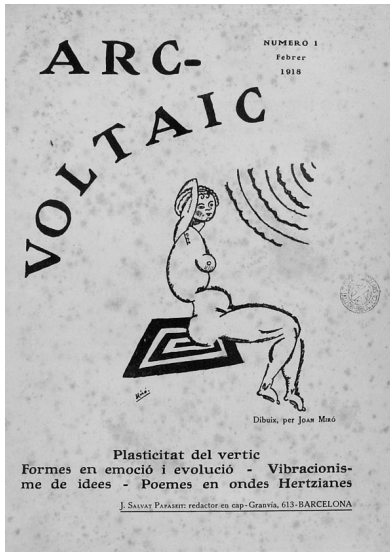


FIGURA 2. Coberta de la revista *Arc-Voltaic* (1918) de Joan Salvat-Papasseit.



FIGURA 3. Coberta del llibre *Ponti sull'oceano* (1914) de Luciano Folgore.

l'«arc-voltaic» salvatià, és el guionet que uneix els dos mots i que sembla tenir sobretot una funció visual més que no pas sintàctica, ja que desapareix en reprendre la tradicional disposició lineal en el poema «Vespreja i neva» de *L'irradiador*. No és de més precisar que l'escritura aglutinada, que Salvat prefereix a la forma canònica, separada, que fa servir per exemple Folgore en «Capvespre», per bé que recordi les paraules dobles teoritzades per Marinetti, no hi és pas assimilable, perquè aquest creava, amb guionets, parelles de substantius com a sistemes d'analogies immediates (com Salvat fa d'altra banda amb els «estels-oronells» del poema «Vibracions»), mentre que en aquest cas el guió fon el nom amb el seu determinant, de la mateixa manera que ho feia en l'expressió «Mots-propis».

Ara bé, ¿fins a quin punt el lèxic d'aquests títols que aposta per una incorporació programàtica dels nous objectes mecànics i artificials en la pròpia poesia combrega, dins els llibres de Salvat, amb una concepció del món i de l'art que els promogui de debò a protagonistes i motors d'una civilització nova, que en canti la bellesa, n'emfasitzi l'actuació i n'exalti la força? Fet i fet, podríem afirmar que cap dels dos llibres citats no encaixa del tot, en el conjunt, amb la radicalitat d'aquella modernolatria que caracteritza el primer futurisme i que havia impulsat una revolució dels objectes poètics. Amb tot, seria desencertat considerar enganyosa, o enlluernadora seria el cas de dir, l'adopció d'aquests títols tan explícits. Si és cert que no trobem pas un paisatge col·lapsat d'objectes mecànics, ni cap desplegament massís de màquines i de motors comparables als llibres més paradigmàtics del futurisme (reculls poètics com *Aeroplani (canti alati)*, de Paolo Buzzi del 1909 o *Canto dei motori* de Luciano Folgore del 1912 en són bons exemples de data reculada), és igual de cert que els escenaris de Salvat mostren una contaminació i una interacció prou significativa entre els elements tradicionals del paisatge natural i urbà i els elements mecànics i artificials que fan aquest paisatge nou i mo-

dern. Com intentarem demostrar en els pròxims apartats, la seva presència no és mai decorativa i postissa, perquè tant els uns com els altres actuen cada vegada segons determinats papers, que, això sí, no són pas homogenis al llarg dels llibres. En primer lloc, perquè oscil·len des de la seva personificació, amb la conseqüent promoció a actants, fins a la conversió en escenaris o, encara més, en el que Bachtin va definir com a cronotops artístics. En segon lloc, perquè presenten una polivalència de significats i atributs que dificulta o afebleix els esforços per a esquematitzar i generalitzar la seva funció.

## 2. DUALITATS SALVATIANES I MÓN MAQUINÍSTIC

A l'hora de donar una interpretació global de l'obra de Salvat, Joaquim Molas va individuar la clau de volta del llibre *Poemes* en una «crisi de l'home esclafat pel pes d'un món domèstic i maquinístic» i va arrencar entre els «símbols negatius» tots els objectes que, en aquest llibre, remetien a la civilització moderna: «els ports i el seu caramull de dragues, transatlàntics i sirenes, els llums artificials —gresol, gas, arcs voltaics, electricitat—, els tramvies, els maniquís, unes flors sintètiques, etc.» (1985: XV). Tanmateix, una anàlisi més detallada de l'aparició d'aquests objectes posa de manifest la impossibilitat d'atribuir-los un significat tan unívoc, i encara menys tan insistentment negatiu. Així com creiem que la dualitat que segons la crítica caracteritza un llibre com *L'irradiador* (visible ja en el títol i en el haiku-epígraf que el glossa) s'ha d'entendre en els termes d'una osmosi, no pas fracassada, entre els dos pols<sup>8</sup> —ja que, com observa encara Molas, la realitat quotidiana que Salvat va sotmetent cada cop més a un procés de mitificació «ha posat la màquina i la creació lliure de la naturalesa al costat de l'altra» (*ibidem*, XXIV), en una sincronització que apunta, afegim, cap a la integració i no cap a la laceració—, de la mateixa manera creiem que el clima més inquietant que plana al damunt de la realitat dels *Poemes* no és pas necessàriament l'efecte de la irrupció de les màquines.

Fet i fet, es pot parlar de dualisme també a propòsit del llibre *Poemes*, però d'un dualisme que oposa dos estats psíquics diferents: d'una banda, l'estat de confiada esperança en les possibilitats de rescat i de victòria que genera impulsos vitalistes i declaracions combatives i, de l'altra, l'estat de replegament, de desorientació i de por que emergeix quan presències premonitòries precipiten la situació en una espera incerta i temorena. Fins i tot podem copsar una voluntat de dualisme en l'arquitectura del llibre, perquè l'ordenació dels poemes sembla respondre a una intenció de disposició binària. Hi detectem una simetria formal i temàtica difícilment atribuïble a l'atzar i que deixa suposar una certa premeditació. Si ens hi fixem, observarem que els deu textos que formen el llibre, una prosa més nou poemes (que he numerat en la taula segons l'ordre d'aparició), es poden aparellar de manera que el primer text té una correspondència amb el poema central i els restants vuit es relacionen de dos en dos entre si de manera especular: En primer lloc, salta a la vista un macroscòpic tret formal que traça un joc d'alternança: els poemes de les parelles 1-9 i 3-7 són encabits en l'espai d'una pàgina segons l'habitual disposició horitzontal, mentre que els de 2-8 i 4-6 es llegeixen tots quatre al llarg de dues pàgines en direcció vertical. A més a més, 4 i 6 comparteixen alguna cosa més que els diferencia de la resta: en l'aspecte tipogràfic, l'ús predominant, gairebé exclusiu, de la majúscula i l'aprofitament més agosarat de

8. L'anàlisi de la portada del llibre que n'han fet Gavalda (1987: 17-19) i Aulet (2005: 17-21) demostra precisament la voluntat programàtica d'incorporació d'aquestes dualitats en un mateix horitzó estètic personal, que no deixa per això d'autodefinir-se avanguardista.

	0. Lletra d'Itàlia	
1. Bodegom		9. 54045
2. Columna vertebral: sageta de foc		8. El record d'una "Fuga" de Bach
3. Passeig		7. Interior
4. Drama en el Port		6. Plànol
	5. Linòleum	

la potencialitat iconogràfica del text; en el gramatical, la desintegració (més radical precisament en aquest dos poemes) de l'estructura convencional del discurs mitjançant una sintaxi deslliçada que recorre a les juxtaposicions de sintagmes per representar de manera síncrona les imatges. En segon lloc, en el mateix sentit d'aparentar o bé de contrastar s'hi afegeixen temes i *leitmotive*: «Lletra d'Itàlia» i «Linòleum», per exemple, tot i que no presenten cap afinat formal, proposen amb formulacions originals el motiu del viatge, en tots dos casos imaginari, que transporta el jo-poeta en un itinerari artísticoliterari per les ciutats de la Itàlia futurista, a la «Lletra»,<sup>9</sup> i en els escenaris (també literaris, però sobretot cinematogràfics) de l'Oest, al somni de «Linòleum». En aquest darrer poema, a més a més, la referència a l'escriptura epistolar («Escriuiu-me al Far-West») remet un cop més a l'altre text. Si en el text-proemi el joc pretén ensenyar una mena de recorregut iniciàtic perquè el poeta es presenti al lector en la seva anhelada identitat de poeta futurista, el viatge en la piragua americana és l'estratagema «per occir la memòria que els meus tenen de mi», és a dir que suposa un intent més de construir una nova imatge d'ell mateix, com una mena de superació constant del present que esdevé passat. És per això que aquesta metamorfosi s'estavella contra la imatge que, tot apareixent de manera fantasmal al final del text, l'identifica amb el mateix llibre que està escrivint, «els meus Poemes», els quals malgrat ser «cada un d'Ells inèdit» ja han anat a parar a un «llibreter de vell». Dit en altres termes, s'hi posa en evidència una de les paradoxes típiques del futurisme i de l'avantguarda en general: els mites de la velocitat, del dinamisme i de la simultaneïtat, portats a les extremes conseqüències, corren el risc de fer envellir ràpidament la mateixa producció avantguardista. El malson que trenca l'aventura onírica és el fet que els seus poemes inèdits (els que el jo-poeta està escrivint) es trobin ja en possessió d'un llibreter de vell.

Altres paral·lelismes, més o menys evidents, articulen també les altres parelles: «Passeig» i «Interior», per exemple, oposen, ja en els títols, els espais de referència de les sensacions experimentades pel poeta (l'exterior amb efectes de positiva beatitud anímica, l'interior amb efectes d'angoixa claustrofòbica). Tanmateix, tots dos desemboquen en una inquietud, provocada per una circumstància sobtada, que el vers final, l'únic vers en majúscula d'aquests dos poemes (però també els únics dos poemes d'aquest llibre que contenen aquest recurs tipogràfic), s'encarrega d'amplificar («M'HE TOPAT AMB UN HOME QUE PASSAVA», «HEM ESDEVINGUT PÀLLIDS»).<sup>10</sup> Encara que més feble, el possible lligam entre «Bodegom» i

9. Per a una anàlisi detallada de noms, fets i dades que Salvat va citant en aquest text, cfr. Saludes, 1990 i 1991.

10. Aquest mateix recurs posat a manera de final d'un poema, i sobre el qual Molas ja va cridar l'atenció (1985: XII), tornem a trobar-lo amb la mateixa intenció de desvetllar una acció o una realitat misteriosa i pertorbadora al poema «L'absurd» de *L'irradiador*. Però no sempre és així. En altres poemes, assumeix una funció diferent, que demana més aviat una lectura declamatori dels versos afectats, com per exemple a «Inici epitalmic-film» de *L'irradiador* o a «Carte-Lletre» del *Poema de la rosa als llavis*, en els quals no hi ha cap efecte sorpresa. Es tracta d'un recurs que no es pot considerar propi de la tradició futurista. En canvi, molt afí al sentit salvatià és el que trobem en alguns poemes del dadaïsta belga Paul Dermée, col·laborador de *Nord-Sud*. Fol-

«54045» caldrà individualar-lo, per una banda, en el contrast entre la immobilitat del primer escenari i la dinamicitat-velocitat del darrer escenari del llibre, i, per l'altra, en l'afinitat de la situació psicològica del jo-poeta, que en tots dos contextos experimenta un «sentiment d'alienació»<sup>11</sup> que li provoca inseguretat i por. D'altra banda, «Columna vertebral» i «El record d'una "Fuga" de Bach» comparteixen la intenció ideologicofilosòfica i el marcat impuls vitalista i optimista, així com, de manera paral·lela i alhora oposada, «Drama en el Port» i «Plànol» plantegen situacions dramàtiques amb intenció de denúncia social. La impotència davant la tragèdia tanca aquesta darrera parella de poemes a través d'un expedient similar: un punt de vista extern a la situació descrita (tant el jo com les gavines situats lluny o fora de l'escenari del drama en el primer poema, el sol que il·lumina des de dalt la ciutat sense poder alterar-ne els desequilibris en el segon).

Un joc de dualitats i contrastos sembla justificar per tant l'estructura del llibre, amb l'efecte de donar més relleu a l'oposició entre dos diferents estats d'ànim del subjecte poètic. Ara bé, el que no podem afirmar de cap manera és que aquesta oposició sigui la projecció de l'enfrontament entre món natural i món maquinístic, o encara menys entre l'home i les màquines, ni en aquest llibre ni en els altres. Perquè l'actitud davant el món modern i artificial no és mai intrínsecament i predeterminadament hostil. Per exemple, la presència de la llum artificial, sigui de l'irradiador o dels arcs voltaics o de les espurnes blanques dels tròleis, és generalment una presència amigable i consoladora. El «GLOP D'OCEÀ» nocturn de «Drama en el Port» se'ns torna en principi menys feréstec perquè està «ABILLAT AMB LA CLAROR DELS HOMES», la de l'arc voltaic tipogràficament dibuixat, mentre que el carrer de «Vespreja i neva», de *L'irradiador*, on no hi ha llum elèctrica, se'ns apareix despullat i angost: «El meu carrer és estret / sense cap arc voltaic / bola de neu encesa / i les velles rondinen tots els canvis de temps». I encara, a «Posta», del mateix recull, després que el declivi trasbalsador del sol morent hagi inundat de sang el mar i que el fanal del vaixell, «l'irradiador de proa», l'hagi xuclada, la llum artificial asserena l'escenari i «Sitges s'aquieta en verd / i en blau / i en blanc».

D'altra banda, és encara més significatiu que algun cop Salvat arribi a emprar un to i un lèxic a l'hora de descriure els enginys de la civilització mecànica que bé poden remetre al fetixisme futurista maquinolàtric. Per exemple, en el text que tanca els *Poemes*, «54045», el tramvia en marxa impressiona el jo-poeta que l'admira extasiat com a extraordinària expressió d'energia vital, poder i força viril (això sí, l'antropomorfització es decanta cap al masculí a diferència de la identificació típica futurista entre màquina i dona) i la «sageta de foc», que Salvat ha fixat com a emblema de l'home victoriós que confia en la lluita i la voluntat, ara es pot contemplar, sota la forma d'altres metàfores afins, en el tròlei del tram amb els seus «príaps de foc» i la seva «stylo de foc»:

La dinamo turgent mou els príaps de foc  
en CIRCUMVALLACIÓ

No he vist més majestat que en lo stylo de foc  
TROLLEY            TROLLEY            TROLLEY

guera en va traduir el 1918 un per a *Un Enemy del Poble* i dos per a *La Revista* (ara recollits dins Folguera, 1993); el mateix Folguera aplicà aquest procediment a «Capvespre», la seva col·laboració a *Arc-Voltaic*. Els finals sorprenents, en sentit negatiu o positiu, són d'altra banda molt freqüents en la poesia de Salvat (Gavaldà, 1987: 51). Per la seva banda, Enric Balaguer (1997: 42-43) assenyala que l'aparició d'elements màgics o enigmàtics en un àmbit quotidià o domèstic és un tret afí entre la poesia de Salvat i la d'Apollinaire.

11. Així defineix Jordi Mas (2004: 204) l'estat psíquic del poeta en «Bodegom».



Hi podríem acostar una de les seqüències del poema «Parsifal» de Corrado Govoni publicat en el recull *Rarefazioni e parole in libertà* (1915) que reproduceix l'impacte del tram llampegant en la corrua de gent que l'espera (Viazzi, 1978: 179):

Come il tram con le due file d'uomini e donne che si guardano in faccia  
seduti muti manda il trolley un lampo d'argento tutti si chinano sotto  
**lancia del SANTO GRAAL**

En un sentit anàleg, podem referir-nos al poema «Marxa nupcial» de *L'irradiador*, «eix vertebrador del llibre» com ha observat encertadament Gavaldà (1987: 31), que celebra la vida com a dinamisme (representat en un espectacle acrobàtic de circ i en la projecció de l'ombra dels «comparses en el sol de les taules»), exalta una dimensió, la cinematogràfica, que anul·la el sentit de la història i s'imposa contra el passatisme (Edison i Charlot «són ignorants de que venim d'ahir / d'abans d'ahir de l'altre abans d'ahir / i més d'abans encara»), i recerca la simultaneïtat que sobreposa present i futur (el rellotge que «fecunda les hores / que vindran» amb una circularitat que troba en la reunió de les dues busques a les dotze el moment culminant, expressió d'un vitalisme còsmic, del «connubi», és a dir de la unió «nupcial» i per tant de l'assoliment de la immortalitat com a etern naixement). En aquest poema, futurista per temes (des del dinamisme al funambulisme),<sup>12</sup> pel to declamatori i d'exaltació, per la forma lingüística (amb la supressió dels signes de puntuació, la sintaxi desintegrada i la juxtaposició lliure de sintagmes per a representar la simultaneïtat d'imatges, «CLOWNS equilàters líders romàntics», o d'accions, «Moure's i projectar-se no existir») i pels recursos tipogràfics (amb la barreja de caràcters i cossos diferents i l'ús d'analogies dissenyades i autoil·lustracions per escriure «Edison»,<sup>13</sup> «Charlot» i «connubi»<sup>14</sup>), en sintonia amb el vitalisme i l'agressivitat antipassatista del futurisme, el món modern, tocat per la glòria divina, se'ns presenta com el felix agermanament entre la màquina (és a dir la tecnologia científica d'Edison) i l'home (Charlot, el nou clown), els quals «s'han tornat bessons per / tal d'entrar en sèrio en la glòria del cel».<sup>15</sup>

Naturalment, aquesta síntesi sublimadora no s'esdevé sempre; al contrari, els poemes ens presenten sovint un conflicte que frustra les expectatives i els anhels de plenitud del subjecte poètic. Tanmateix, l'antagonisme entre elements naturals i artificials que de vegades s'hi plan-

12. Pensem, per exemple, que en la poètica del primer Palazzeschi el clownisme, assumit des d'un registre lúdic i jocós, és un mitjà de desmitificació i desacralització de la figura del poeta, que ja no vol autodefinir-se poeta, sinó tan sols «saltimbanco dell'anima mia» («Chi sono?», dins el recull *Poemi* de 1909). D'altra banda, des d'una altra perspectiva, els funàmbuls formen explícitament part dels models evocats pels futuristes. Com escriu Marinetti al manifest *Lo splendore geometrico e meccanico*: «Abbiamo come precursori i ginnasti e gli equilibristi, che realizzano negli sviluppi, nei riposi e nelle cadenze delle loro musculature quella perfezione scintillante d'ingranaggi precisi, e quello splendore geometrico che noi vogliamo raggiungere in poesia colle parole in libertà» (Marinetti, 1985: 100). A més a més, com ja ha apuntat la crítica, el motiu del funàmbul, típic de les primeres avantguardes, té una arrel nietzscheana.

13. En aquest cas el recurs tipogràfic més típic de les primeres paraules en llibertat (és a dir, el creixement progressiu del cos de les lletres del mot que aquí pot significar el feix cònic de llum projectada) es combina amb l'ús d'elements més aviat gràfics i pictòrics, és a dir, el fons negre al damunt del qual és escrit el mot i la substitució de les línies dels caràcters convencionals amb un seguit de punts blancs, que dibuixen bombetes enceses.

14. L'«autoil·lustració» creada amb «connubi» reproduceix en una mateixa imatge, realitzada únicament amb la combinació del cos de les lletres i de la seva disposició no lineal, tant el referent immediat (el rellotge a les dotze en punt) com l'anàleg (la unió sexual).

15. Cal dir que l'atenció pel cinema i en particular per la figura de Charlot té una matriu dadaïsta: Louis Aragon havia publicat al núm. 15 de *Nord-Sud* el poema «Charlot mystique».

teja no respon pas a un únic esquema amb una natura positiva i benigna a l'home i el món artificial negatiu i hostil, o a l'inrevés. Per exemple, a «Passeig», els elements que podem assimilar al món artificial configuren un paisatge amic (els «mil llums em somriuen», i «com és càlid» aquest somriure), tranquil·litzador (els llums són «guaites» que protegeixen) i feliç («les espurnes blanques / del trolley dels trams / dansen com les estrelles») i suggereixen una mena de *sinfonia luminosa*, per dir-ho amb el títol d'un poema de Libero Altomare aparegut a la primera antologia de poetes futuristes.<sup>16</sup> A aquests elements harmònics s'oposen, per una banda, l'agressivitat de la natura, la boira que engoleix fredament la via al començament del poema; per l'altra, la irrupció final d'una presència humana que provoca estranyesa i alienació. El «M'HE TOPAT AMB UN HOME QUE PASSAVA» del darrer vers dissol l'encís, trenca l'«experiència d'instant de plenituds» (Mas, 200: 201-202) assolida davant d'un paisatge on els qui somriuen «són mil llums / no pas homes», i ho fa amb l'aparició sobtada d'un home desconegut que introdueix una sensació d'inquietud. Diversament, el que contribueix a fer densa, angoixant i opressiva l'atmosfera de la sala en què se situa l'escena d'«Interior», són precisament productes del món modern: la no-vida d'unes «flors artificials» sense hivern i el pas destorbador del tramvia que fa vibrar i rondinar els vidres. És evident que l'ambivalència de les derivacions psíquiques afecta els mateixos objectes: el tramvia pot inspirar una estupefacta admiració per la bellesa i potència de la màquina, pot suscitar instants d'intens lirisme o pot causar neguit i condicions paranoiques.<sup>17</sup>

També a «Drama en el Port» trobem un conflicte en què és part implicada la màquina, un cop més antropomorfitzada. S'hi planteja, o més ben dit s'hi prefigura, gairebé de manera visionària, una lluita que enfronta els agents naturals, dominadors, perillosos i aclaparadors (el «GLOP D'OCEÀ / EN LA NIT», «LES ONES» que «CANTEN EL DESIG D'ENGOLIR», «EL TRO AL LLUNY» que ressona com un amenaçador «SOSPIR DE LES TENEBRES») i les màquines, imponents i tumultuoses, les quals, a despit de l'actitud agressiva i combativa que mostren gràcies a un llenguatge que es fa ressò de l'epopeia futurista dels motors («EL MASCLE TRANSATLÀNTIC UDOLANT», «LES SIRENES NO HO SABEN / PERÒ XISCLEN»), estan destinades a ser devorades per la tempesta. La màquina, a la qual els futuristes assignaven la missió de doblegar les forces de la Natura, de desafiar-les amb audàcia i de subjugar-les, és la que aquí surt derrotada. Amb ella, és clar, sucumbeix l'home, els emigrants que s'empenyen al port per pujar al transatlàntic i que hi trobaran la mort. En aquest sentit, l'escenari catastròfic d'un naufragi, amb el rerefons d'una denúncia social, capgirant el mite tecnològic de la màquina com a mitjà de progrés i d'alliberament (o, més ben dit, com a expressió desordenada i irracional d'instints vitals), ens presenta aquest monstre totpoderós engolit per l'oceà, en una desfeta que frustra les esperances en les potencialitats de rescat i de victòria de l'home modern. Fet i fet, però, aquesta visió no deixa de ser reconduïble als temes

16. L'associació entre tramvia i llum elèctrica, és a dir, la imatge del tramvia com a font d'una lluminositat intermitent i mòbil, es repeteix en un dels haikus de «Vibracions» de *L'irradiador*, en un context que converteix el tramvia en un element més de la tempesta, en un joc d'oposició i síntesi:

Quin vent que fa,  
quina pluja més fina!  
—El tram llampega.

La lectura fonosimbòlica de Jordi Mas (2004: 162) posa en relleu el joc de represa i de contrast del tercer vers respecte als dos precedents.

17. Recordem de pas que el tramvia com a símbol del nou escenari metropolità apareix al principi del famós *Fondazione e Manifesto del futurismo* (1909), que parteix de la descripció d'una Milà nocturna i moderna, en els termes següents: «Sussultammo ad un tratto, all'udire il rumore formidabile degli enormi tramvai a due piani, che passano sobbalzando, risplendenti di luci multicolori [...]». (Marinetti, 1985: 7).

i als imaginaris futuristes. I no tan sols pels aspectes tipogràfics i estilístics a què ja hem alludit. Les visions apocalíptiques i negatives de les ciutats modernes no són pas alienes a la literatura futurista, així com no ho és la implicació social que aquesta actitud pot suposar. Un bon exemple d'aquesta èpica negativa del món maquinista es pot trobar en el llibre de Luciano Folgore (Omero Vecchi de nom autèntic). Ja en un recull tan altisonant i celebratiu com *Canto dei motori* havien aparegut representacions de màquines destruïdes i vençudes com a «Incendio dell'opificio», que es tancava amb una imatge de derrota:

Quando tace il lavoro  
e piega muto la superba fronte,  
quando muiono le macchine  
matrici di forza,  
col grembo squarciato,  
impallidisce l'anima  
come se udisse spersa  
nella solitaria montagna  
sprofondar cupo,  
in un baratro inesplorato,  
un gigantesco blocco franato.

(Albertazzi, ed., 2004: 244).

Però és sobretot a *Ponti sull'oceano* que aquest caire adquireix més consistència. És un llibre que s'inscriu plenament i sense reserves en la ideologia i la pràctica del moviment. És més: representa una de les primeres obres que adopta les paraules en llibertat teoritzades a partir del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912) i, segons l'opinió *a posteriori* de Lionello Fiumi, un poeta que es va formar en aquella mateixa època, constitueix el llibre més típic del futurisme de Folgore, caracteritzat pel que l'autor mateix va definir com a lirisme sintètic. I és un llibre en el qual, tot allunyant-se del to oratori i de la més tòpica èmfasi optimista dels seus primers reculls dedicats a lloar la Dea Màquina i a exaltar la matèria (carbó, electricitat), Folgore explora també una altra cara de la civilització tecnològica i industrial, la de l'alienació humana i de l'explotació obrera (Salaris, 1997: 19-28). Així, per exemple, el poema en versos lliures «Città ferma. Sciopero generale» descriu un escenari metropolità desolador, marcat per l'immobilisme i la solitud. I a «Sagome rosse», escrit experimentant les tècniques de les paraules en llibertat, entrem en l'interior d'una fàbrica amb els obrers treballant-hi. L'espectacle és terrible, similar a l'entrada en un lloc infernal, els homes hi apareixen turmentats físicament i psicològicament per la força devastadora del foc de les màquines:

L'aria gonfia – stivata entro i muri – rotta dall'ombra dura di travate ferro  
Torsi ignudi di fiamme      faccie d'incendio al lavoro  
   **Pelle secca**      sudore bevuto da bocche rapide di  
calore      **Gola dura**      voce divorata da respiri di fuoco      **Petto continuo**  
premuta da massi di atmosfera tesa  
   Dilatarsi dell'uomo con apertura di pori      vapore di  
sangue intorno ai muscoli rossi      perdita degli occhi attraverso la violenta foresta a  
fogliame di bagliori      Il pensiero come un'oleosità sulla gora ferma del caldo      e la  
volontà soffocata dalla pesantezza dei sessanta gradi (cit. de Viazzi, 1978: 202)

I el poema acaba amb la referència al marc social que genera aquesta condició d'explotació:

Aridità dell'uomo  
sanguigno palombaro senza scafandro – sotto un mare d'aria torrida – nella continua saldatura di  
carene altissime per le Navi del piacere transoceanico (*ibidem*)

És clar que algun crític, tot i definir *Ponti sull'oceano* «fra i risultati “poetici” migliori del futurismo», qüestiona, més enllà de les estructures formals, la pertinença dels continguts amb «l'azione “globale” futurista» (Grana, 1987, I: 749). Però el cas de Folgore no és pas únic, fet que revela si més no una proteiformitat originària de la pràctica futurista amb derivacions temàtiques múltiples. En efecte, s'hi poden afegir altres poetes de la primera època del moviment, des del llibertari Dinamo Correnti (pseudònim de Renato Santamaria), que pertanyia al grup de *Lacerba*, fins a Libero Altomare (pseudònim de Remo Mannoni), que integra el contingut de la primera antologia de poetes futuristes. Tots ells ofereixen, des de dins del moviment, una versió ideològicament ben diferent del mite tecnològic futurista, que apunta més aviat cap a la disgregació i la destrucció de la ciutat i del teixit social i humà, d'orientació semblant als escenaris que Salvat retrata a «Drama en el Port» i «Plànol».<sup>18</sup>

### 3. LES MÀQUINES EN L'HORIZZÓ QUOTIDIÀ

Seguint aquesta ressenya dels papers que assumeixen els referents maquinístics, vull referir-me a una altra manera amb què Salvat els incorpora en els poemes. Els hem vistos com a protagonistes de situacions i accions, però els podem trobar també com a elements paisatgístics, sense cap funció actoral i aclimatats harmònicament en un entorn quotidià i no gens excepcional. En aquest sentit, és simptomàtic el cas de «Tot l'enyor del demà», un dels textos que més bé realitza a *L'irradiador* aquell procés de mitificació de la vida quotidiana cap al qual es decantarà la poesia de *La gesta dels estels*. Tramvies i aeroplans apareixen aquí en una dimensió humana i familiar, llunyana de tota intenció apologetica i mitogràfica, explícitament assimilats a les petites coses de cada dia, de les quals el poema fa l'elegia:

i qui puja als tramvies  
i els baixa  
tot corrent

[...]  
I també l'aeroplà  
que em fa aixecar el cap  
el mateix que em cridés una veu d'un terrat.

Les connotacions humanes que mimetitzen el soroll de l'avió entre les veus del veïnat, l'apropament i la reformulació en clau domèstica de les virtuts de les màquines, ens desplacen cap a una perspectiva que no és pas característica del futurisme, per bé que, com veurem, no és del tot aliena a certa poesia futurista italiana. El mite de la velocitat i del dinamisme que

18. Cal tenir en compte que els futuristes procedien de capes socials molt diferenciades. És significatiu que Libero Altomare, que feia la viu-viu fins que va ser empleat de ferrocarrils, es quedés astorat davant els lluxes del pis de Marinetti: «appartamento sontuoso, tipo garçonnière eccentrica. Non un domestico: cameriera, cuoca, segretaria, ecc., tutto personale femminile; una specie di harem moderno [...] mobili di buon gusto, pian-te ornamentali, telefono e ricca biblioteca» (cit. per Salaris, 1985: 36).

atreu Salvat durant els anys del descobriment de l'avantguarda i que alimenta el furor heroic d'una rebel·lió contra les injustícies socials i contra la cultura oficial cedeix terreny al mite d'una realitat quotidiana percebuda, cada cop més, amb una intensitat capaç de penetrar-ne els racons més anònims i impoètics i d'identificar-hi una ritualitat que en rescata la banalitat i la vulgaritat perquè és dipositària d'una intensa significança simbòlica.<sup>19</sup> Però és una realitat que s'ha apropiat de tots aquells objectes que remeten al món modern i tecnològic i els ha transformats en els elements que configuren nous hàbits de vida quotidiana. És aquesta realitat, que no és ni hostil ni extraordinària, la que el poeta decideix deixar per poder viure l'experiència, aquesta sí excepcional, de la rosa als llavis:

Deixaré la ciutat que em distreu de l'amor  
la meva barca  
  el Port  
i el voltàmetre encès que porto a la butxaca—

l'autòmnibus bronzent  
i el més bonic ocell  
  que és l'avió

Un cop més, aquí ens trobem amb una oposició que seria forçat interpretar com un enfrontament entre una situació positiva (l'aventura eròtica) i una altra de negativa (el món modern). Molas ha relacionat amb raó aquest poema amb el segon de *La gesta dels estels*, que també planteja el tema de la interferència entre la conquesta amorosa i l'alteritat dels artefactes mecànics (a més a més també té una mateixa col·locació dins el recull) i que duu un títol molt més explícit i alhora ambigu, «Crítica». Cal dir també que el paper assignat als atributs artificials presenta una variant: a «Crítica» formen part del cos de la dona que els exhibeix com a arma de conquesta, mentre que a «Deixaré la ciutat» pertanyen al jo-poeta, el qual no tan sols renuncia deliberadament a fer-los servir, sinó que es preocupa que ella sigui conscient d'aquesta renúncia: «i veurà que ara llenço la stylo i no la cullo». La lectura de tots dos poemes en el sentit d'un abandó de l'avantguarda que Molas proposa (1985: XXXI i XLII) resulta francament esbiaixada i incongruent amb el conjunt del discurs salvatià. De fet, desenvolupa la visió que Castellet i Molas havien fixat a partir d'una concreta perspectiva crítica que primava interessos ideològics per damunt dels estètics i que els havia portat a valorar el text de «Crítica» com a expressió d'un «radical compromís amb la realitat» (1963: 65).<sup>20</sup> Però què vol dir Salvat quan en totes dues situacions poemàtiques aparta els estris del món modern per endinsar-se en el ritual de la possessió carnal? Que el destorben, literalment que el distreuen, i que formen part d'una materialitat de la qual cal despullar-se per entrar en una dimensió on el cos i la carn esdevenen protagonistes, com qui deposa les armes i s'enfronta a l'adversari en una lluita cos a cos. En conseqüència, això no significa pas que aquests atributs siguin rebut-

19. Apareix molt convincent l'anàlisi conduïda des de la perspectiva miticoantropològica per Keown (1996), el qual defensa una continuïtat de l'esperit avantguardista salvatià en tota la seva trajectòria, per bé que, en una segona fase, es vehiculi mitjançant formes d'antagonisme més essencials i metafísiques, les quals reflectirien una evolució de la figura del poeta-heroi en l'obra de Salvat. En aquest sentit, Keown considera insatisfactòria i fallaç la interpretació basada en raons biogràfiques segons les quals el canvi de ruta encetat per *La gesta dels estels* suposaria un trencament amb l'avantguarda i una manera per a sublimar els desigs irrealitzables d'un tuberculós.

20. Pel que fa a la funció que la crítica marxista dels anys seixanta atorga a l'obra d'avantguarda de Salvat (des de Vallverdú i Beser fins a Castellet i Molas), cfr. Aulet, 1991: 101.

jats de manera global i permanent.<sup>21</sup> Altrament, no tindria cap sentit descriure'ls atribuint-los el valor afectiu que solem donar a les coses familiars quan les sentim part integrant de la nostra vida diària. D'alguna manera, el jo de «Deixaré la ciutat» declara que està disposat, gairebé com a penyora d'amor, a deixar tot el que és seu i forma íntimament part del seu microcosmos (la barca, que és seva; el voltàmetre, que porta al damunt; l'autòmnibus i l'avió, que l'encisen; fins i tot la stylo, que se suposa que li serveix per a escriure poesies).

Per acabar aquestes consideracions al voltant de la presència del món mecànic en l'obra de Salvat, vull assenyalar finalment un últim aspecte, d'alguna manera relacionat amb aquest anostrament dels objectes del món modern. En efecte, la màquina pot assumir en els seus poemes una altra funció, que podem descriure a partir del concepte de cronotop literari formulat per Bachtin a propòsit de la narrativa (1979: 231-233). Amb la noció de cronotop, terme que recollia de les ciències matemàtiques i de la teoria de la relativitat d'Einstein, l'estudiós rus volia subratllar la interconnexió i la fusió entre espai i temps que es produeix en una novel·la i la consolidació tòpica d'aquestes coordenades espaciotemporals, capaç de generar una tipologia de cronotops relacionables amb els gèneres literaris. Bachtin assenyala, per exemple, que un dels cronotops més importants en la literatura és el del camí (o més ben dit del camí ral), el qual estructura la novel·la d'aventures (en el temps i en l'espai) o, amb algunes variants, la picaresca, i es combina sovint, observava encara, amb el cronotop de l'encontre (1979: 245-246). És precisament amb aquest cronotop tan universal i de tan llarga tradició que es pot relacionar, per contrast, el que Salvat construeix utilitzant espais com ara el tramvia, el metro o l'òmnibus, on l'espai-temps del carrer es redueix i es tanca sense que, però, es perdi aquell caràcter d'atzar i d'aventura que el camí, llarg i obert, afavoria. Els nous mitjans de transport, símbols del món modern, no són tan sols màquines admirades com a prodigis de la tècnica i com a expressió de potència i velocitat, tal com és habitual en la literatura futurista que sol representar-los amb un punt de vista extern. En els poemes de Salvat, a més de ser sotmesos a aquesta reconversió en objectes quotidians, es transformen en espais on es desenvolupa la vida, s'hi descobreix el món: s'hi esdevenen trobades eròtiques («Passional al metro», «La femme aux orange» o «Encara el tram») o s'hi cria una nova vida («Bitllet de quinze»), i també es manifesten pors i malsons («54045»). I, en efecte, el descobriment del metro durant l'estada a París havia representat per a Salvat tot una sorpresa, l'encís d'un nou espai vital. Aquests espais tenen un ritme d'acció dens i breu i determinen i defineixen un temps propi. És especialment significatiu el cas dels dos poemes del metro, marcats en el subtítol com a dues successions d'una sèrie («Reflex n.º 1» i «Reflex n.º 2»), segons una manera de titular més pròpia de les arts plàstiques.<sup>22</sup> Com ha observat Jaume Aulet (2005: 88), hi trobem «unes coordenades pròpies d'espai [el trajecte de cada metro] i de temps [les dates de l'estada de Salvat a París], que són aquelles en les quals s'inserixen els dos textos i que són, en el fons, les de la creació literària». La connexió espaciotemporal, indissoluble perquè és constitutiva de l'experiència vital i poètica, hi apareix, doncs, explícitament definida amb tota la seva concreció i és encabida en una dimensió de referència que és el metro, que és allò que podem considerar com a cronotop en tant que suma de totes dues coordenades. En els altres poemes citats aquest espai-temps, tot i ser indeterminat en les dades exteriors, resulta delimitat pel viatge realitzat al tramvia o a l'òmnibus, com ho posa en evidència la cloenda de «Encara el tram»:

21. També Keown considera que no ens trobem en aquest cas davant de «cap ruptura sinó senzillament de canvi temporal d'èmfasi» (1996: 168).

22. D'altra banda, «La femme aux oranges» és construït a partir de la pintura «La dona de les taronges» de Sunyer (Gavaldà, 1987: 51).

I si jo ara baixés? —Mai no et sabia els ulls...  
Té, ara, ja he baixat!

El cronotop del viatge en el tramvia/metro determina també unes relacions humanes peculiars, en les quals la proximitat i fins i tot el contacte físic contrasta amb el desconeixement recíproc. Aquest contrast és el que genera el final sorprenent que tanca «Bitllet de quinze»:

vet aquí que la dida  
  en amagar-se el pit  
ha regada la cara a un senyor de l'autòmnibus  
semblava aquelles fulles escurades de nata

i és el que provoca el neguit i el malestar del jo de «54045»:

És que jo só igual per cadascú  
  en el passatge  
Fa fàstic                           tothom sap estranger  
      i és segur que aquest vell no coneix el meu nom

o és el que confereix l'aura enigmàtica a la «noia del tram»:

Que les cames se't veuen  
  i la mitja és ben fina;  
  i tot el tram ets tu.  
Però els ulls no se't veuen.

La identificació de la noia amb el tram en aquest darrer poema («el tram ets tu») contribueix a circumscriure en l'espai-temps del tram l'experiència de l'encontre eròtic del jo poètic, la mirada del qual no depassa aquell límit. I alhora ens evoca un típic recurs futurista que aquí apareix invertit. En efecte, els futuristes havien fet de la màquina un objecte de desig i de domini i per aquest motiu hi havien transferit els caràcters que connotaven la dona segons els simbolistes: voluptuositat, volubilitat, fragilitat i perversió (Nazzaro, 1984). Les seves descripcions es basaven, per tant, en aquest símil entre màquina i dona, màquina i amant. Salvat, en canvi, fa aquí un recorregut invers per relacionar-los. No és un exemple únic. Posteriorment, aquest ús de referents analògics mecànics per a descripcions sensuals de la dona torna a aparèixer en dos poemes d'*Óssa menor*: «La meva amiga com un vaixell blanc» i «Ballet», en el qual llegim:

—però el seu llavi és vermell  
com el llum que duu el tren  
i el banderol  
      i el disc  
                                  i el senyal de la via:

El que explica aquesta diversa perspectiva salvatiana és, al cap i a la fi, el gran protagonisme que assumeix en la seva poesia el discurs eroticoamorós, present de manera prepotent fins i tot en els poemes més indiscutiblement avantguardistes (i futuristes) per temàtiques i formes.

## 4. FUTURISME I... A TALL DE CONCLUSIÓ

La síntesi personal salvatiana entre l'elegia de les petites coses de la vida quotidiana i un vitalisme optimista i combatiu que troba en l'exaltació futurista del món mecànic un model aprofitable d'un discurs que pretén ser avantgardista i contracorrent recorda la peculiar posició d'alguns escriptors italians que es van moure entre una poètica *crepuscolare*, des d'on exploraven, en clau antidannunziana, la dimensió concreta i objectual del món quotidià i prosaic, i una poètica futurista que, a més de marcar la seva trajectòria, va deixar un rastre en la producció literària futurista no fàcilment arraconable. Em refereixo a Corrado Govoni i Aldo Palazzeschi, els quals es van adherir al moviment, van participar en la primera antologia futurista i van alternar l'escriptura més tradicional amb experimentacions formals que es feien ressò dels decàlegs dels manifestos.<sup>23</sup> La posició amfíbia que caracteritza Govoni i Palazzeschi, els quals representen els casos més clamorosos per bé que no únics en el panorama futurista italià, és el que ha obert el flanc a interpretacions oposades i polèmiques, des de qui els adscriu amb tots els drets dins el futurisme fins a qui els nega en tot moment una veritable vinculació amb l'horitzó temàtic i formal del moviment. En el cas de Salvat, malgrat la brevetat de la seva activitat literària respecte a les llargues carreres dels dos autors italians, ens trobem amb anàlogues dificultats de lectura global de la seva trajectòria, la qual, tot partint d'una explícita «voluntat» de futurisme que el manifest s'encarrega de verbalitzar, s'acaba decantant, en llibres com *La gesta dels estels* i *El poema de la rosa als llavis*, cap a una literatura més eclèctica i més indulgent amb temes i formes de la poesia tradicional. Si és cert que els títols dels seus llibres semblen avalar la idea d'un canvi d'orientació, cal tenir en compte que l'eclecticisme, la cohabitació de perspectives, marca al cap i a la fi la seva obra des d'un bon principi, de manera que s'ha arribat a parlar de «poètiques simultànies» (Gadea, 2005: 33-35). L'evolució de la trajectòria (evolució que cal llegir amb molta cautela, considerat el poc temps que passa entre l'escriptura d'un llibre i el següent, atès que hi ha ben bé tres llibres de poesia escrits en el mateix any i que molts poemes apareixen de manera autònoma abans dels volums que els recullen) ha estat ponderada i valorada de manera molt diferent.<sup>24</sup> Algunes lectures recents, de tota manera, refuten la idea d'una renúncia o d'un esvaïment del caràcter avantgardista inicial i s'inclinen per llegir-hi en tota l'obra la presència d'un avantguardisme de forma i de fons (Gavalrà 1987 i Keown 1996).

Ara bé, si he comparat la qüestió de la col·locació de Salvat respecte al futurisme, i a l'avantguarda en general, amb els casos de Govoni i Palazzeschi ha estat també per una altra raó. I és que el component *crepuscolare* de la seva poesia, i sobretot de la de Govoni, presenta uns punts de contactes amb la poesia de Salvat, en l'esfera tant temàtica com formal, que criden l'atenció. En primer lloc, la reivindicació d'un nou territori poètic, el del món humil i quotidià, que Govoni havia fet, a partir dels primers anys del segle xx, en un sentit de clara ruptura amb les poètiques dominants i que havia suposat una renovació molt profunda del lèxic poè-

23. Potser val la pena assenyalar de pas que una de les aportacions més emblemàtiques de Palazzeschi al futurisme, és a dir, la figura del poeta incendiari que obre el recull poètic *L'incendiario* (1910), presenta en relació amb el concepte de poeta que Salvat va construir des de les primeres formulacions en forma de «mots-propis» fins a la divisa de *L'irradiador*, «Canto la lluita», afinitats substancials interessants (com ara el rerefons nietzscheà, l'esperit contestatari i l'associació entre paraula-foc-Déu) dins d'una notable diversitat de plantejament (com ara el tractament burlesc i grotesc que en fa l'escriptor italià).

24. En són un exemple les valoracions oposades de Joaquim Molas (1985 [1978<sup>1</sup>]) i de Dolors Oller (1986 [1979<sup>1</sup>]) de *El poema de la rosa als llavis*. Cal dir també que les aproximacions crítiques anteriors a la de Castellet / Molas (Garcés 1962 i Fuster 1962) havien considerat marginal i superficial l'avantguardisme de Salvat. En aquest sentit, la interpretació de Castellet i Molas rehabilita de manera definitiva el Salvat avantgardista, tot i que el circumscriu a una etapa molt concreta, que no aniria més enllà de la publicació de *L'irradiador*.



tic. Títols de poesies com «Le cose che fanno domenica» o «Le cose che fanno la primavera» ja són indicatius del capgirament de perspectiva. La irrupció del que és modest i vulgar en el discurs poètic, sense que això comporti un enlairament d'aquests referents, sinó, al contrari, amb un desplaçament de to cap a registres prosaics, és el que defineix la novetat de la poesia *crepuscolare*. En el cas de Govoni, aquesta temàtica és expressada amb uns procediments tècnics, d'herència simbolista, que es basen en l'enumeració de coses i objectes. I són aquests mateixos procediments els que Govoni potencia, i alhora reelabora, quan entra en contacte amb el futurisme, que li ofereix, amb la destrucció de la sintaxi tradicional i les paraules en llibertat, unes eines per experimentar en la mateixa direcció.<sup>25</sup> Per exemple, el poema «Le cose che fanno la primavera» és construït com una llarga seqüència de sintagmes nominals que agrega imatges segons relacions paradigmàtiques. Es tracta d'un veritable catàleg de coses que, per molt humils i modestes que siguin, «fan la primavera». Vegin-se, si més no, aquests primers versos que il·lustren l'estructura sintàctica de tot el poema:

L'acqua rimbalzante dei passeri sui tetti.  
 La ghirlanda umida di viole che le rondini  
 sospendono intorno al cornicione della casa,  
 all'alba.  
 L'ombrello verde del mendicante di campagna  
 che va in elemosina sotto la pioggia.  
 L'organo di Barberia che suona nel sobborgo  
 il valzer triste della Vedova Allegra.  
 Le bianche nuvole di polvere  
 che corrono dietro agli automobili. [...]

(Papini-Pancrazi, ed., 1925: 512-513)

A un nivell molt general, la consonància temàtica amb aquest text (i amb altres) de Govoni abasta una àmplia part de la poesia de Salvat. Però es poden precisar punts de contacte més concrets com ara la importància de la primavera i de la ciclicitat de les estacions que comparteixen ambdós autors<sup>26</sup> o bé la integració de referents del món modern tractats com uns objectes més d'aquests escenaris. De la mateixa manera, el procediment tècnic utilitzat per Govoni pot ser considerat com una de les constants estilístiques salvatianes, la que marca un dels seus poemes més celebrats, «Tot l'enyor de demà».<sup>27</sup> Cal dir que l'enfilall d'imatges introduït per un «heus aquí el que m'espera» es basa en les percepcions analògiques del poeta i és susceptible de con-

25. De fet, com s'ha escrit, la seva adhesió al futurisme es justificava sobretot en la base «di tratti distintivi preesistenti nel suo stile aggregativo e fiabesco, instintuale e «impressionabile» dalla superficie colorata dei fenomeni» (Anselmi / Bertoni, 1989: 418). Més en general, fenòmens «di tangenza e di osmosi» (*ibidem*, 419) abunden en les relacions entre crepusculars i futuristes.

26. Aquesta poesia de Govoni procedeix d'un recull intítulat *Inaugurazione della primavera* (1915), un dels tres llibres de l'autor que pertanyen a la seva època futurista. Cal dir que Tomàs Garcés va traduir dos poemes de Govoni que pertanyien precisament a aquest llibre, un per a *La Revista* el 1920 («La ciutat morta») i un altre l'any següent per a *Penedès* («Les estacions»), ara recollides dins Gavagnin, 2001. D'altra banda, Govoni havia estat considerat per Folgore com un exponent del nucli de l'avantguarda italiana en una ressenya de l'actualitat poètica que va enviar a Folgore i que *La Revista* va publicar, anònima, amb el títol «Notes sobre la nova poesia italiana» el 1919 (núm. 91).

Pel que fa al tema de la primavera i de les estacions en Salvat, cfr. Miralles, 1986: 156 i Keown, 1996: 191 i seg.

27. Joan Fuster ja va cridar l'atenció sobre aquesta tècnica: «L'enumeració, en efecte, la juxtaposició d'elements poc integrats, constitueix l'entrellat d'una extensa zona de la poesia de Salvat-Papasseit. Hi trobem molts poemes "oberts", que comencen i no acaben, desenvolupats en una sèrie de crispacions verbals autònomes, ini-

tinuar fins a l'infinit, tal com passa en el text de Govoni. Tanmateix, a diferència d'aquest, «Tot l'enyor de demà» conté unes reflexions explícites sobre les relacions entre la realitat evocada i el jo-poeta, els lectors, la vida i la mort que orienten la lectura cap al conjunt de sentiments que justifica el text, des de l'enyorança i l'elegia fins a un vitalisme còsmic que transcendeix el finiment de la mort. En aquest sentit, esdevé especialment significatiu el pas del jo (que potser no hi serà) al vosaltres (que «restareu») en la cloenda del poema, perquè tradueix un impuls d'extrem vitalisme que reafirma un dels nuclis temàtics del llibre i de la poesia de Salvat, és a dir, el vitalisme del JO dins del TOT, la projecció cap al futur, l'assoliment d'una immortalitat que l'etern naixement assegura i que la ciclicitat de la vida de cada dia posa en evidència.

### BIBLIOGRAFIA

- ALBERTAZZI, Marco (ed.) (2004): *I poeti futuristi*. Trento: La Finestra. [Conté l'edició facsímil de *I poeti futuristi* (1912). Milà: Edizioni Futuriste di Poesia]
- ANSELM, Gian Mario / BERTONI, Alberto (1989): «L'Emilia e la Romagna». ASOR ROSA, Alberto (dir.): *Letteratura italiana. Storia e Geografia*. Vol. III: *L'età contemporanea*. Torí: Einaudi, p. 385-462.
- AULET, Jaume (1991): «La recepció de la poesia de Joan Salvat-Papasseit durant la dècada dels seixanta». *Els Marges*, núm. 44 (setembre), p. 88-104.
- (2005): Estudi preliminar amb propostes de treball i de comentaris de text. SALVAT-PAPASSEIT, Joan: *L'irradiador del port i les gavines*. Barcelona: Edicions 62, p. 7-34 i 75-95. (Educació 62, 6)
- BACHTIN, Michail (1979): «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo». *Estetica e romanzo*. Torí: Einaudi, p. 231-405.
- BALAGUER, Enric (1997): «La poesia de Guillaume Apollinaire i la de Joan Salvat-Papasseit. Sobre l'estrebada cubista i alguns temes compartits». *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX. Primer Congrés Internacional de Literatura Comparada. València, 15-18 abril 1997*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 29-44.
- CASTELLET, Josep Maria / MOLAS, Joaquim (1963): *Poesia catalana del segle XX*. Barcelona: Edicions 62.
- FOLGUERA, Joaquim (1993): *Poesia*. Edició a cura de M. Lluïsa Julià. Sabadell: Fundació La Mirada.
- FUSTER, Joan (1962): «Introducció a la poesia de Joan Salvat-Papasseit». SALVAT-PAPASSEIT, Joan: *Poesies*. Barcelona: Ariel, p. 35-84.
- GADEA, Ferran (2005): «Introducció». SALVAT-PAPASSEIT, Joan: *L'irradiador del port i les gavines*. Barcelona: Proa, p. 7-71.
- GARCÉS, Tomàs (1962): «Esbós per a una biografia de Joan Salvat-Papasseit». SALVAT-PAPASSEIT, Joan: *Poesies*. Barcelona: Ariel, p. 11-33.
- GAVAGNIN, Gabriella (2001): *De Leopardi a Ungaretti. Un segle de poesia italiana en versions catalanes de poetes-traductors*. Barcelona: Proa.

---

imaginables en una prolongació gairebé infinita dins la seva pròpia línia» (1962: 62). Després de comentar els poemes «Tot l'enyor de demà» i «L'ofici que més m'agrada», Fuster (excessivament preocupat per subestimar els components avantguardistes, mereixedors d'una desqualificació sonada) afegeix que, a diferència del poema-inventari d'Apollinaire, en Salvat hi ha «una coherència interna que exclou tot caotisme» (*ibidem*, 63).

- GAVALDÀ, Josep (1987): *L'irradiador del Port i les gavines, de Joan Salvat-Papasseit*. Barcelona: Empúries.
- GRANA, Gianni (1987): *Le avanguardie letterarie*. Milà: Marzorati, 3 vol.
- KEOWN, Dominic (1996): «La poesia de Joan Salvat-Papasseit». *Sobre la poesia catalana contemporània*. València: Quaderns 3 i 4, p. 157-208.
- MARINETTI, F.T. (1968): *Teoria e invenzione futurista*. Edició a cura de Luciano De Maria. Milà: Mondadori (I Meridiani).
- MAS, Jordi (2004): *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: dues aproximacions a l'haiku*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MIRALLES, Carles (1986 [1982<sup>1</sup>]): «Per a una lectura de Salvat-Papasseit». *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*. Barcelona: Edicions del Mall, p. 139-168.
- MOLAS, Joaquim (1985<sup>5</sup> [1978]): «Pròleg». SALVAT-PAPASSEIT, Joan: *Poesies completes*. Barcelona: Ariel, p. VII-LXXVII.
- MOLAS, Joaquim / BOU, Enric (2003): *La crisi de la paraula. Antologia de la poesia visual*. Barcelona: Edicions 62.
- NAZZARO, G. Battista (1984): *Introduzione al futurismo*. Nàpols: Guida.
- OLLER, Dolors (1986): «La poesia de Salvat-Papasseit» (1979). *La construcció del sentit*. Barcelona: Empúries, p. 168-176.
- PAPINI, Giuseppe, PANCAZZI, Pietro (ed.) (1925): *Poeti d'oggi 1900-1925*. Florència: Vallecchi.
- SALARIS, Claudia (1997): *Luciano Folgore e le avanguardie*. Florència: La Nuova Italia.
- SALUDES, Anna M. (1990): «Tra anarquia e avanguardia: la poesia di Joan Salvat-Papasseit». SALVAT-PAPASSEIT, Joan: *Poesie futuriste*. Livorno: Belforte, p. 59-103.
- SALUDES, Anna M. (1991): «La lettera futurista di Joan Salvat-Papasseit». PRESTIGIACOMO, Carla / RUTA, M. Caterina (cur.): *Dai modernismi alle avanguardie. Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani. Palermo 18-20 maggio 1990*. Palerm: Flaccovio, p. 145-152.
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan (1979<sup>4</sup> [1975]): *Mots-propis i altres proses*. Edició a cura de J.M. Sobré. Barcelona: Edicions 62 (Antologia Catalana, 81).
- SALVAT-PAPASSEIT, Joan (1985<sup>5</sup> [1978]): *Poesies completes*. Edició a cura de Joaquim Molas. Barcelona: Ariel.
- VIAZZI, Glauco (ed.) (1983<sup>2</sup> [1978]): *I poeti del futurismo 1909-1944*. Milà: Longanesi.

## RESUM

L'article es proposa analitzar una de les qüestions que més vincula la producció poètica de Salvat amb el futurisme: la presència de les màquines i dels artefactes mecànics com a equivalent simbòlic del món modern i d'un conjunt de valors que defineixen les aspiracions i l'ideal de l'home nou. L'anàlisi es va desenvolupant des d'una perspectiva comparatista amb l'objectiu de posar en evidència les afinitats amb els poetes italians que van constituir el primer nucli del futurisme, com ara Folgore, Palazzeschi o Govoni, afinitats detectables tant en els aspectes més prototípics del moviment com també en aquells que presenten una relació més complexa i problemàtica amb la ideologia i l'estètica futurista.

MOTS CLAU: Salvat-Papasseit, futurisme, literatura catalana contemporània.

## ABSTRACT

The aim of this article is to analyse one of the questions that links Salvat's poetic output most closely to futurism: the inclusion of machinery and mechanical devices symbolizing the modern world, and a set of values and ideals that define the aspirations and ideals of the new man. The analysis is carried out from a comparativist viewpoint with the purpose of revealing the affinities with Italian poets, such as Folgore, Palazzeschi or Govoni, with whom futurism first began. Similarities may be detected in the most prototypical aspects of the movement, but also in those that show a more complex, problematic relationship with the ideology and aesthetics of futurism.

KEY WORDS: Salvat-Papasseit, futurism, contemporary Catalan literature