

Entre el bodegom i el tram: espais interiors i exteriors de Joan Salvat-Papasseit

Between Still Life and Tramway:

Interior and Exterior Spaces by Joan Salvat-Papasseit

ENRIC BOU

Università Ca' Foscari, Itàlia

enric.bou@unive.it

<https://orcid.org/0000-0003-1062-1823>

Citació: Bou, Enric (2024). Entre el bodegom i el tram: espais interiors i exteriors de Joan Salvat-Papasseit. *Ítaca. Revista de Filologia*, (15), 149-184. <https://doi.org/10.14198/itaca.26504>

Resum: Aquest article reflexiona sobre l'ús d'alguns espais a la poesia de Joan Salvat-Papasseit. A més de practicar una mena d'enfocament futurista, es va dedicar ell mateix a contemplar el paisatge —el seu— del proletariat urbà, ple de grues, tramvies, el port i els carrers que sorgeixen automàticament, sense grans digressions teòriques. La combinació d'intimitat, interior, natura morta amb espais exteriors com els que ofereixen els nous mitjans de el transport no s'ha estudiat prou. Ho faré a partir d'una sèrie de poemes dels volums *Poemes en ondes hertzianes* (1919) i *Lirradiador del port i les gavines* (1921). Aquesta lectura ens permetrà veure com, en gairebé termes pictòrics, Salvat-Papasseit explora des d'una perspectiva molt original aspectes innovadors de la vida quotidiana a la modernitat.

Paraules clau: Futurisme, Vibracionisme, Espai interior, Espai exterior, Poesia i pintura, Tramvia, Metro.

Abstract: This article reflects on the use of some spaces in Joan Salvat-Papasseit's poetry. In addition to practicing a futuristic approach of sorts, he dedicated himself to contemplating the landscape —his— of the urban proletariat, full of cranes, trams, the harbor, and the streets that arise automatically, without great theoretical digressions. The combination of intimate, interior, still-life spaces with outdoor spaces such as those provided by the new means of



ENRIC BOU

transportation has not been highlighted enough. We will do it based on a series of poems from the volumes *Poemes en ondes hertzianes* (1919) and *L'irradiador del port i les gavines* (1921). This reading will allow us to see how, in almost pictorial terms, Salvat-Papasseit explores from a very original perspective unprecedented aspects of everyday life in modernity.

Keywords: Futurism, Vibrationism, Inner space, Outer space, Poetry and painting, Tramway, Metro.

Rebut: 30/11/2024, **Acceptat:** 23/04/2024

El poeta Joan Salvat-Papasseit fou sempre ben atent a la quotidianitat. En el seu procés gairebé programàtic, en clau vagament avantguardista, d'observació de la ciutat moderna estableix un autèntic catàleg de gestos i llocs, de noves actituds. Res a veure amb l'encarcament —aquell sí programàtic!— del noucentisme. L'amor a, l'amor en, els nous mitjans de transport resulta clau en els seus experiments poètics. Atret pels models futuristes i cubistes, practicà el collage, escriví paraules en majúscula, adoptà el vers lliure, experimentà amb el haiku i fou autor d'alguns sorprenents cal·ligrames, entre els quals destaquen «Les formigues», «Romàntica» i «Cal·ligrama 2» d'*El poema de la rosa als llavis*. El contacte amb els pintors Rafael Barradas i Joaquim Torres-Garcia amplia la seva perspectiva cap a una versió domesticada del cubisme, el Vibracionisme, el qual resulta un concepte útil: «Son *Vibracionisme* est une sorte de vitalisme esthétique et ainsi on voit combien il est proche de la poésie vitaliste de Salvat-Papasseit» (Trenc Ballester).

J.V. Foix fou certament injust en la valoració de la poètica d'avantguarda que practicava Salvat-Papasseit:

En rigor, les tendències extremes no han influït pas gaire en la literatura catalana contemporània. És un error citar en Salvat-Papasseit. S'hi enganyà ell i ha enganyat els altres. Aquest malaurat poeta mai no fou un avantguardista ni en la interpretació ni en l'equívoca donada a aquesta activitat literària. Els seus cal·ligrames són infelicíssims. Crec que els nostres crítics faran una bella obra d'abandonar tota hipòtesi de filiació d'en Salvat-Papasseit a cap escola ni tendència extrema.

No tan solament fracassà en el seu intent d'aportació de formes noves, sinó que demostrà no comprendre'n ni llur significació més elemental. Com a poeta sincer, com a postmaragallià, en el seu esforç heroic d'adaptar-se a una expressió classitzant, és on en Salvat-Papasseit donà a conèixer el seu talent personal. (Foix, 69-70)

Com bé va corregir Joan Fuster, més que no pas «fals», l'avantguardisme de Salvat-Papasseit era «més aviat episòdic»: «Salvat renuncià a un avantguardisme que, si no arribà a saber-se'l postís, tampoc no degué trobar mai completament satisfactori. La seva veu n'aprofità l'experiència, però va afixar-se a assajar altres recursos, d'altres oportunitats, d'altres avantatges, i fou aleshores que es reconegué en plena eficàcia» (Fuster 2006, 917). Per-

què «tant la seva concepció de la poesia com el sector més ampli i perdurable dels seus llibres creixen, realment, al marge de les intencions i de la tècnica avantguardistes» (Fuster, 1972). Malgrat tot, la poesia de Salvat té un clar component avantguardista i la seva relació amb la poètica vibracionista n'és una prova contundent.

En aquest article vull reflexionar sobre l'ús d'alguns espais en la poesia de Joan Salvat-Papasseit. Atent a la ciutat moderna, s'ha destacat prou l'ambivalència entre tendresa i maquinisme, entre nostàlgia i utopia futurista (Miralles). El paisatge de la poesia de Salvat-Papasseit és fonamentalment urbà, per militància i convenciment. En una carta escriví: «sóc un envenenat de la ciutat» (Salvat-Papasseit 1984: 177). I en una altra, quan vivia en un sanatori vora Madrid, a la serra del Guadarrama: «Em falta un troç de mar de Catalunya, i el nostre Port magnífic i fins els vells carrers de cada dia» (Salvat-Papasseit 1984: 161-162). Perquè Salvat, en el fons, a més de practicar un maquinisme futurista, es dedica a contemplar el paisatge —el seu— del proletariat urbà, grues, tramvies, el port i els carrers sorgeixen automàticament, sense haver d'aturar-se a teoritzar gaire. Això es pot llegir als seus llibres *Poemes en ondes hertzianes* (1919) o *L'irradiador del port i les gavines* (1921). No ha estat prou destacada la combinació d'uns espais íntims, interiors, de bodegó, amb els espais interiors-exterior com els fornits pels nous mitjans de transport. Ho faré a partir de poemes com «Bodegom», «Interior», «Nadal», «Tot l'enyor de demà», confrontats amb «Bitllet de quinze», «54045», «Passional al metro (reflex n.º 1)» i «La femme aux oranges (reflex n.º 2)», inclosos en *L'irradiador del port i les gavines* (1921). Aquesta lectura ens permetrà veure com en termes gairebé pictòrics, Salvat-Papasseit explora aspectes inèdits de la vida quotidiana en la modernitat.

I. ESPAIS INTERIORS DOMÈSTICS

Un poema com «Bodegom» ens remet immediatament a un dels grans temes de la pintura de tots els temps. El bodegó o natura morta té els seus orígens en temps antics com l'època egípcia i romana. També fou prevalent en l'edat mitjana i al Renaixement, però quan tingué una pràctica desorbitada fou durant el Barroc. Llavors es va establir com un gènere pictòric

dins l'àmbit de les arts visuals. La natura morta com a gènere oficial se situa entre els nivells inferiors de la jerarquia dels gèneres de les arts visuals. També hi ha diferents estils de pintura de natura morta, però primer em referiré a la jerarquia dels gèneres i situaré la natura morta dins d'aquest context. Hi ha diversos tipus de pintures que qualifiquem de natura morta, que es classifiquen dins de les següents categories: flors, banquet o menjar, animals i simbòliques. Dins de la categoria simbòlica, trobem la popular natura morta titulada *vanitas*, que feia servir diversos objectes per transmetre un missatge profund sobre la vida i la mort. El mot *vanitas* significa «vanitat» en llatí i expressa el missatge que la vida és curta i l'aferrament a la materialitat és un gest de gran buidor. Aquest terme deriva d'un vers de l'*Eclesiastès* de la Bíblia que diu: «Vanitat de vanitats, tot és vanitat». Els objectes simbolitzaven aquests principis. Afinant més, les categories simbòliques predominants dins del gènere de la natura morta eren la *vanitas* i els *momento mori*. Representaven la fragilitat dels béns i les activitats terrenals i la brevetat de la vida, respectivament. Les pintures de natura morta que fan servir el motiu de la *vanitas* apleguen diversos objectes col·locats damunt una taula. Els *momento mori*, per la seva banda, comuniquen la brevetat de la vida. Això es representa sovint a través de calaveres (mort) i bombolles i espelmes apagades (l'arribada sobtada de la mort). En la cultura religiosa de l'època era important recordar als espectadors que mentre els seus cossos i possessions desapareixerien, les seves ànimes sobreviurien i portarien taques d'un comportament immoral. La natura morta va interessar els postimpressionistes a finals del segle XIX i els artistes d'avantguarda a principis del XX, els quals van experimentar amb la forma i el color a través de composicions de natura morta. Les avantguardes van recuperar les natures mortes de forma original amb múltiples experiments (Herrington, 8-9).

El «Retrat de l'escultor Jeroni Suñol»¹ de Fortuny seria un exemple excel·lent de l'ús del motiu barroc fora de context, o sense la centralitat que li concedeix el gènere de la natura morta.

1. Domini públic. [https://ca.wikipedia.org/wiki/Llista_de_quadres_de_Marià_Fortuny#/media/Fitxer:\(Barcelona\)_Retrat_de_l'escultor_Jeroni_Suñol_-_Museu_Nacional_d'Art_de_Catalunya.jpg](https://ca.wikipedia.org/wiki/Llista_de_quadres_de_Marià_Fortuny#/media/Fitxer:(Barcelona)_Retrat_de_l'escultor_Jeroni_Suñol_-_Museu_Nacional_d'Art_de_Catalunya.jpg).



Il·lustració 1. Marià Fortuny «Retrat de l'escultor Jeroni Suñol» (1864).

El pintor retratat (un amic de Fortuny) està recolzat sobre la paret que serveix de fons al quadre, sostenint una calavera a la mà esquerra —que simbolitza la precarietat de les coses, la *vanitas*—, en contrast amb la sublimació de l'art, vestit amb una enorme boina vermella carlina. Al costat de la figura hi ha una taula amb diversos envasos de porcellana i vidre, una cadira amb papers i una xemeneia. Destaca el focus de llum que inunda l'estudi, ressaltant les tonalitats emprades, i s'accentuen els contrastos entre el vermell i el negre, punt culminant de l'escena. És un molt bon exemple d'un bodegó que no segueix els estàndards tradicionals, però que conté algunes referències prou significatives.

És semblant al que passa en el poema «Bodegom» de Joan Salvat-Papasseit, que és sens dubte una natura morta. De fet, en espanyol de les natures en diuen «bodegón», i en català, «bodegó». Però Salvat en aquesta seva natura morta recrea el motiu de manera diferent i original. No es tracta d'una ècfrasi d'un quadre conegut sinó que és la creació d'un poema que recorda un quadre de temàtica ben difusa:

Bodegom

a Xavier Nogués

Damunt la taula
l'Arthur Gordon Pym
obert

Poe al sostre
mésguarda
Só tremolós de veure'l

El gresol penjat
nés l'agonia

Ara tancaré el llibre

El vas és tombat

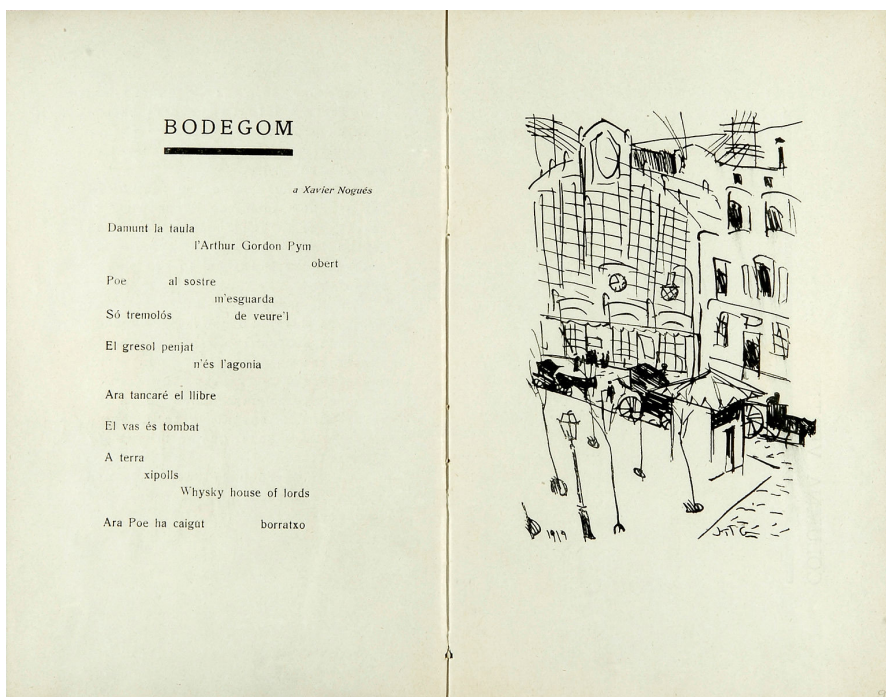
A terra
xipolls
whisky House of Lords

Ara Poe ha caigut borratxo
(Salvat, 44-45)

El poema «Bodegom» de Salvat-Papasseit conté cinc elements: un llibre, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*; la cara (o només els ulls?) de Poe, penjat del sostre; un gresol o llum de ganxo; un vas; i una ampolla de whisky. Podem suposar que descriu una lectura en estat de borratxera o similar. O bé és un a manera de reproduir per al·lusions algunes de les característiques conegudes del Poe personatge. Potser es pot relacionar també amb el que ha assenyalat Enric Balaguer (1997: 42-43), l'aparició d'elements màgics o enigmàtics en un àmbit quotidià o domèstic, que és un tret afí entre la poesia de Salvat i la d'Apollinaire.

L'al·lusió al llibre de Poe es pot entendre com una declaració d'afinitat, per la importància que el tema mariner té en l'obra d'ambdós escriptors. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* la publicà Edgar Allan Poe el 1838. És l'única novel·la completa d'aquest escriptor nord-americà. L'obra relata la història del jove Arthur Gordon Pym, que és vigilant a bord d'un vaixell

balener anomenat Grampus. Diverses aventures i desventures succeeixen en Pym, com el naufragi, el motí i el canibalisme, abans que sigui salvat per la tripulació d'un altre vaixell, el Jane Guy. A bord d'aquest vaixell, Pym i un mariner anomenat Dirk Peters continuen les seves aventures més al sud. Atracant a terra, es troben amb uns negres nadius hostils abans de retornar a bord i fugir cap a l'oceà. La novel·la acaba bruscament mentre Pym i Peters continuen cap al Pol Sud. És una novel·la que ha tingut lectures molt contradictòries. Citaré a tall d'exemple l'opinió del crític Scott Peeples el qual afirma que la novel·la és «at once a mock nonfictional exploration narrative, adventure saga, bildungsroman, hoax, largely plagiarized travelogue, and spiritual allegory» and «one of the most elusive major texts of American literature» (Peeples, 55). El llibre damunt la taula es relaciona de manera immediata amb l'esguard de l'autor, Edgar Allan Poe, que curiosament contempla l'escena des del sostre. Podem suposar que en actitud agraïda o vigilant. El gresol penjat, «n'és l'agonia». No queda clar si aquesta agonía és de l'autor, del lector o de la lectura. Com en altres poemes de Salvat, el poeta anuncia una acció futura («Ara tancaré el llibre»). Tancar el llibre de cop pot tenir un efecte en l'acció successiva, quan es vessa el vas. El llibre mullat de whisky (podem suposar) provoca l'emborratxament de Poe —que tenia fama d'alcohòlic— i que caigui del sostre. El poema acaba amb una ampolla d'una marca molt rara de whisky. De fet, la marca «House of Lords» és una barreja suau i afruitada de Gordon & MacPhail, un dels embotelladors de whisky independents més antics i respectats d'Escòcia. Aquest whisky només està disponible per als visitants de la House of Lords del Parlament de Londres, una rara oportunitat de gaudir d'una copa, reservada a ben poca gent.



Il·lustració 2. «Bodegom», *Poemes en ondes hertzianes* (1919).²

En el llibre on fou publicat, *Poemes en ondes hertzianes* (1919), apareix de costat amb una de les il·lustracions de Torres Garcia que ben poc té a veure amb el poema. El poema és més a prop del quadre de Rafael Barradas «Bodegón Vibracionista» (1919, MNCARS), que té molt de cubista-vibracionista.³

2. https://ca.wikisource.org/wiki/Poemes_en_ondes_hertzianes/Bodegom#/media/Fitxer:Bodegom.jpg.

3. Vegeu Faxedas Brujats 2015.



Il·lustració 3. Rafael Barradas, «Bodegón Vibracionista» (1919).

L'obra sembla caòtica. Però de seguida l'espectador descobreix una estructura compositiva complexa i organitzada. L'ampolla multicolor fa d'eix entre dues diagonals que acaben component una forta i direccional punta de fletxa. L'esquema compositiu fa que l'obra sigui alhora sòlida i dinàmica. Però, juntament amb aquest esquema compositiu tan senzill, encara que tan travat, crida l'atenció la disparitat en el tractament icònic dels objectes representats. Alguns objectes, especialment els de color blanc, mostren clarament la contundència de la seva forma mentre altres semblen descompondre's en plans de color traçats per diverses pinzellades que dibuixen formes abstractes. Aquesta diversitat figurativa dota l'obra d'una intensitat especial. Estem, per tant, davant d'una peça singular en la producció de Barradas, i no només pel tema, sinó també, especialment, pels trets estilístics.

En aquesta afinitat entre pintura i poesia, és remarcable el retrat que el mateix Barradas va fer de Salvat-Papasseit l'any 1918, en el qual veiem el poeta capficat, concentrat en la lectura d'un llibre. En el rerefons podem distingir una lleixa plena de llibres. Aquest quadre té encara més sentit llegit en relació amb el text que Salvat dedicà a Rafael Barradas amb motiu d'una exposició del pintor uruguaià:

La seva teoria consisteix: *la proposició geomètrica del color en les coses, trasplantada a la tela*. De manera que en fixar un paisatge, es remarqui l'ambient, més que el mateix paisatge; que en fixar una cara, pugui veure-s'hi l'ànima d'aquell que és retratat, en el precís moment que és retratat. Per aconseguir això, amb quadrats, amb triangles — perquè el jove Barradas és d'esperit angulós —, posa la proporció que ell creu adequada a l'estat espiritual o a la impressió que guarda son cervell de l'objecte fixat. Per això ell es manifesta només per vibracions, i adopta una actitud defensiva, com ho hagueren de fer en altre temps els ardits futuristes italians. (citat a Marrugat, 67)



Il·lustració 4. Rafael Barradas / «Retrato de Joan Salvat-Papasseit» (1918).

El poema «Bodegom» i els dos quadres de Rafael Barradas ens situen en escenes interiors. A propòsit de Gig Ryan, una poeta australiana, Corey Wakeling (també poeta i australià, que viu al Japó), va suggerir la «double valency» de l'interior, com un «final unmapped destination of selfhood, and a final space yet unmapped in the state of things» (2015: 41). Aquesta reflexió suggereix la potencialitat dels espais poètics per encapsular un moment

de trobada entre les dues versions de l'interior. L'expressió de Wakeling «l'estat de les coses» allunya l'experiència dels mapes cartogràfics i el coneixement geogràfic. En canvi, suggereix el poder d'un espai desconegut o no reconegut, abstracte o concret, conceptual o físic, en l'experiència viscuda. El potencial perquè sorgeixi aquesta «doble valència» de la interioritat queda així obert. Aplicat a Salvat-Papasseit, el «Bodegom» no només es limita a una ècfrasi sinó que conté un contrast entre el mapa físic que presenta, és a dir els objectes en una estança i la reacció interior, l'efecte concret que té en l'esperit.

També podem recordar la reflexió de Dominique Bauer, segons la qual la literatura evoca una àmplia varietat d'espais interiors: des de l'estranya habitació que és el ventre de la mare, als parcs aïllats, als compartiments del tren, a la ciutat com a món amagat sota una tela. En el fons tots revelen una característica comuna: aquests interiors es poden analitzar com a codis d'una subjectivitat paradoxal, alhora assertiva i fràgil, en el seu temps i història singulars. Funcionen com a subtextos que defineixen la subjectivitat, el temps i la història com a realitats profundament ambigües, en nivells existencials, sociopolítics i epistemològics intercanviables. (Bauer, 26). A més, les ambigüitats de l'interior, amb les seves fronteres inestables, la seva relació distòpica amb l'exterior, les seves interconnexions entre autenticitat i subjectivitat, intimitat i incomoditat, creativitat i desposseïció, història i atemporalitat, s'associen a una vasta tradició. En aquesta tradició juga un paper important el procés d'objectivació de l'habitant de l'interior, que duplica l'objectivació que pateixen els mateixos interiors. Aquest procés es materialitza en interiors que constitueixen espais per col·leccionar i que coincideixen amb els objectes i artefactes que els omplen (Bauer, 29). No cal dir que els objectes seleccionats per Salvat-Papasseit en el seu «Bodegom» configuren una mena d'autoretrat d'interessos i són exhibició d'una subjectivitat.

Des d'aquesta perspectiva, el poema de Salvat-Papasseit s'inscriu en una de les expressions més genuïnes de l'avantguarda, l'exploració des de nous paràmetres de la subjectivitat (Moroni). Malgrat l'opinió molt negativa de J.V. Foix, el poema «Bodegom» concentra una interpretació de l'avantguarda prou notable: no només eliminació de la puntuació, una sèrie de connexions misterioses, gairebé cinematogràfiques, sinó que planteja una molt experimental versió del subjecte. Tot plegat no és suficient per sostenir l'opinió de J.V. Foix que he citat a l'inici de l'article.

En un altre poema molt conegut, «Tot l'enyor de demà», l'espai descrit és exterior, però la visió és des d'una posició interior. Aquesta perspectiva té una importància decisiva perquè expressa un contrast entre les possibilitats reals —la situació de malalt enllitat— i el desig de poder guarir, i sortir de casa per recuperar una normalitat:

TOT LENYOR DE DEMÀ

A Marià Manent

Ara que estic al llit
malalt,
estic força content.
-Demà m'aixecaré potser,
i heus aquí el que m'espera: 5
Unes places lluentes de claror,
i unes tanques amb flors
sota el sol,
sota la lluna al vespre;
i la noia que porta la llet 10
que té un capet lleuger
i duu un davantalet
amb unes vores fetes de puntes de coixí,
i una rialla fresca.
I encara aquell vailet que cridarà el diari, 15
i qui puja als tramvies
i els baixa
tot corrent.
I el carter
que si passa i no em deixa cap lletra m'angoixa 20
perquè no sé el secret
de les altres que porta.
I també l'aeroplà
que em fa aixecar el cap
el mateix que em cridés una veu d'un terrat. 25
I les dones del barri
matineres
qui travessen de pressa en direcció al mercat
amb sengles cistells grocs,
i retornen 30

que sobreixen les cols,
i a vegades la carn,
i d'un altre cireres vermelles.
I després l'adroguer,
que treu la torradora del cafè 35
i comença a rodar la maneta,
i qui crida les noies
i els hi diu: -Ja ho té tot?
I les noies somriuen
amb un somriure clar, 40
que és el baume que surt de l'esfera que ell volta.
I tota la quitxalla del veïnat
qui mourà tanta fressa perquè serà dijous
i no anirà a l'escola.
I els cavalls assenyats 45
i els carreters dormits
sota la vela en punxa
que dansa en el seguit de les roderes.
I el vi que de tants dies no he begut.
I el pa, 50
posat a taula.
I l'escudella rossa, fumejant.
I vosaltres amics,
perquè em vindreu a veure 55
i ens mirarem feliços.
Tot això bé m'espera
si m'aixeco
demà.
Si no em puc aixecar 60
mai més,
heus aquí el que m'espera:
-Vosaltres restareu,
per veure el bo que és tot:
i la Vida 65
i la Mort.

(Salvat, 91-93)

En els cinc primers versos la veu poètica planteja una alternativa. Descriu la seva situació, de malalt al llit, i una possibilitat remota de guariment i sortida de casa: «Ara que estic al llit/ malalt,/ estic força content./ —Demà

m' aixecaré potser,/ i heus aquí el que m'espera». A «Tot l'enyor de demà», el poeta capta l'essència tant de l'esperança com de l'acceptació, reflexionant sobre els aspectes senzills però profunds de la vida. El poema comença expressant la satisfacció fins i tot en la malaltia, trobant consol en la possibilitat d'un demà millor. El que segueix és una llarga enumeració de petits elements de la vida quotidiana que revelaran un món feliç. L'anticipació d'un nou dia produeix imatges vívides d'un món vibrant que l'espera fora: places il·luminades pel sol, tanques adornades amb flors, una lletera amb un comportament alegre i les activitats plenes de brogit de la vida quotidiana.

El poeta teixeix hàbilment un tapís de moments quotidians, destacant la bellesa del món, des dels crits del noi del diari fins als moviments ràpids de les dones que es dirigeixen al mercat. Aquestes escenes cobren vida amb detalls sensorials, invocant una sensació de familiaritat i calidesa. Enric Balaguer (2003) va destacar la influència de Pierre Albert-Birot en Joan Salvat-Papasseit, i l'interès del poeta barceloní pel nunisme, previ al que professà pel futurisme. A tots dos autors els interessa un univers temàtic semblant (la ciutat moderna i elements del paisatge urbà), però també per l'atenció, amb delicadesa i candor, per les coses minúscules i quotidianes, cosa que desemboca en una poesia *naïf* i, de retruc, a l'evocació de la infantesa.

L'expectació del dia que ve, amb les seves rutines i interaccions, es percep en els versos. I el punt d'observació («Ara que estic al llit/ malalt,») contribueix a la conversió en paisatge ideal, imaginat i no vist: imatges que passen pel seu magí i que no són pas el resultat d'observació directa, sinó que semblen una retrospectiva en *flash-back* cinematogràfic. De fet, hi ha un autèntic catàleg dels sons i moviments de la vida quotidiana en un ambient menestral a la Barcelona de les primeres dècades del segle XX. I això ho fa a partir d'una sèrie d'elements, alguns dels quals són presentats al lector de forma binària, de dos en dos:

- Places i tanques il·luminades per sol i lluna
- noia de la lleteria, amb «rialla fresca»
- vailet que ven diaris, que puja i baixa dels tramvies
- el carter (que es pregunta pel secret de les lletres que reparteix)
- l'aeroplà, el soroll del qual és com el crit des de dalt d'un terrat
- dones que van al mercat i llur càrrega als cistells en tornar

-L'adroguer que torra cafè i parla amb les noies, el somriure de les quals és un «somriure clar,/ que és el baume que surt de l'èstera que ell volta».

-la quitxalla que crida mentre juguen.

-els cavalls i carreters

-tres menjars essencials: el vi, el pa i l'escudella rossa.

-els amics que el venen a veure.

Precisament aquests amics seran els testimonis d'un futur sense ell: «-Vosaltres restareu,/ per veure el bo que és tot:/ i la Vida/ i la Mort». El poema fa un gir punyent quan la veu contempla la possibilitat de no poder viure mai més aquests moments. El contrast entre l'esperança desitjada d'un demà saludable i l'acceptació de la fugacitat (en un sentit semblant al del Barroc, *vanitas*) de la vida és sorprenent. Els versos finals revelen una profunda acceptació tant de la vida com de la mort, reconeixent el cicle inevitable que han d'enfrontar els éssers vius.

En conjunt, «Tot l'enyor de demà» recull el delicat equilibri entre esperança i acceptació, celebrant la bellesa de la vida alhora que reconeix l'arribada inexorable de la mort. A través de la seva imatgeria viva i el seu to contemplatiu, el poema convida els lectors a estimar el moment present i apreciar la riquesa de les experiències quotidianes, en un *carpe diem*, singular. Voldria afegir que el poema construeix un bodegó extern, a partir d'aquests retalls de vida quotidiana. I a més, com en el cas de «Bodegom» presenta un mapa que és una destinació final sense cartografiar de l'individu i un espai final encara sense cartografiar de l'estat de les coses.

L'alternança entre un espai interior i un d'exterior és també molt evident en un altre poema, «Nadal»:

Nadal

A Emili Badiella

Sento el fred de la nit

i la simbomba fosca

Així el grup d'homes joves que ara passa cantant.

Sento el carro dels apis

que l'empedrat recolza

i els altres qui l'avencen tots d'adreça al mercat

Els de casa a la cuina

prop del braser que crema

amb el gas tot encès han enllestit el gall
Ara esguardo la lluna que m'apar lluna plena
i ells recullen les plomes
i ja enyoren demà

Demà posats a taula oblidarem els pobres
-i tan pobres com som-
Jesús ja serà nat
Ens mirarà un moment a l'hora de les postres
i després de mirar-nos arrencarà a plorar
(Salvat, 86)

Palau i Fabre en un comentari d'aquest poema destacà la divisió en tres estrofes, «cadascuna de les quals ens situa en un pla diferent: el del món de fora, del carrer, de la llar, ja més interior, més íntim, per acabar desembocant, en l'última estrofa, en el de la nostra consciència». L'inici del poema és molt semblant al de «Tot l'enyor de demà». El poeta —podem suposar— del llit estant evoca el fred i els sorolls que corresponen a un barri humil com devia ser la Barceloneta on vivia Salvat. En la segona estrofa, també descriptiva, para l'orella als sorolls i activitats a l'interior de la casa: preparar el gall per ser cuinat, les plomes, amb una èmfasi en la lluna plena. Aquesta estrofa enllaça amb la tercera a través de la paraula «demà» en un vers que evoca el títol del poema abans esmentat. Les dues primeres estan situades en el present. La tercera és previsió del dinar de Nadal, durant el qual el poeta constata que la seva família oblidarà en el parèntesi de la festa, la condició de pobresa. Els tres últims versos són una mica obscurs i han donat peu a interpretacions de tota mena:

Jesús ja serà nat
Ens mirarà un moment a l'hora de les postres
i després de mirar-nos arrencarà a plorar

El poeta-crític Palau i Fabre opinà que gràcies al menjar, un acte que més aviat sembla pagà, introdueix la falta de cristianisme que «s'introduirà d'esquitllentes, subreptíciament, com una acusació, a l'hora més delectable de l'àpat, en el moment de les postres». Contemplar la pobresa, la insolidaritat entre els éssers humans provocarà el primer plor de nounat. Palau apreta de valent: «Salvat s'endinsa amb un filaberquí en les nostres fibres de cristians per dir-nos que no ho som de debò, perquè nosaltres, pobres, també

quan podem, fem com tots els homes, oblidem els altres pobres. Es posarà a plorar perquè, en mirar-nos, haurà penetrat en el fons últim de la nostra consciència i haurà descobert la nostra trista condició humana» (756). Naturalment altres lectors li fan dir exactament el contrari. Però el que és important per mi, és que reproduceix una estructura i uns camps semàntics —els del bodegó— que ja hem detectat en altres poemes que he comentat més amunt. Fins a cert punt, Jesús és intercanviable amb el Poe de «Bodegom», de la mateixa manera que li serveix per introduir una referència a una *auctoritas* que a més adquireix vida, es mou: Poe borratxo, Jesús plora.

Salvat va publicar a *La Publicitat* el 24 de desembre de 1922 un text titulat «Una nit de Nadal» que fàcilment es pot relacionar amb aquest poema, per cronologia i ambient descrit. Hi ha, però, algunes diferències notables: és una nit sense lluna (no hi ha doncs lluna plena, com al poema) sent els homes que passen cantant:

Sense neu, sense lluna, les mateixes estrelles demanaven pietat i semblaven més lluny que altra nit dins l'hivern. Si sortia al balcó només el vigilant era una ànima viva al carrer. I algun que altre fanal escadusser i feble darrera de la boira que amagava també si una dona sortia, ja havent farcit l'indiot, i estorava de plomes la mullada voreira. Tanmateix, era bo d'arronsar-se al llit sota de la flassada tebiona i benvolent. I jo era coratjós per a esperar els grups que passessin cantant de bona matinada i les velles i els nois que tornessin encara de la missa del gall. I em colgava al llit, i oblidava la festa i el sentit de la festa que ens avisa només que som germans i pobres davant de Jesucrist.

I ja era al primer son quan unes veus gentils me'n desvetllaven, que no he esborrat mai l'emoció que van dur-me:

La nit de Nadal
és nit d'alegria,
paria un infant
la Verge Maria.

I encara un flabiol, i com una tenora una simbomba fonda, però fresca com un cingle espadat de brançam, i on en caure una pedra sembla tota que hi canti. (Salvat, 459)

El grup d'homes que passa cantant també és present a la prosa, però obre un petit parèntesi inquietant. Salvat refereix la història d'un veí del carrer que havia abusat de la seva filla i amb qui va tenir un fill:

Bé valia la pena de llevar-se d'un salt, ja que s'era aturat el grup davant de casa. Davant de casa, amics, s'hi estatjava un bon home (Déu l'hagi perdonat, Déu que només perdona) d'una vida dubtosa. Ara era ja vellet. Viví amb el seu fill... i era avi del seu fill! Una tragèdia era la llur història. Es deia d'aquest vell com després que fou morta sa muller veritable, havia estat temptat per la luxúria i n'havia fet presa en una filla seva. I la filla moria de dolor i en el part. Però en creixia el fruit i no pas amb exemple, segons deia la gent. La gent se n'apartava, i ningú de l'escala no els donava el bon dia que no fos de mal cor. I jo, cristià que em creia, sabia compadir-los, però tampoc no els deia el bon dia ni res. (Salvat, 460)

A continuació aclareix que la «clara música de veus, veus de minyó i de noies» (que «feien dolça la boira») entonava una «serenata noble, [...] per a demanar-li que els fos deixat l'hereu per a engruixir llur grup». Quan el noi pot sortir, Salvat —recorda— té un sentiment de benaurança: «I tot jo, bon cristià, cristià heterodox segons l'acusació, era amarat d'amor de la cançó senzilla. I el meu somni fou bo, perquè el món també ho és» (Salvat, 460). Marçal Subiràs, en clau biografista, opina que «Joan Alavedra, amic de Joan Salvat-Papasseit i company de passejades pels molls, a propòsit d'aquest darrer vers del poema va escriure amb encert que "...al final, no és Jesús sinó ell [Salvat] qui es posa a plorar"» (Subiràs, 137).⁴ No entraré en disquisicions teològiques, però sí que m'interessa subratllar que en aquest últim exemple constatem de nou l'atenció gairebé pictòrica a l'escena evocada. En part la coincidència entre prosa i poema, accentuen els aspectes artístics de la natura morta que ens presenta. I a més confirma que l'espai interior en literatura es pot definir com un tercer espai, és a dir, com un lloc liminar entre la subjectivitat individual i l'exterior social (Santana Acuña, 220).

4. Joan Alavedra, «Els Nadals de Salvat-Papasseit», *Tele/Estel*, 127 (20 de desembre 1968), p. 19.

2. ESPAIS INTERIORS URBANS EN MOVIMENT

Un estudiós francès, Pierre Sansot, a *Poétique de la ville* va estudiar «Les transports de la ville» (199-206). Segons ell, els mitjans de transport són gairebé personatges. Al transport públic observem un èmfasi en la solitud, els períodes d'espera i l'anticipació de la ciutat. El revisor, com veurem en el cas de Salvat-Papasseit, exerceix un paper misteriós. Els tramvies i els autobusos són una estructura dins de la ciutat, però tenen la particularitat de ser un espai aïllat. És un interior en moviment, la plataforma del qual és com una terrassa o un punt d'observació: barrejats entre la massa, els passatgers poden observar la gent que camina o d'altres vehicles. També és un volum que destaca en el paisatge urbà, sense assolir l'alçada de les cases i els edificis públics. Els primers tramvies eren un embalum perillós. Els tramvies tendeixen a envair l'espai urbà i també a establir una relació entre el centre i la perifèria. A més, la presència massiva de mitjans de transport de tracció industrial introdueix un referent temporal. Els tramvies, amb el seu aspecte pesat i els aparells elèctrics que els envoltaven, tendien a monopolitzar els carrers per on passaven i es consideraven molt perillosos. Enfilat-se a un tramvia era una forma especial de contemplar la ciutat i, per descomptat, una altra manera de veure els comerços, ja que la mateixa ciutat es converteix en un espectacle o en un «passatge» ple de botigues que ofereixen les seves mercaderies. Els passatgers observen la gent i el moviment dels cotxes des d'una tribuna privilegiada. La ciutat en moviment sembla un aparador mòbil davant del passatger. Podem relacionar-ho amb una variant del *flâneur* de Baudelaire, que —com assenyalà Walter Benjamin— veu els carrers com un paisatge o una habitació i troba refugi a la multitud de la gran ciutat (Benjamin, 156-158).

Els tramvies expressen el triomf de la màquina i l'arribada de noves maneres de transport, que van permetre el desenvolupament d'una societat industrial. Aquests mitjans de transport (l'autobús, el tramvia i el metro) van permetre el sorgiment de situacions que han estat estudiades detalladament per sociòlegs com Georg Simmel i historiadors de la cultura com Walter Benjamin. L'impacte de la massa sobre l'individu, el fet de ser desconegut entre els seus conciutadans, és un tipus d'experiència que es va desenvolupar en la modernitat. Per als qui havien viscut la major part de la seva vida a pobles petits, decidir (o veure's obligats) a traslladar-se a una gran

ciutat va ser una experiència de canvi radical, i significà viure sota la pressió de constants estímuls psicològics. Pel que fa a les noves situacions urbanes, van sorgir una sèrie de *topoi* literaris i artístics: la soledat de l'individu; el *flâneur* baudelairià que va evolucionar, en el context català, cap al badoc (observador) de Josep Carner; les trobades amb desconeguts (la mirada, el flirteig visual); els nous espais com el tramvia, el metro, i els locals socials (cafès, teatres); la marginació d'artistes i escriptors (Simmel, i Benjamin «París»).

A més de ser un nou mitjà de transport, els tramvies van ajudar a donar forma a una nova societat, proporcionant no només una manera diferent de moure's en la ciutat, sinó també un espai mòbil on la gent podia compartir el temps sense fer res, obligada a estar en contacte amb els altres. Oferien una connexió inequívoca entre allò antic i allò nou, en les seves primeres versions eren un carruatge metàl·lic arrossegat per cavalls que representava una barreja de naturalesa i enginyeria mecànica. Fins al tombant de segle, quan es van electrificar, els tramvies no eren més que un carruatge sobre raïls arrossegat per cavalls. Com va recordar Pierre Sansot, el tramvia és un símbol inequívoc de la modernitat maquinística:

La plupart des poètes y virent un signe de la modernité urbaine. Ce véhicule assez raide, si rigide sur ses rails qu'il ne peut quitter leur appareil comme la manifestation d'une époque qu'ils croyaient folle, destinée à l'ivresse. D'une façon paradoxale qui implique soubresauts, étincelles, déchirures dans le ciel. Il servait à électriser la ville comme le Gin, comme les idées grisantes, comme le surréalisme, comme les femmes émancipées (Sansot 203)

Segons Stephen Kern, els tramvies van exercir dos papers importants a la ciutat moderna: van ajudar a ampliar les dimensions de la ciutat, ja que els suburbis i els pobles propers podien estar connectats amb el centre, i van contribuir a la barreja de classes socials (191-93). Joan Salvat-Papasseit va incorporar alguns temes de la modernitat i el moviment en els nous mitjans de transport. Aquest poeta compartí —com hem vist abans— amb altres escriptors i artistes l'entusiasme per la modernitat i els seus nous objectes. Els artistes uruguaians Joaquín Torres García i Rafael Barradas van passar uns anys a Barcelona a principis del segle XX i van pintar molts paisatges urbans plens de tramvies i altres objectes notables de la ciutat industrial: anuncis elèctrics, cafès, mars de rostres, l'experiència de la simultaneïtat.

Era la seva reinterpretació personal del cubisme, que van anomenar «vibracionisme».

El poema «54045» és un excel·lent exemple de contemplació de l'espai urbà des de la comoditat de l'interior del tramvia:

54045

La dinamo turgent mou els priaps de foc
en CIRCUMVAL·LACIÓ

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

És que jo sóc igual per cadascú
en el passatge

Fa fàstic tothom sap estranger
i és segur que aquest vell no coneix el meu nom

Un altre porta ulleres
i els vidres entelats
Ran de nas Ran de nas

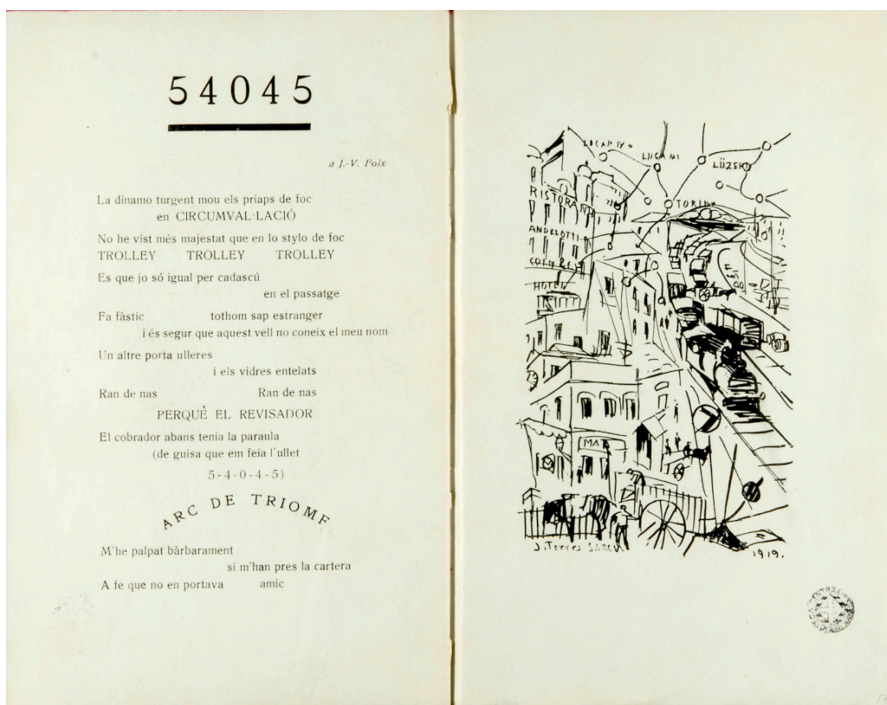
PERQUÈ EL REVISADOR

El cobrador abans tenia la paraula
(de guisa que em feia l'ullet
5-4-0-4-5)

ARC DE TRIOMF

M'he palpat bàrbarament
si m'han pres la cartera

A fe que no en portava amic
(Salvat, 60-61)



Il·lustració 5. Poema «54045». *Poemes en ondes hertzianes* (1919).⁵

El títol del poema és el número d'un bitllet capicua (palíndrom) de tramvia, un número que té rerefons supersticiosos, i que indica bona sort. El tramvia des del primer vers es vincula a una imatge fàl·lica: «La dinamo turgent mou els priaps de foc / en CIRCUMVAL-LACIO». Priap o el priapisme és la metàfora que obre els quatre primers versos, de descripció de la baluerna. Anglicismes i metàfores agosarades («lo stylo de foc») li serveixen per completar la descripció i les espurnes que brollen del *trolley*, la peça metàl·lica que connecta el tram al cable elèctric, completen la descripció del tram en moviment,⁶ com un mena de drac monstruós i amenaçador que

5. https://ca.wikisource.org/wiki/Poemes_en_ondes_hertzianes/54045#/memdia/Fitxer:54045.jpg

6. «Trolley» és un anglicisme, utilitzat en italià i que potser inspira Salvat-Papasseit. En molts diccionaris «trolley» és sinònim de tramvia. Però aquí es refereix la peça que connecta el tram amb la línia elèctrica, sinó la metàfora de l'«stylo de foc» no té sentit.

avança pel paisatge urbà. Tot seguit reproduïx perfectament la sensació d'aïllament dins de la multitud a més de la incomoditat d'estar voltat de turistes que parlen en llengües que no entén:

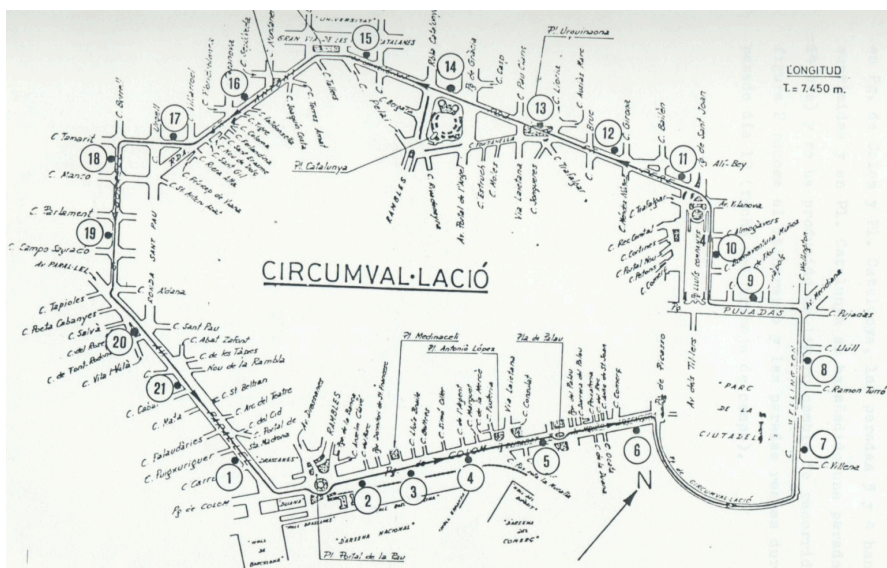
Es que jo sóc igual per cadascú
en el passatge
Fa fàstic que tothom sap estranger
i es segur que aquest vell coneix el meu nom

I en els últims versos el passatger tem per la mateixa seguretat i es preocupa per si un pispa li ha robat la cartera, amb un gest exagerat:

M'he palpat bàrbarament
si m'han pres la cartera
A fe que no en portava amic
(Salvat-Papasseit, 60)

Després de l'encontre amb les figures d'autoritat (el cobrador i el revisador), ens dona una pista sobre el lloc on es troba, per on circula el tramvia. Descriu, construint un petit cal·ligrama, un monument molt conegut d'una de les places de Barcelona, l'Arc de Triomf, construït com a porta d'entrada i taquilla per a l'Exposició Universal del 1888. L'al·lusió a l'arc de Triomf revela la línia en la qual està viatjant: la 29, la famosa línia de circumval·lació. El tramvia 29, el que feia la circumval·lació de les rondes de Barcelona, té l'origen en l'any 1877. Va generar l'expressió popular «fer més voltes que el 29». La línia de circumval·lació, primera de caràcter estrictament urbà, de seguida va tenir també un caràcter turístic perquè, com afirmava la crònica d'un diari, «tota la ciutat, amb places i passejades, edificis i monuments, desfilen davant del passatger» (TMB). Era una línia que aplegava gent d'extracció molt diversa:

El bitllet costava 20 cèntims i era la forma més econòmica de visitar Barcelona. Així, el seu itinerari es va convertir en una excursió habitual dels diumenges per a les classes populars, que passejaven per la ciutat amb la línia de circumval·lació. Pel seu recorregut, el tramvia tenia uns usuaris molt heterogenis, des d'advocats que anaven al Palau de Justícia fins a militars que es dirigien a les casernes de la Ciutadella o de les Drassanes, comerciants i compradors del Born i obrers del port. (El tramvia 29)



Il·lustració 6. Recorregut de la línia 29.⁷

El poema de Salvat-Papasseit, en referir-se indirectament a aquesta línia de tramvies tan característica de la ciutat també s'està referint al fet que el viatge en tram o autobús és un viatge iniciàtic, i les diverses línies marquen el cos de la ciutat (el plànol) i en la seva recursivitat, la repetició d'un mateix trajecte desenes de vegades cada dia, remarquen aquesta unitat en la diversitat. Com recordava Sansot:

Tout voyage possède une allure initiatique. Les stations rituellement desservies, proclamées à haute et intelligible voix peuvent paraître des pauses dans le trajet d'une vie qui s'arrête et qui repart. (...) Le trajet de l'autobus n'est pas d'abord reconquête de soi mais plutôt de la ville et ceci a deux niveaux. Le plan d'une ville importante, avions-nous dit, se donne comme une carte sillonnée de lignes bleues, rouges, vertes qui circulent dans la cité et se sont celles des autobus ou parfois du métro. D'autre part, les autobus refont sans trêve leur trajet, c'est-à-dire qu'ils balayent le même parcours et qu'ils en assurent sans faiblir l'unité. (202)

7. <https://www.autobusesbcn.es/lineas/29.html>

L'atenció a aquests detalls de la modernitat era molt present en la primera edició dels *Poemes en ondes hertzianes* (1918), el llibre en el qual es publicà aquest poema. Fou il·lustrat per Joaquín Torres García amb una gran profusió d'imatges de tramvies i referències a l'electricitat. No cal dir que la posició de Salvat i Torres García era molt favorable a la modernitat i a un dels seus símbols més característics, el tramvia. En altres poemes, com «Bitllet de quinze» o «Encara el tram», desenvolupa un motiu literari, l'encontre amb una dama en el tramvia, un motiu tractat també per Josep Carner. És destacable en el cas de Salvat que dedica molta atenció a descriure l'acció mateixa, el moment, sense fixar-se en els detalls d'allò que passa realment, com sí que és el cas dels poemes de Carner. A «Encara el tram» el poeta es fa preguntes entorn de la mirada d'una dona jove que llegeix un llibre. Després de concentrar-se en diverses parts del seu cos, decideix de baixar i emportar-se amb ell, sense resoldre, el misteri d'aquells ulls. Com ha indicat amb encert Dominic Keown:

La seva magnífica contribució gràfica als *Poemes en ondes hertzianes* (1919), per exemple, complementà i es va fer eco del dinamisme i la ruptura netament avantguardistes del primer poemari salvatià. És més, aquesta interacció lingüísticopictòrica no solament recalcava la contundència expressiva, sinó que arribava també a exemplificar una altra faceta de la creativitat avantguardista identificada amb tanta perspicàcia per Renato Poggioli. (60)

En el llibre següent, *L'irradiador del port i les gavines* (1921) hi ha un altre exemple de descripció d'una escena interior, dins el tram, però en moviment.

Encara el tram

A D. Carles

Noia del tram, tens l'esguard en el llibre,

i el full s'irisa

en veurés cobejat.

I el cobrador s'intriga si giraràs el full:

sols per veurét els ulls!

Que les cames se't veuen

i la mitja és ben fina;

i tot el tram ets tu.

Però els ulls no se't veuen.

I la teva mà és clara

que fa rosa el teu cos de tafetà vermell,
i el teu mocadoret ha tornat de bugada.
Però els ulls no els sabem!
I si jo ara baixés? -Mai no et sabria els ulls...
Té, ara, ja he baixat!

(Salvat, 74)

Dominic Keown ha relacionat aquesta mirada inquisitiva (i despulladora) amb la clàssica tesi de Laura Mulvey a propòsit del cinema: «Informada per la mateixa preocupació ontològica de base existencialista, [...] ens revelava que, en el cinema, tal com hem vist en la lírica, l'estimada resta subjecta a la mirada controladora de l'home i el seu desig. Fet i fet, la natura de la seva condició és la de «ser contemplada»» (Keown, 55). Segons Jean Rousset, l'escena de trobada prototípica està formada per elements dinàmics d'«escenificació» (Rousset, 43) dividit en tres categories que se succeeixen: l'efecte, l'intercanvi i l'encreuament. L'efecte correspon a l'amor a primera vista, marcat tant per la seva aparició sobtada com per la seva intensitat. L'intercanvi suposa una comunicació verbal i no verbal entre els herois. Finalment, l'encreuament suprimeix la distància que els separa, fent possible així la seva unió. El poema de Salvat interromp totalment la possibilitat d'intercanvi de mirades i, per tant, es concentra en les suposicions i concentra la frustració del mascle inquisidor. Així en els versos 1-5 narra el misteri plantejat per una noia que llegeix en el tram. Ni la veu del poema ni el cobrador aconsegueixen de veure-li els ulls. En la part central del poema, versos 6-13, des d'una actitud voyeurística, la veu descriu l'aspecte físic de la dona. Les cames, la mitja ben fina, substitueixen el tram, en una mena de sinècdoque: «tot el tram ets tu». La conclusió, versos 14-15, és un reconeixement de la frustració de no poder veure-li els ulls, d'establir un flirt visual. Acaba el poema amb una decisió sobtada, el gest bruscat de baixar del tram.

En un altre poema, «Bitllet de quinze», publicat al volum *La gesta dels estels* (1922), Salvat amplia l'observació d'una dona en un dels nous mitjans de transport, l'autobús.

l'autòmnibus
correcte
ara acull al nadó amb la dida que el porta
el nadó és més petit que la mamella d'ella
més petit i més bru: 5

- tot ell sembla una O
de juguina que riu

(la mare deu ser prima
-bella com un obsequi!)

a dintre de l'autòmnibus el nadó té olor de la llet matonada 10
- jo penso en aquell temps
que
anant a cercar pa
em menjava la torna si era coca ensucrada
- vet aquí que -altre temps-
jo també era un nadó 15
de cop me feia gran
i em duïen al fotògraf
-recordeu el retrat on sóc dalt de cavall
un cavall arrogant
alt i net 20
de cartró:
i era com al cartell de l'Obiols-
aquell que diu:
- JA SOU**
DE L'ASSOCIACIÓ PROTECTORA 25
DE L'ENSENYANÇA CATALANA?
- 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 30
(Salvat, 147-148)

El poema és dividit en tres seccions que corresponen a moments del viatge en «autòmnibus». En els primers deu versos presenta la situació: una dida que alleta un infant. El cap del qual, sobre posat a la mamella, li fa pensar en una «O», un petit cal·ligrama, amb un pensament (entre parèntesi) de suposició sobre la hipotètica bellesa de la mare: «(la mare deu ser prima/—bella com un obsequi!)». En la part central del poema (vv. 11-26) La veu

evoca la mateixa infantesa en un fragment de memòria («jo penso en aquell temps...») que complementa altres textos autobiogràfics de Salvat. Es refereix a dos records: anar a comprar pa i menjar-se la torna (coca ensucrada) i una fotografia dalt d'un cavall de cartró.

La tercera part, de només quatre versos, ens retorna a la situació de l'inici del poema. La dida ha acabat d'alletar el nadó i en un gest maldestre esquitxa un dels passatgers, la cara del qual «semblava aquelles fulles escurades de nata». El conjunt configura un poema gairebé gastronòmic (Bou 2022). En les tres parts del poema presenta menjar de color blanc: la llet matonada, la coca ensucrada i les fulles escurades de nata. Podem suposar que la tria del color blanc es relaciona amb la puresa i la tria de menjars dolços, afavoreix el caràcter positiu del record. És també una mostra de l'erotisme *light* que caracteritza la poesia de *voyeur* de Salvat. Al mateix temps comprovem de nou l'organització de l'escena, que, un cop més, podem relacionar amb el caràcter sintètic d'un bodegó.

Aquest tipus d'aproximació a l'experiència del transport públic esdevé el centre de dos poemes semblants escrits a París, vinculats al metro. El fet que Barcelona no tingués metro fins a l'any 1924 explica que quan Salvat va visitar París l'any 1921 reaccionés amb tant d'afany escrivint dos poemes inspirats per l'experiència de viatjar amb el metro. Curiosament, recorre la línia Nord-Sud, que va ser fonamental per a les activitats d'avantguarda perquè unia Montmartre i Montparnasse. El nom de la línia va ser manllevat per Reverdy per a una revista d'avantguarda (Pike, 64). Aquests poemes de Salvat són «Passional al metro reflex n.º 1» i «La femme aux oranges reflex n.º 2» inclosos en *L'irradiador del port i les gavines* (1921).

PASSIONAL AL METRO
REFLEX N.º 1

a Joaquim Borralleras

Antínoüs donzell príap perdut
i una rosa als llavis que el guia en la nit

Mireu si brillen els seus ulls
que Penèlope es deixa de la roba
i s'esllangueix de rostre com una cera verge

Antínoüs és en la fosca i una rosa als llavis
que li vol fer vilesa
d' enamorar Penèlope
l'esquerpa

Antínoüs s'ha menjada
lentament

UNA ROSA

*—justament en passant sota la serp del Sena direcció
Saint-Lazare*

París, 1 de març de 1920
(Salvat, 71)

En el primer utilitza exactament els mateixos termes que a «54045» per descriure el vagó del metro com un monstre mitològic amb una poderosa sexualitat personificat per Príap, el déu de la fertilitat. El que a «54045» era «La dinamo turgent mou els priaps de foc» (Salvat, 60) ara es converteix en «Antinous donzell príap perdut» (Obra, 72). Per metonímia i aposició anomena un jove amant que és al metro, fent al·lusió al priapisme i l'excitació sexual provocats per una viatgera, Penèlope. En el poema descriu una seducció entre Antinous i Penèlope que culmina quan Penèlope no fa cas de la seva roba i Antinous menja una rosa just en el moment en què el metro està sota el riu Sena: «justament en passant sota la serp del Sena direcció/ Saint-Lazare» (Salvat, 72). Completant les connotacions sexuals del nom del personatge (de l'Odissea) i el priapisme, el riu és percebut com una serp. També és destacable que Antinous és caracteritzat amb una mena d'epítet èpic, «i una rosa als llavis», que repeteix dues vegades el títol del seu gran llibre de poesia amorosa, *El poema de la rosa als llavis* (1923). Sansot té una opinió destacable sobre el metro: «Cependant nous ne pouvons pas pousser cette opposition sur un plan cosmique: le ciel et la terre, la lumière et les ténèbres. (...) Et encore le métro, par son enfoncement soudain, par sa masse sonore, évoque les monstres de l'ère industrielle et supporte un symbolisme phallique» (Sansot 203). El poema de Salvat recull aquestes associacions industrials i sexuals.

El segon poema ambientat al metro és complementari del primer, indicat per la numeració del títol:

LA FEMME AUX ORANGES
REFLEX N.º 2

La cançó del metro, que es mulla el ventre al Sena, a
la vella Cité, traspua tots els sostres i diu:

–Avui só perfumat
per una grassa impresa.
Porto un braçalet blau,
un altre de vermell
i les anques més nues.

Les sandàlies polides amb brillants.

I així la meva amada
ve assetjada a desdir:
per això és que baixa a Rennes
es deixa la cotilla a Saint-Michel
i s'ajeu al meu bany de purpurina.

Banyera del NORD-SUD!
Finava la cançó quan la femme aux oranges, direcció
Château d'Eau, s'ha descobert la brusa i ha ensenyat els
mugrons

que eren com una llàntia de cremell.

París, 12 de març de 1920
(Salvat, 72)

En el segon poema, l'amant del poeta puja al metro, canta el que el poeta anomena la «cançó del metro», i fa un striptease sota terra segons diferents estacions de metro, indicant així un moviment o un viatge en la línia Nord-Sud:

I així la meva amada
ve assetjada a desdir:
Per això és que baixa a Rennes
es deixa la cotilla a Saint Michel,
i s'ajeu al meu bany de purpurina.
Banyera del NORD-SUD! (Salvat, 73)

Quan acaba la cançó, ensenya els pits als altres passatgers. És remarcable que Salvat inclogui al mig de la frase el nom d'una estació, Château d'Eau, que forma part de la línia Nord-Sud, i alhora introdueixi la idea d'exhibicionisme:

Finava la cançó quan la *femme aux oranges*, direcció
Château d'Eau, s'ha descobert la brusa i ha ensenyat els
mugrons
que eren com una llàntia de cremell. (Salvat, 73)

Segons va indicar Ferran Carbó en aquest cas Salvat fa servir com a hipotext un quadre de Joaquim Sunyer, «La dona de les taronges», on una dona ensenya, impúdica, els seus pits a l'observador. De la mateixa manera, la protagonista del poema pren la iniciativa i es descorda la brusa per seduir l'altre, que no és més que el mateix metro de París, el qual Papasseit personifica amb una clara voluntat d'enaltir-lo. Erotisme i futurisme (metro) es fonen en Papasseit per a transformar l'espai i les conductes del seu hipotext i acoblar-les a la nova moral avantguardista que es decanta pel reconeixement del plaer i dels avanços tecnològics (Carbó 2018).



Il·lustració 7. Joaquim Sunyer, «La dona de les taronges» (1909-1910).

Ambdós poemes representen una escena íntima entre els amants en un espai molt públic. Són peces que s'inscriuen en una sèrie i suggereixen una altra situació de la quotidianitat que es nota en els viatges del metro: el fort contrast entre públic i privat, la seducció visual, la creació de traces dels nostres moviments sota terra no reconeixibles des de l'exterior (Bou 2023). El moviment del metro, associat al riu de la serp, té fortes connotacions sexuals.

Com he comentat abans l'interior suggereix el poder d'un espai desconegut o no reconegut, abstracte o concret, conceptual o físic, en l'experiència viscuda. La interioritat té una doble valència. És una manera d'esbrinar «l'estat de les coses». És el potencial de la «doble valència» de la interioritat. En els exemples que he comentat constatem la naturalesa plàstica —en clau vibracionista— de les escenes que Salvat-Papasseit presenta en els poemes. Són espais interiors *tout court* com exigeix el bodegó (Herrington), interiors que es mouen, interiors confrontats amb una realitat exterior. Aquesta la característica de l'ús de la natura morta en Salvat-Papasseit. Però, a més, aquests espais interiors demostren la relació inestable entre dins i fora i la seva permeabilitat, per tant, exemplifiquen aspectes del procés d'exteriorització i objectivació del subjecte. Aquest procés es pot entendre des de la microescala de la ment exterioritzada, passant per la llar com a font espúria de refugi, fins a la macroescala dels espais on viuen els habitants que es dissolen en l'entorn de la gran ciutat. Salvat es manifesta individu aïllat en la multitud i l'espai interior domèstic o l'espai interior-exterior dels nous mitjans de transport, li proporciona punts de referència de la subjectivitat. Des del punt de vista de l'imaginari dels espais interns, la ment i la casa estan sotmeses als mateixos processos d'exteriorització, sovint radicalitzats en diverses formes d'alienació i en la incapacitat d'ajustar i identificar l'autenticitat del subjecte amb l'interior que habita (Bauer, 31). L'ambivalència entre espai interior i exterior funciona com a subtext que defineix la subjectivitat, el temps i la història com a realitats profundament ambigües, en l'àmbit existencial, sociopolític i epistemològic intercanviables. Salvat-Papasseit, protagonista d'un temps inestable, experimenta com pocs aquesta ambivalència i aconsegueix l'expressió d'una consciència del tot moderna: entre el bodegom i el tram.

BIBLIOGRAFIA

- «El tramvia 29». *zonasec HISTÒRIA*. <http://zona-sec.cat/2020/12/08/el-tramvia-29/>
- 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*. PAMSA, 29-44.
- Balaguer, Enric. (2003). Pierre Albert-Birot i Joan Salvat-Papasseit. Una mirada 'naïf' al si de les avantguardes. *Actes del dotze Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes: Universitat de París IV-Sobornne, 4-10 de setembre de 2000 / coord. por Marie-Claire Zimmermann, Anne Charlon, Vol. 2*, PAMSA, 231-243.
- Bauer, Dominique i Michael J. Kelly. (Eds.) (2019). *The Imagery of Interior Spaces*. Punctum Books.
- Bauer, Dominique. (2019). Introduction. The Imagery of Interior Spaces and the Hazards of Subjectivity. *The Imagery of Interior Spaces*. Bauer, D. i M. J. Kelly (Eds.). Punctum Books, 21-34. <https://doi.org/10.2307/j.ctv19cwdj8>
- Benjamin, Walter. (1986). Paris, Capital of the Nineteenth Century. *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. edited and with an introduction by P. Demetz. Schocken Books, 146-162.
- Bou, Enric. (2022). Gastronomic Poetry. Food and Affect in a Catalan Setting. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* 4 (1), 7-24. <https://doi.org/10.3828/bchs.2022.2>
- Bou, Enric. (2023). *Cartografies de la desaparició. Vestigis de la vida quotidiana en la literatura*. Edicions Universitat de Barcelona.
- Carbó, Ferran. (2018). Dos reflexos de Joan Salvat-Papasseit en el metro de París. *L'empremta del mite en la literatura del primer terç del segle xx*. Carme Gregori i Ramon X. Rosselló. PAMSA, 11-30.
- Faxedas Brujats, M^a Lluïsa. (2015). El Vibracionismo de Rafael Barradas: genealogía de un concepto. *Archivo español de arte LXXXVIII* (351), 281-298. <https://doi.org/10.3989/aearte.2015.17>
- Foix, Josep Vicenç. (1925). Algunes consideracions sobre la literatura d'avantguarda. *Revista de poesia* I (2), 65-70.

- Fuster, Joan. (1972). *Literatura catalana contemporània*. Curial.
- Fuster, Joan. (2006 [1962]). Introducció a la poesia de Joan Salvat-Papasseit. J. S. Papasseit, *Obra completa. Poesia i prosa*, edició a cura de Carme Arenas Noguera. Galàxia Gutenberg - Cercle de lectors, 905-958.
- Herrington, Katie J. T. i Dawn Woolley Eds. (2018). *Still Life: Things Devouring Time* (2018). The Stanley and Audrey Burton Gallery, The University of Leeds.
- Keown, Dominic. (2019). Naïfs però no pas innocents: el corrent subversiu en la poesia de Joan Salvat-Papasseit i E. E. Cummings. *Els Marges* 118, 39-63.
- Marrugat, Jordi. (2010): Més textos desconeguts de Joan Salvat-Papasseit. *Els Marges* 91, 48-74.
- Miralles, Carles. (1986). Per una lectura de Salvat-Papasseit. *Eulàlia. Estudis i notes de literatura catalana*, Mall, 139-168.
- Moroni, Mario. (1999). Dynamics of Subjectivity in the Historical Avant-Garde. En Willem van Reijen i Willem G. Weststeijn (Eds.) *Subjectivity*, Brill, 3-27. https://doi.org/10.1163/9789004333826_002
- Palau i Fabre, Josep. (2005 [1986]). El «Nadal» de Salvat-Papasseit. *Assaigs, articles i memòries. Obra literària completa II*. Edició de l'autor. Galàxia-Gutenberg, 753-756.
- Peeples, Scott. (1998). *Edgar Allan Poe Revisited*. Twayne Publishers.
- Pike, David L. (2005). *Subterranean Cities: The World Beneath Paris and London, 1800-1945*. Cornell U.P. <https://doi.org/10.7591/9781501729485>
- Rousset, Jean. (1981). *Leurs yeux se rencontrèrent*. J. Corti.
- Salvat-Papasseit, Joan. (2006). *Obra completa. Poesia i prosa*. Edició a cura de Carme Arenas Noguera. Barcelona: Galàxia Gutenberg - Cercle de lectors.
- Santana-Acuña, Álvaro. (2019). Interior Spaces in Literature: A Sociological and Historical Perspective. En Dominique and Michael J. Kelly Bauer (Eds.) *The Imagery of Interior Spaces*, Punctum Books, 219-236. <https://doi.org/10.2307/j.ctv19c wdj8.13>
- Subiràs i Pugibet, Marçal. (2003). El poema «Nadal» de Joan Salvat-Papasseit. *Revista de Catalunya*, 190, 123-137.
- TMB Notícies. <https://noticies.tmb.cat/xarxa/evocacio-29-desapareigut-tramvia-de-circumvallacio>

Trenc Ballester, Elisée. (1996). L'avant-garde plastique à Barcelone, le vibrationisme, Barradas et Torres-García (1916-1920). Serge Salaün, Elisée Trenc, eds., *Les Avant-Gardes en Catalogne (1916-1930)*, 91-113. <https://books.openedition.org/psn/1252?lang=en> <https://doi.org/10.4000/books.psn.1252>

Wakeling, Corey. (2015). Anxiety and Antigone: an introduction to Gig Ryan's New and Selected Poems (2011). *Westerly*, 60 (2), 35- 47.