

APROXIMACIÓ A LA POESIA DE JOSEP JUNYENT I RAFART (VIC, 1930-1993)

JESÚS AUMATELL

Amb l'acurada edició, pòstuma, del llibre *Obra lírica*¹, a càrrec de Lluís Calderer, Ernest Maruny i Josep M. Massegú, la poesia de Josep Junyent i Rafart (Vic, 1930-1993) ha assolit dimensió pública i ha passat a formar part del nostre patrimoni cultural, exigint-nos, amb el seu extraordinari gruix qualitatiu i quantitatiu, que en fem una lectura atenta. De la importància del llegat poètic de Josep Junyent en dona testimoni el fet que, només dos anys després d'haver-se editat, s'hagi pogut fer un racó en una antologia general de la poesia catalana, la més ambiciosa de totes les que han vist la llum fins al dia d'avui². M'ha semblat lògic basar un treball monogràfic sobre la poesia de Josep Junyent en el conjunt de l'obra, atès que encara no se n'ha publicat cap d'aquestes característiques, però no he volgut deixar de dedicar unes ratlles d'introducció a la seva trajectòria literària, i a intentar, a tall de conclusió, una avaluació, provisional, de la seva significació històrica.

Introducció

Nebot de l'il·lustre Doctor Eduard Junyent i Subirà, home d'una vastíssima cultura, ell també dedicat esporàdicament al conreu de la poesia, Josep Junyent va sentir de ben jove la vocació poètica. Malgrat que mai no va editar cap llibre de poesia en vida, podem documentar els seus precoços intents de projecció pública: als quinze anys va rebre un premi en el certamen literari que, el 1945, fou convocat pel Seminari de Vic en el marc de les celebracions commemoratives dels cent anys del naixement de Verdaguer³. Uns anys més tard, el 1948, va concursar en els Jocs

1. Josep JUNYENT I RAFART, *Obra lírica*. Barcelona: Columna, 1995. A partir d'ara, *OL*.

2. *Antologia de poetes catalans. Volums III i IV: De Maragall als nostres dies*. A cura de Giuseppe E. Sansone. Barcelona: Galàxia Gutenberg / Cercle de Lectors, pàgs. 984-991.

3. Veg. la relació de premiats en el certamen a l'*Ausonia*, núm. 178 (09-06-1945), pàg. 1.

Florals que se celebraren a Torelló⁴. Els seus originals, dos folis mecanografiats que encara es conserven a l'arxiu municipal d'aquest poble, contenen dos poemes de tema religiós, un de caràcter místic, «Oració del matí de tardor», i un de temàtica mariana, «A una verge i màrtir»⁵. Alguns trets d'aquests poemes, ultra el tema religiós i místic i a banda també de l'acurada presentació formal, es mantindran al llarg de la primera etapa de la poesia de Junyent: 1) l'expressió de la relació del jo amb l'entorn des d'una perspectiva dialògica interior on s'analitzen la consciència psicològica, la intuïció metafísica o la certesa mística, i 2) la manifestació en el món sensible del transcendent, de la qual cosa es deriva l'acumulació d'imatges provinents de l'àmbit dels sentits, relligades entre si per un fons simbòlicometafòric recurrent de coloració cristiana. Cal remarcar el fet que un d'aquests poemes, «Oració del matí de tardor», el va recuperar per a un concurs convocat tres anys després, on seria premiat; que aquest mateix poema hagi pogut ser inclòs sense cap distinció especial, el 1995, en l'*Obra lírica*⁶, dóna idea que ens trobem davant d'una concepció de la poesia perfectament operativa des dels seus orígens.

L'activitat literària pública de Josep Junyent va atènyer el seu punt àlgid en els primers anys de la dècada dels cinquanta. Del desembre de 1949 fins al juliol de 1952 va publicar força regularment a la revista mensual *Taradell*⁷. A finals de 1951 va participar en el II Certamen Literari de la Plana de Vic⁸ que organitzava el setmanari *Roda de Ter*, i hi va aconseguir el primer premi amb un conjunt de quatre poemes aplegats sota el títol genèric *Hores de la Plana*⁹. Aquest mateix any aparegué, ciclostilada¹⁰, l'antologia *Estudiants de Vic 1951*, amb pròleg de

4. Sobre aquests Jocs Florals, veg. Jacint CREUS i Margarida PRADELL, *Entre el dol i l'esperança*. Torelló, 1991.

5. A jutjar pels títols i pel tema dels poemes, es pot deduir que el primer optava al «Premi extraordinari ofert a la millor poesia religiosa», mentre que el segon ho feia a la «Viola a la millor poesia dedicada a la Verge de Rocapervera».

6. *OL*, pàg. 61, dins la secció «Ventall de randes (versos de to menor)» 1948-1966. Com a variant més significativa, la versió de Torelló presenta, al vers 5, *muntí* en lloc de *pugí*; n'hi ha algunes a nivell ortogràfic i de puntuació que no tenen transcendència sobre el significat. Per altra part, no es remarca tipogràficament la separació entre les estrofes. Aquest poema, però, a la versió de Torelló es presentava dividit en dues parts, la segona de les quals, «Mare de Déu de l'Advent», no ha sigut inclosa a *OL*.

7. Hi va publicar dinou poemes: «Nit de Nadal a ciutat» (núm. 13, desembre 1949), «Febrer-Cendra» (núm. 15, febrer 1950), «A una Verge i Màrtir» (núm. 16, març 1950), «Diada de l'Ascensió» (núm. 18, maig 1950; signa J. J.), «He obert els finestrons...» (núm. 21, agost 1950), «Sacerdocí» (núm. 24, novembre 1950), «Mare de Déu de l'Advent» (núm. 25, desembre 1950), «Verge Maria, avui tot és per Vós» (núm. 26, extraordinari de Nadal, desembre 1950), «Paisatge i esperit» (núm. 29, març 1951), «Montseny!» (núm. 33, juliol 1951), «Maria Assumpta» (núm. 34, agost 1951), «Oració del matí de tardor» (núm. 36, octubre 1951), «Madonna» (núm. 37, novembre 1951), «Matí de Nadal» (núm. 38, desembre 1951), «Hora santa» (núm. 40, febrer 1952), «Els ulls anaven dels camps...» (núm. 42, abril 1952, signa J. J.), «Vigília de l'Ascensió» (núm. 43, abril 1952), «Impressió de l'Estadi de Barcelona...» (núm. 44, juny 1952) i «O seny entre la ment i el sentir» (núm. 45, juliol 1952).

8. No he vist publicades les bases del certamen, però una nota inserida a l'*Ausona* del 22-09-1951 (pàg. 3), informa que la convocatòria ja s'ha fet oficial. Vegeu la relació de premiats al setmanari *Roda de Ter*, núm. 54 (02-03-1952).

9. Els poemes, publicats al *Roda de Ter* (Especial Festa Major), núm. 10, 09-1952, són «Oració del matí de tardor», «Aquesta tarda...», «Retorn dels bous a hora de posta» i «Record de les amples tardes d'estiu».

10. No es va poder editar normalment perquè «el rector del seminari va censurar» el pròleg de Carles Ribà, va dir Josep Junyent. Cif. Eudald TOMASA, *Una proposta radical per la persona*, entrevista amb Josep Junyent publicada a *Regió 7*, núm. 3.319, suplement dominical «La Revista», 10-12-1989, pàg. 8.

Carles Riba; Josep Junyent va ser un dels poetes seleccionats, al costat de Josep M. Riubrogent, Josep Grau i Jofre, Segimon Serrallonga, Antoni Pous, Josep Esteve i Ramon Cotrina¹¹. El 1952 va col·laborar a l'antologia sobre *La poesia catalana eucarística*¹².

En aquests anys, com la majoria dels seus companys d'antologia, va provar sort als Concursos de Poesia de les Festes de Sant Roc de Cantonigròs¹³, i li fou premiat el petit recull *Déu és caritat* a la convocatòria de 1952¹⁴. Va tornar a provar-hi sort l'any següent i, al seu *Recull de poemes de tema religiós*, presentat sota el lema *Nebulosa de llum*, li va ser concedit el segon principal guardó¹⁵. La relació amb els organitzadors del certamen de Cantonigròs, especialment amb Joan Triadú, va tenir gran repercussió sobre l'evolució poètica de Josep Junyent i de la resta dels poetes de l'antologia de 1951, ja que els va posar en contacte amb Carles Riba: amb l'home i amb la seva obra.

L'any 1954 representa un punt d'inflexió en la trajectòria pública de Josep Junyent com a poeta. La raó potser cal buscar-la en el fet que s'ordena sacerdot, materialitzant una vocació que fins ara s'havia manifestat a través de la poesia. Significativament, al tríptic commemoratiu de la seva missa nova Josep Junyent hi va incloure dos sonets: poesia i sacerdoci es reunien sense conflicte. Però a partir d'ara plantejarà la seva vida en funció del nou compromís vital i, tot i que sempre en seguirà escrivint, reservarà la poesia a l'àmbit privat; com una tasca complementària on, tanmateix, aconsegueix moments d'intensitat creativa prou remarcables, alhora que sap relligar sèries de poemes amb sòlides trames estructurals.

Això no obstant, hi ha un període de transició que s'allarga mentre es manté vinculat amb el món universitari català; és a dir, fins que, acabats els comuns de Lletres a la Universitat de Barcelona, va a Roma a ampliar estudis de Teologia,

11. De Junyent s'hi inclogueren deu poemes: «Presència de Déu», «Deus charitas est», «Déu creador», «Els àngels», «El somni inacabable», «Madona», «Sacerdoci», «Oració del matí de tardor», «Retorn dels bous a hora de posta» i «Aquesta tarda».

12. Veg. Pere SERRA i BOSCH, S. I., *La poesia catalana eucarística*. Barcelona: Editorial Estel, 1952, pàgs. 487-491. Hi va aportar els poemes «Meditació de l'esperança de Nostra Senyora», «Em sento sol com un desert...», «Hora santa» i «Presència de Déu».

13. A banda de Josep Junyent, hi varen ser premiats Segimon Serrallonga el 1951, Josep Grau, Josep Esteve i Ramon Cotrina el 1952.

14. Hi va rebre el tercer premi; tot i que el veredict, que jo sàpiga, no es féu publicar enlloc, a l'arxiu de la parròquia de Sant Roc es conserven les actes i els originals premiats. El recull de Josep Junyent es titula, en realitat, *Seguit de poemes de tema religiós; Déu és caritat* és el lema. Va rebre quatre dels cinc vots del jurat (un s'abstingué), format per Carles Riba, Jordi Sarsanedas, Maurici Serrahima, Joan Cortès i Joan Triadú. Inclou les següents poesies: «En la mort de la pintora P. D. G.» (recollida a *OL*, pàg. 104, amb el títol «En el traspàs de Josefina Duran Gudiol»), «Oració del matí de tardor» (datada «30-octubre-47»), «Presència de Déu» (datada «Pasqua-48»), «Epitalami cristià», «Oh íntima al cor i allunyada dels ulls!» i «Déu és caritat», títol sota el qual s'agrupen tres poemes: «Deus Caritas est», «Déu creador» i «Els àngels» (datats «abril-51»).

15. El segon premi es reservà el 1953 «a un poema o a un seguit de poemes de tema religiós». Formaven el jurat Carles Riba, Joan Cortès, J. Miquel i Macaya, Jordi Cots i Joan Triadú: tots cinc varen votar el recull de Josep Junyent. Els poemes que integren aquest recull són l'extens –200 versos– «Crist» (editat a *OL*, pàgs. 19-27), «Dubte entre sang i veu», «Confiança» i «Retorn a tu, paisatge adolescent».

Art i Arqueologia a finals de 1956. Precisament aquest any és seleccionat en dues antologies: la *Quarta antologia poètica universitària, 1952-1956*¹⁶ amb «Tu i jo vàrem plorar folls de malenconia»¹⁷ i «Porta'm al teu desert buit de colors i faula»¹⁸, i la *Nómina incompleta de la joven poesia catalana*¹⁹ amb «Eucarística»²⁰. El 1955 va contribuir a la «Corona poètica a la Mare de Déu de Montserrat»²¹, i el 1956 apareix un poema seu a *Inquietud*²², però a partir d'ara caldrà esperar cada vegada més abans de tornar a trobar publicada alguna poesia de Junyent: a la revista *Inquietud* a principis dels anys seixanta²³ i, més de deu anys després, dins l'*Antologia de sacerdots poetes* que confeccionà Josep Grau i Collell²⁴. Pòstumament han aparegut altres poemes en publicacions d'àmbit eclesiàstic²⁵ o local²⁶.

Josep Junyent també va estudiar i divulgar l'obra d'altres autors, antics i moderns, en una gamma d'interessos que dona compte de la seva gran curiositat intel·lectual, i és també un índex de quines veus incorporava en la seva pròpia poesia. Així, el 1955, al primer número d'*Inquietud*²⁷ va aparèixer l'article «J. V. Foix, poeta surrealista»; Junyent hi remarcava la capacitat suggestiva de la poesia de Foix, capacitat derivada de l'eficàcia amb què emprava determinades fórmules poeticolingüístiques: l'acumulació d'imatges, la combinació de paraules procedents de diferents camps semàntics i/o de diferents nivells de la llengua, el ritme mecànic del vers, la construcció paral·lelística, les recurrències. I, pel que fa als temes, destacava «la situació humana surrealista de salvacions formales; el enlace racial, la conexió del momento sensual y el Momento religioso, sed de absoluto»²⁸. Junyent es revela com un lector atent i com un crític que no es deixa portar per la lectura immediata, impressionista, però que tampoc sotmet el text a una anàlisi sistemàtica: sap adequar el discurs propi a l'obra analitzada, amb la qual estableix un diàleg molt productiu. Aquest sistema s'amplia progressivament

16. Barcelona: Edicions de l'Óssa Menor, 1956, pàgs. 29-30.

17. *OL*, pàg. 32.

18. *OL*, pàgs. 37-38.

19. *Bages*, núm. 41, juliol de 1956, pàgs. 10-11.

20. *OL*, pàg. 37. A *OL* el títol, substituït pel número romà «XIII» passa a epígraf, i els versos 7-8, que a la *Nómina* fan «perquè per ells el cor desesperat t'agafi / amb daler impossible la roba dels vestits», es reescriven «perquè, desesperat, el cor, pel tacte, et prengui, / amb punys interns, la roba dels vestits».

21. Veg. *OL*, pàg. 39.

22. Núm. 6, agost de 1956, pàg. 7. Es tracta de «Porta'm al teu desert...»

23. Al núm. 20 (octubre de 1960, pàg. 10) va aparèixer el poema «Sacerdocí» dins d'una selecció de *Poesia Vigatana* a càrrec d'Armand Quintana. Al núm. 22 (agost de 1961, pàg. 16) va publicar una versió de Rilke (reproduïda a *OL*, pàg. 393).

24. Zurich: Ed. de l'autor, 1975, pàgs. 174-181. Hi va publicar els poemes «Com una única rosa...», «Crist vivent» i «Cua de garsa» (*OL*, pàg. 203) i «Funeral de família» (*OL*, pàg. 124).

25. Com el sonet «Paciència tingueu» (no recollit a *OL*), publicat a la revista del bisbat de Vic *Planter. Òrgan de la delegació diocesana de pastoral vocacional*, núm. 582, març-abril de 1993, pàg. [3].

26. Com a l'anyal *Revista Vie* de 1993, on aparegueren, dins l'article «Josep Junyent i Rafart —ressò de conversa—», de Pere Puig i Font, els poemes «Com una única rosa», un fragment de «Crist vivent», «Epitalami teilhardià» (*OL*, pàg. 312), «Pi gros de la Vallmitjana» (*OL*, pàg. 288), «Deus meus» (*OL*, pàg. 51), «Funeral de família» (*OL*, pàg. 124).

27. Juny de 1955, pàgs. 3-4.

28. *Ibid.*, pàg. 3.



Josep Junyent i Rafart, a Vic. (Fotografia cedida per Jordi Puig.)

en dos treballs posteriors, cadascun d'ells prou notable: «Lectura d'Eugenio Montale»²⁹ i la seva obra de crítica literària més important, «Joia», en la poesia de Carles Riba³⁰, treball de referència obligada en totes les introduccions a l'autor de *Salvatge Cor*.

29. Dins AUTORS DIVERSOS, *Poetes del Segle xx*. Manresa: Edicions Intercomarcals. El Mall, 1984, pàgs. 35-48.

30. *Fuig*, núm. 23-24, maig 1985, pàgs. 91-162.

També va practicar un tipus de crítica de caràcter eminentment filològic amb treballs com «Francesc Fontanella, un punt de partida de “L’Atlàntida”, de Verdaguer»³¹ i «La cançó de “La pau d’Alcalà”»³². Cal mencionar a part, pel seu caràcter especialitzat, l’estudi i edició dels *Manuscrits verdaguerians de revelacions, exorcismes i visions*³³. Va escriure, ocasionalment, textos de teoria estètica com «Art compromès»³⁴, on es reflecteixen influències tant del pensament existencialista com del marxista: «l’art ho és sempre de compromès: només en varia el sentit. Hi ha art compromès en el sentit que l’artista es compromet i pren posicions en les inquietuds del seu temps, i art que compromet, en el sentit d’ésser comprometedor, perquè el qui el fa ensenya el ridícul de les seves posicions no compromeses.» Aquesta cita podria servir d’epígraf a la lectura de l’*Obra lírica* de Josep Junyent, home que vivia i, doncs, escrivia, des d’un radical compromís amb ell mateix i amb el món; jo i món concebuts no com a pols oposats d’una relació estàtica entre la consciència i un absolut material extern, sinó com a parts relacionades entre si, sotmeses a un procés constant de canvi, i integrades en una unitat superior que pot ser cospada, de forma no mediatitzada, en l’instant present.

Lectura d’*Obra lírica*

Els diversos reculls que formen l’*Obra lírica* de Josep Junyent no són «llibres tancats, succeint-se un darrera l’altre en el temps, sinó [...] llibres oberts i organitzats d’acord amb una unitat de visió, o temàtica», la responsabilitat sobre l’ordenació definitiva dels quals deriva, en última instància, del mateix autor³⁵. La disposició dels llibres, més enllà de la norma cronològica, adquireix un sentit orgànic gràcies al tractament del tema religiós en tres llibres situats estratègicament: un al principi (*El xiprer contraclaror*), un al mig (*Àngel d’un dia, rossinyol*) i un al final (*Sonets d’espera*). Els altres volums (*Ventall de randes, Cua de garsa, Estàtues antigues* i *De les quatre estacions*) s’incorporen sobre aquesta armadura; si bé tenen sentit individual, resten, en virtut de l’organització estructural, subordinats al significat del conjunt. La meua lectura de l’*Obra lírica* de Junyent es basa en la distinció d’aquests dos blocs. No és l’única manera d’enfocar el tema, però fer-ho així permet destacar-ne, d’una banda, el sentit unitari, sense, d’altra banda, menystenir aspectes laterals de gran interès. Les dues seccions finals, *Altres poemes* i *Versions*, per bé que s’han de tenir en compte pel que fa a l’evolució de temes i a l’anàlisi d’influències, resten al marge de l’estructura global del volum, i per això no els incloc en cap dels dos apartats de l’anàlisi.

31. Publicat en dos lliuraments a la revista *Bages*, núm. 113-114 (juliol-agost de 1962, pàgs. 18-20) i núm. 115-116 (setembre-octubre de 1962, pàgs. 6-7 i 16).

32. *Faig*, núm. 3, octubre de 1975, pàgs. 21-25.

33. Barcelona: Ed. Barcino, 1994.

34. Editorial del núm. 54 d’*Orifloma*, juny-juliol, 1966, pàg. 2.

35. Lluís CALDERER, Ernest MARUNY i Josep M. MASSEGÚ, «Presentació»; *OL*, pàg. 7.

1. Els llibres de tema essencialment religiós

1.1. *El xiprer contraclaror* (1952-1957)

És un dels llibres més importants de Josep Junyent. L'acceptació del compromís religiós, les seves conseqüències vitals i morals, i els processos psicològics que se li associen, són sotmesos a una rigorosa anàlisi, a una introspecció que a voltes assoleix un grau de tensió lírica que aproxima aquests poemes als dels místics de totes les èpoques, de Sant Joan de la Creu a Verdaguier, de Llull a Blake.

Les dues cites que encapçalen aquest llibre, procedents de dues tradicions cronològicament i estèticament molt distants, es refereixen a dos aspectes diferents de l'obra literària. D'una banda, a l'ètic d'identificació de vida i literatura expressat en aquests versos de Whitman: «Camerado, this is no book; / who touches this touches a man»³⁶; d'altra banda, a l'estètic de la forma poètica com a aspecte primordial de l'obra literària a partir d'una estrofa de Cerverí de Girona: «Don catala son repres / que no sabon prim filar / motz, ne rimas afillar, / e s'il an d'autres repres / per lors dictats / gays gençar, no'm deslay»³⁷. Aquest escairít marc de referències serveix per a crear unes expectatives que el text hauria de satisfer. I, efectivament, *El xiprer contraclaror* és una obra on l'autor, com Whitman, aboca les seves vivències més autèntiques sense descuidar, però, les exigències formals, allò que, per a un trobador com Cerverí, que s'havia doblat en gramàtic, determinava l'acceptabilitat o no de l'obra.

El llibre està dividit en quatre seccions, desiguals pel que fa al nombre i a l'estil dels poemes, la primera de les quals, *Com un xiprer contraclaror*, ve encapçalada per dues versions d'un mateix poema, «Proemi». Transcriu la versió definitiva, la qual sintetitza però no modifica el sentit de la primera:

«Com un xiprer contrasta
davant la posta immensa,
s'allargassa el meu viurè
amunt com una flama.
Els ara silenciosos
ocells
reprendran veu i càntic
quan les branques encetin
de nou la seva dansa.»

El poema està dividit en dues parts netament diferenciades; en la primera, sobre la comparació de la vida del poeta amb un xiprer, s'hi projecta una representació existencial: la imatge de l'arbre que «s'allargassa [...] / amunt com una flama» és un correlat simbòlic de la vida del poeta. Una vida que s'estén cap a

36. «Company, això que toques no és un llibre; / qui el toca, toca un home». Veg. *OL*, pàg. 407.

37. «Per què, els catalans són represos perquè no saben primfilar mots ni emolar rimas; i si ells han reprès d'altres per agençar les seves alegres composicions, no em desplau». *Ibid.*

Déu, expressament enunciat a la primera redacció del poema, però prou evident en els elements simbòlics com perquè pugui ser elidit en la versió definitiva. Així, a la segona part del poema, l'estat d'espera de la vocació és un episodi tranquil, ja que hom té la seguretat que tard o d'hora es realitzarà: «Els ara silenciosos / ocells», és a dir, les potències espirituals latents, «repndran veu i càntic / quan les branques encetin / de nou la seva dansa».

L'extens poema «Crist vivent» es configura formalment com a diàleg del jo líric amb Crist. La relació dialògica ens permet distingir diverses parts del poema, corresponents a les fases d'assimilació de la vocació religiosa:

1) [v. 1-47] Identificació Crist-natura, prou explícita en els primers versos:

«Per les verdes obagues i el plor de les aigües,
rossinyol, Crist vivent, el teu cant» (v. 1-2).

Si Crist pren forma en la natura, a través de la natura s'ha de poder accedir a ell; Crist, però, és en realitat «llunyania i turment, blau present i enyorat» (v. 8), visible i, alhora, inassequible. Això causa una tensió interior en el poeta, qui està «esquinçat entre els homes i el cel» (v. 15). Però se sent «més proper a la fe que les roses als dits» (v. 24), i reitera, explícitament, la projecció vital que hem vist en el poema proemial:

«T'ofereixo com vi
els rosers insabuts del futur,
els blats rebolcats.
Tot quan canta en el pit és per Tu.
Tots els somnis són teus» (v. 30-34).

L'expressió de la vocació cristiana té com a conseqüència l'expansió física del jo fins a dimensions quasi bé còsmiques:

«Callaré en el silenci vespral
viatjant pels velluts tittlejants de campanes i ocells,
la non-non dels estels primicers,
i el ponent em prendrà
gronxolant-me en els lliris de nit» (v. 43-47).

2) [v. 48-96] En aquesta part s'inicia el procés de desmaterialització de la imatge de Crist, paral·lelament a la seva interiorització. El sentiment d'expansió del jo té com a conseqüència la desaparició de les imatges físiques de Crist, al qual ara s'accedeix «només per la fe» (v. 49-50); ja completament interioritzat, els seus adjectius són «velat» i «remot». En el principi d'aquesta fase s'expressa, doncs, la desorientació i la inseguretat, però no el dubte, perquè, diu el poeta,

«jo sé que les boires
només són de mi cap a Tu,
però de Tu a mi sempre riu la serena més clara.» (v. 64-66)

Crist, interioritzat, no és una presència passiva, ans una exigència de compromís, cosa que el poeta no ignora (v. 75-85): té por, però està decidit a assumir el repte perquè és una forma inaudita de superar-se (v. 86-88). En aquest punt hi ha un canvi important en la tessitura dialògica del poema, ja que Crist deixa de ser per un moment el referent del poeta, qui es dirigeix al seu cor (v. 89-96).

3) [v. 97-119] Fase d'interiorització de Crist. Després d'haver establert diàleg amb el propi cor, i sense una transició explícita, el poeta torna a adreçar-se a Crist (v. 97-108): s'identifica el cor amb Crist, i el destí ha quedat lligat a aquest fet, que té com a conseqüència la responsabilitat de l'home sobre si mateix i sobre els altres homes (v. 100-103), d'una banda, i, de l'altra, la transformació renovadora, la purificació, de la persona (v. 114-119).

4) [v. 120-160] Crist difunt / Crist vivent. Apareix la dimensió temporal i, amb ella, la perspectiva existencial i la consciència de la mort (v. 120-126). Però a través de la mort també pot reconèixer l'home el Crist, perquè Crist és el sacrifici de Déu per l'home (v. 133-139). El poeta, conscient de la caducitat de la seva vida material, s'identifica amb determinats elements de la natura, com ara el «dolç concert d'aigua als llacs tardorals / i els madurs crisantems que reclamen l'hivern» (v. 142-143), símbols de l'instant de transició de la vida a la mort i, doncs, del preludi de «l'expansió en Crist». Però Crist és també resurrecció, retorn: qui s'hi integra entra en aquest procés d'alternança vida-mort i accedeix a un grau més alt de compromís (v. 148-153). S'insinua, més enllà de la vida i de la mort, una presència absoluta, l'emblema de la qual és el Crist de l'Ascensió, en Qui l'home es transubstancia a través del Sagrament de la comunió:

«Crist de l'Ascensió
que allunyes els membres humans
i me'ls tornes ocults, Sagrament,
absoluta presència total,
comunió més endins dels sentits i el cor,
al mateix entreforc de la Gràcia i el jo» (v. 155-160).

5) [v. 161-199] Integració harmònica de la persona en Crist. Si fins ara Crist era un referent passiu en el diàleg, ara se li atribueixen accions que incideixen directament sobre el jo: «m'aculls» (v. 161), «te m'apropes i em perfumes» (v. 166); ha esdevingut, doncs, una presència real i no, només, una projecció de la subjectivitat en el món físic. És en aquest intercanvi, autèntic diàleg, que es realitza el Crist vivent (v. 171-189), esdevingut punt de referència absolut, un Tu davant del qual el jo humà, dispers en la seva multiplicitat psicològica, assoleix un estat d'equilibri i d'harmonia:

«Jo i els meus pensaments [...] t'enrondem vagament [...].
Oblidats, tots nosaltres, de mi,
festegem que Tu siguis feliç» (v. 190-199).

La segona secció del llibre, la *suïte Tu i jo a l'exili*, es replanteja, des la perspectiva psicològica, però mantenint l'actitud dialògica, el tema de la vocació reli-

giosa i les seves conseqüències. Si bé el punt d'arrencada se situa al final de «Crist vivent», com posa de manifest el fet que el referent per al diàleg sigui *tu* / *Tu*, no es parteix de l'estat d'equilibri assolit, sinó d'un conflicte psicològic. A efectes pràctics, la lectura d'aquesta *suite* es pot dividir, també, en diverses fases:

1) [Poemes I-V] Introducció i resolució provisional del conflicte; es limita en general a presentar les diverses fases d'un estat d'estranyament o exili. En aquests poemes, *el tu* i *el jo* es manifesten en un mateix nivell de consciència: components d'un mateix ser, psicològicament inestable.

Així, al poema I l'exili afecta l'individu, es produeix en el món físic i s'experimenta com a immersió; no hi ha comunicació efectiva amb «el Pare». Al poema II, hom experimenta l'alienació social, la incapacitat de «compartir la vila», d'integrar-se en les relacions i els jocs comunitaris. El conflicte es trasllada, al poema III, a la dimensió interior de la persona; s'hi fa explícita la dissociació del jo. En el poema IV culmina aquesta primera fase, i el procés se sotmet a una anàlisi retrospectiva: s'ha aconseguit superar la crisi d'identitat mercès a un «bell treball ardit»; el futur, per molt incert que sembli, ja està determinat pel disseny d'un absolut transcendent:

«Sense camins marxem per on ens signa el Pare,
sota el corb inexpert que ombreja els nostres rulls» (IV, v. 7-8).

El v és un poema de transició. L'epígraf «Jacob» fa referència a la lluita que aquest personatge bíblic va mantenir durant tota una nit amb un àngel; aquí, però, el combat és un fet passat que, si va causar ferides, ja no són visibles. Resta l'admiració «d'haver gosat encendre al pit un foc tan alt». Si bé es manté el plural, no es fa la distinció «tu i jo».

2) [Poemes VI-VIII] S'aprofundeix en l'anàlisi psicològica. Com en el poema v, es manté el plural, però no hi ha referències explícites al *tu*, i l'acció s'esdevé en present. Comença (poema VI) amb el conflicte entre somni i pensament a través del cor. El cor vol abraçar «l'impensable que no sabem lligar», però el pensament s'oposa a aquesta unió; això causa tant de dolor al cor, que fins el pensament en rep les conseqüències. La raó (poema VII) s'oposa tant a l'ànima com al cos, mentre que ànima i cos s'oposen i es potencien alhora: d'aquest conflicte se'n beneficia el jo mortal. El cor (poema VIII) assumeix que «el món és un pretext» i que, doncs, ja no és possible tornar a l'estat d'inconsciència, «la pau vegetal». Tot i això, el cor es troba entre dues tendències oposades, ja que, d'una banda, el cos l'empeny cap a la barroera materialitat, mentre que l'ànima el du cap a la intangible idealitat.

3) [Poemes IX-XI] La fe com a sortida de la crisi. La primera estrofa del poema IX resumeix el conflicte: el jo només es reconeix en el dolor. D'aquest dolor (2a estrofa) n'emergeix el «Crist obscur», que trenca la solitud i esdevé (al poema X) el «Crist de fe», amat «en joia i en dolor». Se supera, així, l'opressió psicològica, però ara apareix una confusió de tipus epistemològic que serà resolta gràcies a la fe. La fe (poema XI) té conseqüències sobre la percepció del món, ja que actua com una espècie de filtre que condiciona el que els ulls veuen: «no podem mirar res sense veure-hi centaures». És preferible això a la situació de dolor emocional



El Ferriol, de Taradell; el mas familiar on Josep Junyent va viure llargues temporades des de la infantesa. (Fotografia cedida per Antoni Pladevall i Arumí.)

i psicològic que pateix el cor davant d'una realitat insatisfactòria per la seva limitació.

4) [Poemes XII-XV] Assumida la fe, la resta de la *suite* presenta la progressió en la vocació religiosa, la qual culmina en el poema XIII: subtitulat «Eucarística», sacrament que resol la dualitat real / ideal, ja que el cor, a través d'aquest acte, tindrà, amb «la brutal certesa que donen els sentits», contacte amb Crist. Ara, el poeta pot renunciar al món material i als plaers físics (poema XIV), perquè l'amor (poema XV) permet accedir a una dimensió ampliada –no diferent– de la realitat.

La tercera secció està composta per un sol poema, «Com un llac a l'aurora», que li dona títol. Aquest poema es relaciona directament amb el primer del llibre, «Proemi», el sentit del qual, en certa manera, rectifica. «Proemi» comença amb els versos «Com un xiprer contrasta / davant la posta immensa» i exposa un projecte de vida sobre un correlat simbòlic bastit amb elements de la natura; el que era potencial en el poema proemial, a «Com un llac a l'aurora» és ja una realitat: la vocació ha culminat i el poeta està unit amb Jesús a través del sacerdoti:

«Sóc coronat d'espines
i visc clavat en creu,
i em crema l'esperança
d'Algú que em ve a salvar»

(v. 17-20).

El poeta pateix la tensió d'estar entre Déu i l'home; de ser, com un llac a l'aurora, receptacle passiu de llum. Si pot «oblidar-se de si» (v. 24) i, doncs, alliberar la llum rebuda, serà feliç, es realitzarà.

La quarta secció, *Com terra ferma sota el cel*, completa el cicle de comparacions de conceptes existencials amb elements de la natura iniciat a *Com un xiprer contraclaror* i continuat a *Com un llac a l'aurora*. El primer poema d'aquesta secció, «Elogi de la terra», és una resposta explícita a *Com un llac a l'aurora*: representa, a través del símbol de «la terra ferma sota el cel» l'estat de maduresa i d'equilibri, productiu i pacient. Desapareix el to patètic, i no hi ha la identificació explícita del jo amb el paisatge: el poeta només es manifesta al vers 15, i encara es reserva el paper d'observador distant que treu una conseqüència moral d'un determinat estat de coses. De fet, la identificació dels components com a símbols ja no podem justificar-la en funció de la perspectiva del jo líric, sinó a través de la tradició cultural. I perquè coneixem l'evolució d'aquests elements en les anteriors seccions del llibre, podem deduir que la seva aparició en aquest lloc i sota aquestes formes no és pas casual, ans deliberada per tal de significar l'estat de maduresa.

Tanmateix, l'evolució en les estratègies poemàtiques és símptoma d'un canvi que, a jutjar per les dates dels poemes, se situa en el tombant de la dècada dels anys cinquanta als seixanta. És un bon exemple d'aquest canvi el poema «Elogi del xiprer», on es recupera un símbol ja conegut per analitzar-lo des d'una perspectiva externa, no com a projecció d'un desig o d'una vocació, sinó, de forma quasi al·legòrica, com a representació de la vida humana en general. «Senzilla llibertat de l'ombra»³⁸, continua en aquesta línia, però en els poemes successius el discurs es vehicula des de la perspectiva del jo: «Blanc madur», «Deus meus», «Crist no és etern» i «Coelibatus». Però el jo que cohesiona la veu i la visió d'aquests poemes és diferent del que apareixia en «Crist vivent», «Com un llac a l'aurora», o «Tu i jo a l'exili», on l'enfocament subjectiu estava condicionat emocionalment perquè el jo s'implicava en la circumstància que poetitzava i no podia distanciar-se'n. Ara, però, l'home afirma la seva singularitat davant la divinitat que tot ho iguala en el «Blanc madur» del migdia:

«Déu meu,
no em negareu l'eternitat:
jo aixecaré el meu arbre
de flors vermell i rosa
punxant d'un crit la vostra immensitat» (v. 11-15)

El diàleg amb Déu ja no oscil·la entre la crida implorativa i l'exclamació de gratitud o de sorpresa, ni es carrega barrocamment d'imatges simbòliques tenyides de sensualitat, sinó que, com a «Deus meus», és una conversa lliure i confiada, pròpia del tracte quotidià. L'exaltació mística deixa pas a la reflexió distanciada, amb el referent de la mort com a límit, llunyà potser però inevitable.

38. El poema d'Antoni Pous de què parteix Junyent es pot llegir a *Reduccions*, núm. 4, abril de 1978, pàg. 28.

A «Deus meus» el poeta ha assumit la condició humana i el que comporta: *caducitat i mancament. La fe i el dubte conviuen lúcidament en un home que es reconeix religiós per vocació, cridat per «aquell dolor / que, en creu, per mi, fet home et feia un plor»* (v. 17-18); és a dir, unit, a través de Crist humà, amb Déu. No es qüestiona ni s'invoca cap dogma teològic, ans s'exposa la consciència d'un home concret, i el seu contingut vivencial, la seva experiència:

«Negar-te a tu, fóra negar-me a mi,
centre de mi mateix inexplicablement i
Terme vers on carn i record es gira» (v. 25-27)

El poema següent, «Crist no és etern...», trasllada a la pràctica la reflexió del poema «Deus meus»: Crist és part de la consciència i per això, quan el poeta dorm, Ell «espera que em desperti / per posâ'ns a la feina» (v. 2-3), i no li dicta pas el que ha de fer, simplement l'aconsella i el recolza. No és possible delegar en un absolut infal·lible la responsabilitat dels propis actes.

«Coelibatus», l'últim poema d'aquesta secció i, doncs, d'*El xiprer contraclavor*, impressiona per la seva sinceritat i per la seva lucidesa. L'eficàcia s'aconsegueix gràcies sobretot a la magistral disposició del missatge sobre una contundent estructura retòrica. La primera estrofa presenta, de forma directa, el desig sexual, i la solitud, en contrast amb la situació de la segona estrofa: a fora plou, els elements de la natura s'uneixen espontàniament i fecunda. Sobre aquest contrast reflexiona el poeta a la tercera estrofa, i, a la quarta, analitza el sentit i la funció del sexe en l'home, reflexió que culmina a la cinquena:

«Sóc cos, és cert, amb fam. I cal fer rem
cap a les tries de l'amor, per no anar a la deriva
i naufragar en el buit on perilleu:
el sexe és comunió, tan corporal que es vulgui, però viva.» (v. 17-20)

Amb aquesta rotunda afirmació del valor del sexe es tanca el que podríem considerar la primera part del poema; a partir de la sisena estrofa es planteja la solució del conflicte: la sublimació del desig sexual, l'impuls físic d'unió amb una altra persona, en una «amor suprema». El sacrifici de l'amor fa que «l'amor en sigui més encesa» i que pugui compartir-se amb totes les criatures humanes a través de la seva materialització en el pa de l'eucaristia, unió de tots els homes en el cos de Crist; el poeta, doncs, es dona a si mateix en aquest gest:

«Mengeu-lo com un pa. Que us sigui eucaristia;
potser mentre el mengueu, l'Amor em besaria.
Entre el meu plor i el vostre, l'amor s'hi rentaria.

Quina tendresa em ve. Ja a fora no plovia.» (v. 36-39)

Un acte simbòlic, immaterial, però tanmateix satisfactori.

1.2. Àngel d'un dia, rossinyol (1954-1985)

Si bé el tema recurrent d'aquest poemari és la mort, hi ha una arquitectura basada en elements simbòlics que els subordina a una disquisició sobre el sentit, profà o sacre, de la pròpia existència. Els poemes que sostenen aquesta estructura són el primer («Àngel d'un dia, rossinyol»), el vint-i-cinquè («Diàleg a l'alba, damunt la mar fumosa») i el penúltim («Pintor a la platja»). Els símbols més evidents apareixen, superposats, al títol: l'àngel i el rossinyol. Al primer poema, aquests elements s'identifiquen amb el poeta: en un sentit profà, la relació s'estableix amb el rossinyol a través del cant; i en un sentit cristià, amb l'àngel a través del «dia», perquè l'home és la manifestació de Déu en la temporalitat. La vida humana és, doncs, un camí «sense retorn», ja que indefectiblement s'acaba amb la mort i per això en la plenitud del migdia apareix el dubte:

«Àngel d'un dia, el rossinyol s'exalta
sense retorn.
L'instant és al pinacle de la tarda.
És el record potser que lliga el cant
o una dea en camí que a cada pas s'atarda?» (v. 1-5)

El poeta, identificat amb el rossinyol a través del cant, no pot acabar de precisar de forma unívoca el significat del seu art; aquest dubte s'estén sobre el sentit de la vida: des del punt de vista cristià, el cant es relaciona amb el «record», però també té un valor profà que remet a la «dea». La dualitat simbòlica s'amplia a l'estrofa següent:

«L'aigua s'apressa en cant
davall els ponts de pedra
i a cada còdol fan
les aigües plany i cant
pel record i la dea,» (v. 6-10)

de manera que ara és l'«aigua» el que provoca «plany i cant» en fregar «cada còdol»: s'ha desplaçat la projecció simbòlica del rossinyol (autònom, aeri i solar) al còdol (involuntari, terraquí i submergit). El dubte entre el sentit profà o cristià de la vida té un correlat a nivell psicològic: en el pla de la consciència a través del rossinyol, i en el de l'inconscient a través del còdol. El problema no queda resolt en aquest poema, però s'expressa la preferència pel sentit conscient i cristià, simbolitzat en l'«àngel d'un dia», amb el qual s'identifica el poeta:

«Venja't del temps
i del silenci on tornes, nit i dia.
Te'n prego, rossinyol,
per mi que sóc també l'àngel d'un dia» (v. 19-22)

En el poema «Diàleg a l'alba, damunt la mar fumosa» s'aclareix i eixampla alhora el sentit d'aquests elements. Així, els dos personatges del diàleg, Psique i algú de qui no s'especifica la identitat però que Psique anomena «Sol», remetent a la «dea» i el «record» del primer poema. L'associació de la «dea» amb Psique

respon, tal i com fa explícit la citació de Riba³⁹, a la concepció hel·lènica d'aquest mite: personificació de l'ànima entesa com a ombra, *eidolon* o imatge, diferenciada de l'esperit o *phrenes*, seu del pensament i dels sentiments, inseparables d'un suport psicològic. A la primera estrofa, Psique, s'adreçant-se al Sol, manifesta desencís, gairebé desesperació:

«Psique: –Vine, torna, rossega
el bell ròssec de glòria,
Sol. Del fons de la memòria
damunt la mar, serpent de llum, es nega
l'antic record d'una alba» (v. 1-5)

Al poema «Àngel d'un dia, rossinyol» el «record», en relació amb el «cant», fa possible que el poeta prengui consciència de la transcendència del ser, donant sentit cristià a la seva vida. La desesperació de Psique neix de la seva incapacitat de percebre aquesta dimensió de l'existència: «els mites són morts», es lamenta, «i a mi la mort em triga» (v. 16). Dit d'una altra manera: des de la perspectiva profana, en el moment que s'ensorra la fal·làcia mitològica, la vida perd el sentit. Psique comprèn que ella mateixa pertany a les romanalles d'una tradició cultural en vies de desintegració:

«Psique: –M'ofego sense els déus que tornaven heroica tota cosa.
Què són, ja buits dels déus, la rosa ni l'alosa,
ni l'òliba de Pal·las Atenea?
Pilons de plomes, de la mort lliurea» (v. 21-24).

L'interlocutor, si bé no s'identifica explícitament, caldria relacionar-lo amb el Sol, que és a qui s'ha adreçat Psique a la primera estrofa. Però aviat compremem que és el poeta mateix qui parla:

«–Folla de nou! El déu amb qui combrego
tu no l'entens. Et perds entre celatges.
És un home com jo, com ell jo brego
per homes que com jo poblen humans paratges» (v. 25-28).

Des del punt de vista de Psique, el poeta és el Sol: origen de la seva existència, ell li dona sentit. Però també és el seu espòs (v. 47), dada que remet a l'elaboració dramàtica del mite, transmesa per Apuleu⁴⁰, on Psique, l'ànima, s'uneix en matrimoni amb Eros, l'amor. El Sol queda associat, doncs, a l'amor: principi generador de vida, impuls cap a un estadi del ser que supera la ment racional i introdueix en la consciència els continguts transcendents. Cal, doncs, superar Psique i tot el que representa per tal que resplendeixi amb plenitud la «Llum nova» de la fe cristiana:

39. *Estances. Llibre segon*, poema 2, versos 1-2.

40. *Metamorfosis*, IV, 28 - VI, 24.

«És l'Esperit que ve de lluny i brilla
al fons de mi com crit d'un manifest.
I m'ha exigit portar-te a la muntanya
com a Abraham. I abordaré el coltell.
Damunt la teva mort serà més bell
el resplendor que porto dins l'entranya» (v. 65-70).

El diàleg s'ha esdevingut «a l'alba, damunt la mar fumosa», situació que introdueix el tercer i últim dels «poemes estructurals» d'«Àngel d'un dia, rossinyol: Pintor a la platja». En aquest poema l'acció passa de «damunt la mar fumosa», és a dir, d'un marc espacial insegur i difuminat, símbol de l'inconscient, a «la platja» i a ple dia, símbol de la consciència. A més, presenta la perspectiva de segona persona, inusual en la poesia de Junyent, per tal de crear la sensació de distància, d'objectivitat. Però la segona persona és en realitat una projecció del poeta; l'activitat creativa de l'un val per la de l'altre: identificat amb el Sol al «Diàleg a l'alba, damunt la mar fumosa», del poeta emana la «Lum nova» que il·lumina el món i li dona sentit. La conseqüència és que l'art, la poesia, que abans s'havia associat al cant efímer del rossinyol, pren ara, equiparat a la llum del sol, un sentit absolut: generador de realitat, de vida. El poeta, que domina aquest art, és l'intermediari de déu, el demiürg, i mercès al domini adquirit, pot reproduir la vida humana, barreja de conscient i inconscient, compaginant sense conflicte el cristià i el profà:

«Controles el respir, braceges et capbusses,
plantes les ungles folles, llances el que és excés,
retornes al color, la pura perla nua:
precis, del mar arrenques un covenant de peix» (v. 21-24)

L'estructura que conformen aquest tres poemes queda molt diluïda entre els altres del llibre, de manera que l'evolució del tema de la mort, si bé respon bàsicament a la línia simbòlica analitzada, no s'hi articula de forma orgànica. Tanmateix, en els primers poemes, els elements simbòlics tenen encara un cert relleu, com per exemple la rosa i l'alba, signes de la vida humana i el ser transcendent que se superposen als poemes «Petita rosa» i «Petita aurora». I l'associació de la vida humana amb els cicles temporals, ja siguin relatius al dia o a l'any, remet al pas del temps i, doncs, a la indefectible aproximació de la mort.

Però quan la mort s'emporta les persones estimades deixa de ser una entel·lèquia, sinó una realitat capaç d'esquerdar els fonaments de l'edifici moral del poeta. Apareix l'angoixa, com al poema «És tan humiliada», o l'estranyament, com a «Arlequí trist», i, tot seguit, com a «Ara sé l'arabesc...», el dubte:

«I en oblit o en llangor, entre fúria o plany
ara dintre de mi sempre calla una veu.
Sempre un dolç bassiol estanyat i tranquil
em mesura els instants i me'n diu el seu preu» (v. 5-8).

Hi ha un cert consol en determinats espais, perquè mostren una certa immunitat al pas del temps, com «Maria-Laach perla perfeta», però això no evita que la

crisi prengui un to dolorós, de ressonàncies ausiasmarquianes, quan a «Corpore matris compositio» parla amb la mare, de cos present. No pot evitar, tampoc, que es reflecteixi un cert nihilisme en el «Record d'un amic mort durant l'hivern». Però al poema «Ara que els camps són plens de ravenisses» s'apunta una sortida de la crisi a través de l'esperança:

«Si deixo a l'esperança com a un retorn de barca
la fuga dels records gallardejant als pals,
miro la corda tensa, ja lliure, que s'enarca
de l'arc i la sageta que troba nous vials.
Ja cada record deixa al cor només tendresa
que en moments forts actua només com la peresa,
meandre dolç, entre dos pols iguals» (v. 20-26).

A partir d'ara la mort, ja sigui com a concepte abstracte (*Happy few*), o com a fet concret que afecta persones estimades («Perquè de lluny me l'acompanyis amb la teva guitarra»), és tractada amb completa serenitat, posant èmfasi en la transcendència del ser. Així, a l'últim poema, «Entrada a l'Església del Monestir de Ripoll del fèrretre de Joan Aurich i Francàs. 16 de gener 1985», al portal de l'església hi llampegueja «una llum [...] que preludia l'eternitat» (v. 8-10).

1.3. *Sonets d'espera* (1969-1973)

És el darrer dels llibres autòmoms d'*Obra lírica*; els poemes (l'única estrofa emprada és el sonet) s'apleguen en quatre seccions segons el tractament particular d'una mateixa temàtica, la religiosa. D'aquesta manera, el conjunt de l'*Obra lírica* constitueix un cercle, ja que torna al punt de partida, potser per contrastar consciència i experiència. A la primera secció, que dóna títol al llibre, es manifesta voluntat de construir un corpus unitari des de la perspectiva de l'evolució personal, amb valors afegits per l'experiència a un nucli essencial que roman incòmode. La més clara d'aquestes referències la dóna el poema «Pomera florida contra el ponent»: «Veig contrallum l'arbre bell. És tot dansa. / I el canto fort en la seva puixança» (v. 13-14), imatge que remet al poema que enceta *Obra lírica*, «Proemi (Primera versió)»: l'arbre, que al poema proemial simbolitza la vocació religiosa i, alhora, poètica, és una realitat al sonet escrit en la maduresa: el cant, que depenia d'elements externs (el vent) i no era completament deliberat (els ocells) ara neix de la consciència (el poeta posa el seu cant al servei de la natura, i no a la inversa), com a autoafirmació (l'arbre és un símbol explícit, no una projecció). Tanmateix, *Sonets d'espera* presenta diversos elements estructurals que cal resseguir per comprendre'n l'abast; així, cal anotar que als primers sonets la reflexió sobre el sentit de la vida té una dimensió global, i per això tendeixen a adreçar el discurs a determinades personificacions d'entitats abstractes, com l'Amor a «Sempre Nadal» o l'Ànima a «Llums psicodèlics», o bé, com en els tres sonets següents, a projectar l'experiència vital pròpia sobre determinats mites de la cultura clàssica i bíblica. D'aquesta manera s'estableix una distància entre l'experiència i l'anàlisi de què és objecte i, alhora, la vida pròpia es projecta a una

dimensió intemporal, mítica. Crepuscular, per resumir-ho amb una imatge que apareix en molts poemes de la sèrie.

El crepuscle com a moment de transició del dia a la nit és un correlat simbòlic de la maduresa com a preludi de la mort. En aquesta hora es troben els contraris, es confonen en un procés gradual que acaba quan l'un anul·la l'altre. Davant de la proximitat de la nit, de la foscor, el poeta intenta salvar la llum, i és en aquest punt que la crisi religiosa es manifesta amb tot el seu abast (poema «A Gresolet»):

«Ala cansada, llum, pels camins de la tarda.
Com un adéu, el sol vola baix com les merles.
Columna entorcillada, miralls i falses perles,
glorieta del vespre. Al fons, uns dubtes de basarda» (v. 1-4).

Atès que el tema religiós limita amb la reflexió estètica, la crisi religiosa corre paral·lela a la crisi poètica; el sonet «El fracàs del poema» n'és un clar exemple:

«Bellesa em crida i jo sec impotent.
Tot se'm remou amorf com un flum
vers el no-res i en sento foll turment» (v. 9-11),

però també apunta una sortida:

«Ara em relaxa el blau d'un mapamundi.
Veig flors marcides, diluïda llum,
sento el magma que sembla que m'inundi» (v. 12-14);

el mapamundi, com a traducció de la realitat en unes coordenades comprensibles, permet contemplar, reduïda a l'essència –a la idea– la realitat; la llum queda «diluïda» i ja no enlluerna, sinó que il·lumina una altra realitat, la interna.

En el marc d'aquesta idealització, ja superada l'etapa de projecció mítica de l'experiència que constatarem als primers sonets de la sèrie, és possible resoldre la crisi religiosa. Així, en la mesura que el món és quelcom més que una «fútil aparença» («A Goitallops», v. 7), es renova l'esperança de reprendre la vida en les dimensions d'una realitat «més alta», per dir-ho amb els termes maragallians que ressonen en el dissetè dels *Sonets d'espera*:

«Si, encar vivent, ja ho veig tot amb enyor,
recorda't, Déu, d'aquestes fam i plor
per tant com fuig, i torna-m'ho de nou» (v. 12-14).

I, al sonet següent, «Àries solar», l'esperança esdevé certa:

«Tot just a l'altra banda de les negrors de Styx,
centrant els dotze signes veuré de la gran Ix
el cap, els peus, els braços. De joia reviuré» (v. 12-14).

La solució s'expressa en termes mítics, de la mateixa manera que s'hi havia plantejat la crisi; des d'aquesta perspectiva es delimita el sentit dels poemes següents, entre els quals «Sarcòfag d'Ilària del Carretto de Jacopo Della Quercia. Lucca» és la màxima expressió de la seguretat que la mort és trànsit, i que de vegades l'art ens proporciona exemples de la sublimació de la vida humana. Com també en trobem a la història («Màrtirs de 1936») o a la natura («Mort del pi gros de la Vallmitjana»).

La segona secció se subdivideix en dues sèries de sis sonets cadascuna. Es titula, com un poema de J. V. Foix inclòs dins *On he deixat les claus...*, *El difícil encontre*⁴¹. El poema de Foix, datat a Calella de Palafrugell el juny de 1939, s'interpreta, en funció del context històric, com l'expressió de «l'empresa absurda de trobar-se un mateix quan l'essència pròpia ha quedat proscriu»⁴². Però Junyent pren aquesta referència, al marge dels factors històrics, exclusivament des del punt de vista existencial: manifestació d'una crisi d'identitat o desdoblament del jo per mitjà d'un llenguatge i uns conceptes que en el poema de J. V. Foix conflueixen amb els de la reflexió religiosa i mística:

«Qui, de tots dos, és carnal? Qui aviva
L'altre i no és? On és l'Etern Present?
Oh flam encès de cap a cap de riba!
Oh dolç cremar d'esperit i de ment!» (v. 13-16)⁴³.

El primer sonet de la primera sèrie ve encapçalat per dues cites, una de les quals pertany, també, a Foix; és un vers del quart sonet de la tercera secció de *Sol, i de dol*, on, segons Pere Gimferrer, s'hi tracta el «tema amorós i metafísic alhora; el món se'ns hi mostra ara reconciliat per la fusió de dos éssers. [...] L'amor [...] és plantejat ací com a vehicle cap a la plenitud del coneixement, cap a la fusió amb el Tot»⁴⁴. L'altra cita, procedent de *Salvatge cor* (XIV, 1), referma aquesta interpretació, informant el sentit en què han de ser llegits els poemes de Junyent: com un diàleg en termes amorosos amb la divinitat. No es tracta, doncs, d'un Déu distant, tot d'una peça, sinó d'un Déu interior, accessible, inacabat en el sentit que és reunió de les potencialitats incloses en tot ser humà. Dit d'una altra manera, espai envers el qual la persona pot projectar-se per completar-se.

En el primer sonet trobem dos elements que remet, pel seu contingut simbòlic, als «poemes estructurals» del llibre *Àngel d'un dia, rossinyol*. Són, d'una banda, la ubicació espacial, ja que el poema, i la sèrie, s'obre amb una referència a Cap sa Sal, un promontori de la Costa Brava, dins el terme municipal de Begur; per altra part, el poema es tanca amb la menció exaltada d'una «dea d'ulls durs i testes carns de bronze». La figura de la dea remet a Psique, i, doncs, a l'ànima

41. J. V. FOIX, *Obres completes / 1. Poesia*. Barcelona, 1984, pàg. 171.

42. M. CARBONELL, *J. V. Foix*. Dins J. MOLAS (Dir.), *Història de la literatura catalana*, vol. 9. Barcelona, 1987, pàg. 400, n. 15.

43. J. V. FOIX, *Poesia completa*, pàg. 251.

44. PERE GIMFERRER, *La poesia de J. V. Foix*. Barcelona, 1984, pàg. 124.

entesa com a principi vital, especialment el de la vida vegetativa, inclòs l'impuls sexual. La imatge de la costa com a lloc de confluència dels contraris apareixia, també, al penúltim poema d'aquell llibre. Ubicant la sèrie en un lloc on la terra, el mar i l'aire mantenen un tens diàleg, s'estableix el marc simbòlic d'un conflicte que implica distintes tendències del jo: la física i inconscient d'unió sexual, associada a l'encontre de mar i terra a la platja, i la metafísica i intel·lectual de sublimació d'aquests impulsos en el celibat sacerdotal, representada en el promontori que s'aixeca, aeri, per damunt dels elements antagònics. Aquest tema, que al llibre *Àngel d'un dia, rossinyol* queda en segon terme davant de la importància que prenen les consideracions sobre el sentit, profà o sacre, del cant entès alhora com a religió i com a art, passa ara a un primeríssim pla.

Delimitat el conjunt de referències que ens donen la clau de lectura de les dues sèries de sonets d'*El difícil encontre*, al segon el poeta contempla la dona / dea, i a ella adreça el discurs; tanmateix, tot s'esdevé en el pensament:

«Axí, brunzent de joies sols pensades
em plaus. I, astut, retardo l'escomesa» (v. 5-6),

perquè, l'impuls físic, on condueix?,

«on m'ha de dur l'excés? Què deu haver-hi
darrera el mur? Els ulls, a què m'inviten?» (v. 9-10),

si no és a la unió sexual (v. 12-14). Però aquest no és un fet negatiu perquè, com diu al final del tercer sonet,

«L'eternitat es troba amb l'instant breu,
i en un renill de poltre trobem Déu
dintre la carn, calent, que ara en inunda.
Déu que es dóna en la carn és el meu Déu» (v. 11-14).

De la unió d'home i dona pren sentit la «vida sens raó de la natura» (poema IV). En el poema V reapareix, des de la perspectiva de l'amant que s'adreça a l'amada, el tema de la identificació simbòlica del femení amb l'aigua, amb la indeterminació i amb l'inconscient, mentre que al sisè, que tanca la primera part, és l'amada qui pren la paraula:

«Quan fuig la llum al cel, com canarons entre hortes
tants de records s'escolen olents d'hores somortes,
tants de neguits s'apaguen com un ròssec d'estel,
que el seny s'afina i, pur, entre branques colltortes
de centdres i d'estrelles, com un grillet fidel,
s'obstina i diu l'estrofa que puja de la rel» (v. 9-14)

en la foscor, en la indeterminació, més enllà de records i de neguits, apareix un seny «pur» que transmet un sentit primigeni, «l'estrofa que puja de la rel».

Els sonets de la segona part tenen caràcter dialògic, i un sentit molt més concret, d'experiència viscuda, que no pas els de la primera, més simbòlics. El poeta s'adreça a un tu que fuig sense que pugui evitar-ho (sonet I); camina en soledat, però continua el diàleg en el pensament (sonet II). Al sonet III apareixen referències al passat; el tu hi adquireix proporcions mítiques i, paral·lelament, el jo es divideix:

«Perdona, Amor; que jo sóc dos. Daurada
del teu ví generós, jo et prenguí pura

i ho feia pur també. I altra vegada
sorgí aquell jo més fort que jo i em dura»

(v. 3-6).

Al sonet v del poeta expressa la seva voluntat de mantenir-se fidel, malgrat la lluita, amb la paraula donada, i aquest és el sentit que s'imposa al sonet sisè i últim. I és, doncs, el sentit que per extensió pren tota la sèrie: el d'una lluita constant per l'equilibri entre l'impuls i la voluntat. Lluita simbolitzada en el Cap sa Sal, lloc des del qual el poeta eleva el seu cant a Déu, el seu prec.

La sèrie de cinc sonets *Erasmus Rotterdamus* constitueix una meditació sobre l'actitud d'aquest savi davant de la religió, i també davant de la vida, en una època convulsa. S'hi introdueixen força elements històrics, i també té la particularitat de reforçar la tendència de Junyent a recollir elements procedents de l'època humanista i del renaixement.

La sèrie que tanca *Sonets d'espera* i, doncs, *OL* (deixant a banda els poemes esparsos i les traduccions) és *Poema del miracle de Déu palès en Santa Cecília*, una mena de colofó hagiogràfic, on els elements fantasiosos típics de l'hagiografia han estat substituïts per referències històriques, tot a través d'una rica formulació verbal. En definitiva, el que hi destaca és la voluntat d'una persona de sacrificar-ho tot, fins i tot a ella mateixa, pels altres; aquest és l'autèntic miracle.

2. Llibres de tema no específicament religiós

2.1. *Ventall de randes (Versos de to menor)* (1948-1966)

Els vint-i-dos poemes aplegats en aquesta part es caracteritzen, tal i com ja s'adverteix al títol, pel seu caràcter circumstancial o «to menor». Però la seva disposició estructural converteix *Ventall de randes* en una mena d'àlbum de records, il·lustracions del recorregut vital del protagonista ordenades segons un principi cronològic. Llegit des d'aquest punt de vista el primer poema, «Barques a l'aquarel·la», esdevé una introducció:

«Sento el meu cor adust de barca vella
—tants de records gallardegen als pals!
De tants de somnis que han tallat la proa,
la popa deixa esteles de senyals»

(v. 1-4).



De jove, Josep Junyent (assegut, a la dreta de la imatge) ajudava el seu oncle, el Dr. Eduard Junyent i Subirà (el segon per la dreta, dels que estan dempeus), en les tasques del Museu Episcopal. En aquesta fotografia, que correspon a l'any 1949 o al 1950, s'hi veuen també Mn. Antoni Duran i Gudiol (al costat del Dr. Junyent), fundador del Museo Diocesano d'Osca i renovador de la historiografia eclesiàstica aragonesa, i el Dr. Miquel S. Gros i Pujol (dels que estan drets, el primer de l'esquerra), que aleshores ja col·laborava amb l'il·lustre conservador del museu vigatà. (Fotografia cedida per Ignàsia Font.)

El poeta, des la distància dels anys, contempla les «esteles de senyals» que ha deixat el seu pas per la vida i que pot reconèixer en aquests poemes, lligats, tots ells, a un espai i a un temps molt concrets. Es tracta, sempre, d'un paisatge concret copsat en un temps determinat, que de vegades pot servir per a emmarcar l'epifania de la divinitat, com «Bany matinal amb lleu mitologia», o bé per traduir simbòlicament un estat emocional o un concepte abstracte, com «Febrer a la Plana de Vic».

En aquest poemari, com també passa a la majoria de llibres poètics de Junyent, la veu poètica es desprèn progressivament d'elements afectius explícits, la qual cosa no significa un canvi d'orientació temàtica, però sí que deriva en un aprofundiment en el tracte dels detalls, en la il·luminació dels matisos. L'exemple més clar d'aquest distanciament és l'últim poema de la sèrie, «Variacions sobre un tema», en el qual, com el títol indica, el joc formal a partir d'un tema paisatgístic deixa en segon terme la projecció simbòlica del jo en el paisatge.

2.2. *Estàtues antigues* (1953-1966)

La primera secció d'aquesta part, que li dona títol, ve encapçalada per un vers de Carles Riba, «amb el teu marbre absolut, noble i antic jo com ell»⁴⁵, que Junyent reescriu de la següent manera: «Amb el meu créixer arriscat, noble i antic ell com jo»; l'art, doncs, és vist com una forma de coneixement, un procés obert, no com un absolut ja realitzat: aquesta és la idea sobre la qual es pot fonamentar la lectura d'*Estàtues antigues*. Això es tradueix en diverses maneres de fer: a les dues primeres seccions, *Estàtues antigues* i *Pintures*, l'obra d'art és un objecte concret, perfectament situat espacialment i temporalment, pres com a motiu de reflexió o pantalla en la qual l'espectador reconeix elements de la seva pròpia subjectivitat; a les altres dues seccions, *Poesia de la poesia* i *D'amor i desamor successius*, el poeta no es limita al paper de receptor passiu, sinó que es desdobra en actor i espectador.

Les seccions *Estàtues antigues* i *Pintures* fan, a més, la funció d'introduir el marc estètic des del qual es realitza la indagació posterior. Així, el gruix principal de les obres que serveixen de correlat poètic pertanyen essencialment a una determinada tradició: la italiana del renaixement, que va de l'humanisme al manierisme, del tres-cents al cinc-cents. Amb la inclusió d'alguns autors holandesos coetanis, d'entre els quals Brueghel serà el model d'una línia de reflexió diferenciada que donarà lloc a una obra autònoma, *Cua de garsa*, que serà analitzada a part. Hi ha algunes excepcions, com per exemple la «Venus de Milo» o la «Primavera de Stàbies», procedents de la cultura clàssica grecoromana, o de la contemporània com «Subirachs: Escultura 65» i «Autorretrat de seminarista», aquest últim sobre un quadre de Picasso. Al marge de la tradició occidental només trobem el japonès «Descens d'Amifa Nyorai». Significativament, només hi ha una obra que sigui comentada pejorativament: la de Rubens al poema «Sales de Rubens al Museu de Munich».

L'anàlisi de la manera de fer renaixentista, que contemplava l'home, la figura humana, des de tots els angles possibles, on el subjecte es distingeix de l'experiència sense caure en fredes abstraccions, serveix de model a Josep Junyent per a sotmetre, en les dues seccions restants, el jo poètic a una anàlisi estètica que té implicacions i conseqüències ètiques. *Poesia de la poesia* és una *suite* de cinc sonets sobre el com i el què de la poesia. En el primer, «De la poesia en emulsió o bé cristal·litzada», es manifesta la creença en l'existència d'una realitat poètica exterior, que és prou abundant en la natura, per exemple en el paisatge que es descriu al primer quartet. La traducció, o cristal·lització, d'aquesta realitat en poesia depèn de dos factors: de la sensibilitat de l'observador per a captar-la, i de la seva capacitat per a transformar-la en «cristalls». «De la poesia interna i externa i del seu acord», el segon sonet, parteix de l'acceptació d'una realitat exterior poètica, cosa que ha quedat establerta al poema anterior; es dona per fet, a més, que existeix una realitat poètica interior, una facultat de l'ànima que

«divaga al grat dels tons, i es sap commoure
del pas de llum dintre els quadrants del dia»

(v. 7-8)

45. *Elegies de Bierville*, 2, vers 4.

Aquesta propietat de l'ànima s'acorda amb la realitat exterior en la mesura que hi troba «símbols lleus». El món, doncs, no és en ell mateix poètic: ho esdevé gràcies a la projecció d'uns afectes, d'unes commocions anímiques. «De la poesia de luxe i de la que fa companyia» introdueix el concepte moral d'utilitat; si l'objecte poètic pot ser o bé un diamant «preciós, glaçat» que només serveix per fer bonic, o bé un vidre «en llagrima tallat» que conté «un punt d'il·lusió», hom es decanta pel segon terme, pel poema que conté el caliu humà i la tendresa, però dins una forma precisa que li lleva el patetisme. El quart sonet tracta «De la poesia de present i de memòria»: tal com l'ànima pot reconèixer en «el jorn concret» elements del seu estat present, així mateix hi pot trobar camins que l'apropen al passat. «De la poesia que és ampla i fonda» introdueix el concepte de totalitat, la idea que el subjecte està inclòs en una realitat que va més enllà d'ell, temporalment i espacialment, però que ell, en la mesura que en participa, pot percebre-la i, d'una manera inefable, transmetre-la.

És dins aquesta tònica d'indagació poètica que cal entendre l'assaig de poesia eròtica que és la secció *D'amor i desamor successius*. Així, com Carles Riba a *Un nu i uns ulls*, Josep Junyent fa poesia sobre una situació virtual, imaginària, amb finalitats eminentment estètiques. Però, a diferència de Riba, que prenia el nu com a pretext per a una reflexió sobre les possibilitats d'una poesia «pura» a la manera de Mallarmé i Valéry, Junyent analitza un cicle amorós les fases del qual responen fonamentalment als cànons clàssics, i, en menor grau, als trobadorescos. I, com feren els pintors i poetes renaixentistes que li serveixen de model estètic i, de vegades, de correlat formal, reinterpreta els cànons des de la seva perspectiva psicològica. Així, la imatge que introdueix els primers poemes de la sèrie, la de la sageta, pertany a la tradició d'arrel clàssica que presenta el mite d'Eros com un arquer infant amb els ulls embenats, les fletxes del qual són portadores de la passió amorosa. Tammateix, el que habitualment es redueix a una sola ferida, Junyent ho allarga fins a cinc; d'aquesta manera, l'element simbòlic li permet relligar tot un procés que comença per l'impacte de la bellesa en el subjecte (poemes I i II), segueix amb la correspondència de l'estimada (poemes III i IV) i culmina amb la seva contemplació idealitzada (poemes V i VI, en aquest últim poema la imatge femenina es construeix explícitament a partir del quadre «Venus adormida» del Giorgione). La unió amorosa es preludeix al sonet VII, «La sageta de sang», i es realitza, «en llum i idea», al VIII, «Encara tinc nacrats el pit, els braços». La resta de la sèrie, del poema IX al XV, relaten la fase de desamor i separació.

2.3. *Cua de garsa* (1963-1964)

A la secció *Pintures* del llibre «Estàtues antigues» hi ha un poema dividit en sis seccions, «Ocells de Pere Brueghel el vell», que és útil per a orientar la lectura de *Cua de garsa*. A diferència dels seus contemporanis italians, l'obra és el tema preferent d'aquesta secció, Brueghel aconsegueix que la vida humana quedi reflectida amb tot el seu dramatismes dins el marc temporal i històric. S'esforça sobretot per traduir l'estat moral de l'home dins la societat, i deixa de banda els rebuscaments decoratius, les exuberàncies o les turbulències d'estil dels manieris-

tes. En els poemes que dedica als quadres de Brueghel, Junyent es fixa sobretot en la presència dels ocells, que hi assolix una dimensió simbòlica: contrapunt de la vida humana, lligada a la terra, els ocells enllacen els àmbits terraquí i celest, participen alhora del material i de l'espiritual. La garsa, protagonista del quadre de 1568 *La garsa dalt la forca*, constitueix, en la festiva reunió de camperols, una crida a la realitat de la mort com a fi últim de tota existència humana, i és així com ho expressa Junyent en el sisè i últim poema de la sèrie:

«Fa alegre i divertida la vida de la gent
la xerrameca insulsa, la dansa inconscient.
Conta dalt d'una forca l'epfle que hi floria
la cua d'una garsa, suplement d'ironia:
la mort farà revenja del paisatge dolç
reabsorbint en humus a tots quan seran pols».

L'home, inconscient i minúscul, incorporat a un paisatge i a un temps, retratats des d'un distanciament irònic a través de fórmules popularitzants, són els trets de l'obra de Brueghel que Junyent pren com a punt de referència per convertir *Cua de garsa, poema a poema, en un cant al temps i al paisatge perduts de la infantesa*. En els primers poemes l'home és una presència que gairebé es confon amb el paisatge rural, cosa que il·lustren aquests versos de «Persigneu-me les pedres»:

«Vells de quan era infant
i homes pel rost que llauen,
tots coronats de negre
contra aquest or de garbes» (v. 12-15).

Al poema «Per grocs de juliol» la vida humana queda reduïda a la repetició d'uns actes heretats d'un temps immemorial, perquè els homes són sers «Que neixen i que es moren / que beuen i que es casen» (v. 11-12). En aquest estat de ruïna espiritual l'aparició de la «Pluja de Déu» és una gràcia que dona sentit a l'existència. A partir d'aquest poema, el jo líric, que fins ara era un observador, un ens abstracte, desproveït de qualsevol tret individualitzador, adquireix dimensió personal, incorpora dades procedents de la peripècia històrica. Estructuralment, doncs, el llibre converteix la manifestació de Déu, i la seva assimilació a través del cant, en origen del ser històric, de l'individu que pren consciència de si i que pot projectar-se en el temps a través de la memòria amb la finalitat de recuperar, si és que hi és, quelcom perdurable.

Caphussant-se en el passat, el poeta es passeja per llocs concrets de la infantesa, els masos de Vilacés de Munt o de l'Esquís⁴⁶, hi reviu anècdotes de les quals es desprèn, primer, una llicó moral, però de seguida es manifesta l'enyorança per un temps perdut, ja irrecuperable. Fins i tot els elements de crítica social, a voltes

46. Antoni PLADEVALL I ARUMÍ, a l'article «Taradell en la poesia de Josep Junyent i Rafart», publicat a la revista *Taradell. Festa Major 1997*, pàgs. [54-56], aporta força dades sobre la presència del paisatge de Taradell a la poesia de Junyent, dades que són especialment útils en el cas de *Cua de garsa*.

sàtira de caient popular, prenen un aire d'estampa antiga, ja sigui a la «Cançó de l'escèptic propietari rural» o «Al botiguer de la Ciutat dels Sants». La nostàlgia, que tenyeix encara el «Record de l'àvia Vicenta», es trasllada de les figures humanes a determinats elements del paisatge, o a animals: ja obertament elevats a la categoria de símbols, el pi, l'aranya, el gall, són figures que remetien a una circumstància paradisiàca, la infantesa perduda. El plany es fa explícit en el poema «La font fresca»:

«Picador que esbandeixes i ensabones
l'or de quan fuí petit.
Com un ocell furtiu a tu m'atanso,
quan ningú més no hi ve.
Ningú veurà les llàgrimes que hi llanço.
Sóc l'home que camina pel carrer.» (v. 15-20)

L'evolució de la perspectiva afectiva corre paral·lela a la del temps: s'avança de l'estiu i del migdia / tarda dels primers poemes a la tardor i crepuscle / nit dels darrers. Així, el pas del temps es projecta, també per mitjà de la disposició estructural, al pla simbòlic; en el penúltim poema, «És temps de fredelucs», l'home ja madur pot reviure encara el temps mític de la infantesa, però ja reconvertit en una projecció transcendental:

«L'instant sagrat retorna de l'infant.
I al lluny sento, de massa que l'envegen,
per fer-lo nit, estrelles córrer tant» (v. 16-18).

2.4. De les quatre estacions (1958-1969)

El tema paisatgístic és el denominador comú dels vint-i-dos poemes d'aquest llibre, i la seva organització obeeix, en principi, a la successió temporal de les estacions de l'any i de les fases del dia. Però aquesta organització no és gaire rígida i, en realitat, se superposa a un altre principi estructural, la base del qual és el tractament del tema espiritual a través de la natura. Així, als primers poemes, l'única coloració subjectiva en la descripció del paisatge prové de l'adjectivació i de les inflexions prosòdiques. La descripció és aparentment neutra, mancada de projeccions afectives o morals, però a partir del poema «Estiu 1968», on s'obre pas, brutal, la realitat històrica (Biafra, Txecoslovàquia), apareix la veu del jo i, en poemes successius, tendirà cada vegada més al desdoblament per mitjà de la fal·làcia patètica. I, com passava a *Cua de garsa*, també aquí l'arribada de la tardor concorda amb el final del dia, cosa que exemplifiquen perfectament els primers versos del poema «Ponent a mitjan setembre»:

«la mort de l'any, del dia, apar que més s'agenci
pel festival magnífic de llum que es va apagant» (v. 2-4).

En arribar en aquest punt, la natura adquireix vida autònoma, i els seus elements (arbres, pedres, boires, vent, núvols...) es preparen per a una representa-

ció teatral al poema «Posta fantàstica al Puig d'Olena». El sentit que es transmet en aquesta representació s'especifica en el poema «D'hivern que comença» la natura és imatge de Déu:

«Santa teofania de la natura, encar
en la llum de l'hivern ets bella i freda.
I parles. I, en parlar,
et sentim fonedissa i més feble que Leda.

Cigne de nou seràs.
I Déu en tu s'oculta
fins que opulenta floriràs
de nou en turbamulta»

(v. 25-32).

Saber que el cicle vida-mort està immers en una unitat superior allibera el poeta de l'angoixa nihilista, alhora que la seva visió de la natura s'eleva a nivells místics, fins al punt que participa amb Déu mateix de la pregària que és el poema «Jo pecador». I «Dalt el Matagalls» la natura i el poeta esdevenen un sol cos, però això no significa que l'home s'equipari, nietzscheanament, a Déu, sinó que, en la mesura que l'home, com la natura, forma part de Déu, és digne d'admiració.

Conclusió

Enmig de les tendències de la poesia catalana dels anys noranta un llibre com *Obra lírica* està desencaixat. El lector de poesia se sent desorientat davant d'un corpus poètic que abasta uns quaranta anys de la producció d'un poeta molt preocupat per la qualitat formal i per la riquesa lèxica, sí, però que, des de l'exigència intel·lectual, sovint encara el poema, en funció d'un fons moral actiu, cap a l'expressió del compromís amb la persona entesa en termes transcendents. Avesats a jocs retòrics buits de contingut o a la crua manifestació d'un *pathos* unidimensional, lectors i crítics haurem de fer un exercici de reconstrucció històrica per tal de valorar adequadament aquesta obra.

De les dades exposades al principi d'aquest treball es desprèn que, a mitjans dels anys cinquanta, Josep Junyent havia assolit una projecció prou notable com per a intentar publicar un volum de poesia: entre altres coses, havia aconseguit el segon premi (J. V. Foix va endur-se'n el primer) al Concurs de Poesia de les Festes de Sant Roc de Cantonigròs el 1953, i el 1956 va ser inclòs a la *Quarta antologia universitària*. Se n'abstingué, però va seguir escrivint poemes, i aplegant-los en llibres, un dels quals va quedar ràpidament tancat i, doncs, apte per a ser publicat: *Cua de garsa*, datat entre 1963 i 1964. En general, els llibres s'anaren ampliant al llarg del temps a partir d'uns nuclis inicials fins que acabà imposant-se una estructura global.

En aquest procés, Josep Junyent va anar incorporant a la concepció, invariable, de la poesia com a manifestació formal d'uns continguts de consciència, les veus d'aquells en què es reconeixia: Carles Riba, abans que ningú, i Josep Carner, que

esdevé el principal model a finals dels cinquanta i principis dels seixanta. Conflueixen, doncs, dues expressions de la poètica –diguem-ne– postsymbolista: la que prefereix la vessant clàssica i cultural per a construir els tramats de poemes i llibres, i la que opta, amb el mateix objectiu, per l'ús de símbols, procedents tant de la tradició popular com de la culta, circumscrits a àmbits quotidians: el paisatge, fonamentalment. Aquest sincretisme permet que Junyent reconegui en Foix un ancestre no massa llunyà. Per altra part, la seva situació privilegiada respecte als poetes del país durant els anys que estigué estudiant a l'estranger, dóna a la seva poesia un aire més modern, malgrat la temàtica religiosa, que molta de la que escrivien els seus contemporanis.

Fóra bo que alguns dels llibres d'*Obra lírica* es publicuessin de forma individualitzada, en edicions assequibles al gran públic. Crec, per altra part, que una edició en CD ROM d'*Estàtues antigues*, que inclogués reproduccions de les obres que glossen els poemes, podria tenir molt bona acollida de públic; podria esdevenir, fins i tot, una útil eina didàctica. *Cua de garsa*, per citar l'exemple més clar de llibre unitari, aconsegueix elevar el particular a l'universal, l'anècdota a la categoria, per mitjans exclusivament lírics; que això ho faci a partir d'un paisatge molt proper ens hauria d'esperonar a recomanar-ne la lectura: els poetes locals hi podrien trobar un excel·lent model. I que l'obra inèdita que s'esmenta a la *Presentació*⁴⁷ deixi de ser-ho aviat és indispensable per tal que ens puguem plantejar una anàlisi seriosa de la significació històrica de la poesia de Josep Junyent.

47. Es tracta, segons els curadors d'aquesta edició, d'*Herbari i lepidopterologia, Faules del segle xx i Canto les jungles de l'Amazònia*. Veg. *OL*, pàg. 8.