EL «SOMNI DE CAP DE CREUS»

ESTUDI APROXIMATIU

Per JORDI PLA

El **Somni de Cap de Creus** havia d'esdevenir l'«opus magnum» de Carles Fages de Climent. Encara avui inèdit, va ésser la seva gran il·lusió pòstuma. Fou confegit amb materials diversos, alguns preexistents, en lluita contra l'inexorable trànsit a què el poeta es veia abocat. Si avui disposem dels trenta-vuit blocs poemàtics[1] de què consta el conjunt és, sobretot, gràcies al suport i el treball que hi aportaren amb la seva transcripció Montserrat Vayreda i Carme Guasch, que estigueren al costat de Fages fins al final per fer possible aquest seu darrer llegat. **El Somni de Cap de Creus** és, primer de tot, un poema èpic a una terra que enclou, segons l'autor, l'univers de la cultura greco-llatina i, a la vegada, la llavor d'una nova cosmogonia cristiana. Dintre d'aquestes coordenades el poeta descabdella i glossa els principals mites d'ambdues cultures, bo i contraposant-los, sovint mitjançant el diàleg entre els seus prototipus, els quals, com en les antigues «disputationes», ben presents en la literatura catalana medieval, exposen i dirimeixen els seus atributs i els diferents paradigmes on recolzen. Així, escoltem Mercuri, Pan o Afrodita en diàleg amb Sant Gabriel o amb Sant Sebastià en una sincronia que té per eix el canvi de l'era pagana a l'era cristiana. L'Alt Empordà, i concretament el Cap de Creus –que substituirà l'antic topònim de Cap d'Afrodita d'Or– serà l'escenari on es produirà «la jubilació dels déus olímpics»[2] i l'adveniment d'una nova ordenació del món. A criteri nostre, aquí es clouria la primera part del llibre, en la qual el poeta basteix una cosmogonia feta de l'empelt dels grans mites grecs amb la morfologia del Cap de Creus. Hi ha un clima de grandiositat tel·lúrica –que recorda **L'Atlàntida** de Verdaguer i, més llunyanament, **El Paradís Perdut** de Milton. Hi predomina la descripció, amb poderosos efectes plàstics, tant dels elements com de les sensacions que aquests desperten en l'ànim del poeta: «Tot és sonor (...)» i «Tot és aristocràtic, mineral, simple i pur»[3], exclama endut pel ritme dels versos alexandrins.

Orfeu a Cap N'Orfeu, Calipso a Cala Culip, Pan a Paní, Afrodita al Cap que duia el seu nom, Prometeu a Port Lligat... La geografia cantada fa un tot amb els esdeveniments mitològics que s'hi emmarquen, situats a les envistes del naixement de Jesucrist. Són abolides les barreres cronològiques o històriques com en una dissolució on els tons i el colors es confonen en un moviment que els sobrepassa. Aquest contrast es potencia amb l'ús de termes absolutament dispars (hel·lenismes i llatinismes al costat de manlleus d'arrel anglosaxona) aplegats al servei d'un afectisme rítmic comú. En un mateix poema –el tres, per exemple– al costat d'estrofes tan classicitzants com la que diu en veu d'Afrodita

«Mudar-me el vel! Fruir, una i distinta,
la nuditat en flama intermitent
d'astre que fuig i torna al firmament,
esquinç de seda i floc que atura el vent,
seda de carn marmòria en el plinte»,

n'hi trobem d'altres tan desconcertants com la que diu:

«Així parlava, irat, el fill de Gea
veient-hi estranys que, amb càmping i autostop
arrasen ceps i suros de retop.
I l'oceànic fuig a tot estrop
però l'Atlàntic sap la panacea».

Ultra això, en aquesta primera part, més que un «continuum» o fil que engalzi cada poema hi ha una intersecció de plans que, si bé no ofereixen una estructura homogènia, si que, en canvi, presenten una visió calidoscòpica de dos cosmos imbricats: l'un, el dels personatges mitològics lligats a la bellesa, l'amor, la poesia, la música (Orfeu, Pan i, sobretot, Afrodita, la més reiteradament evocada); l'altre, el de la geomorfologia del Cap de Creus (l'element mineral, sobretot; i també el vegetal i l'atmosfèric). Hi ha un onirisme màgic que es fa present en nombrosos passatges, especialment als poemes u («El somni»), set («Al·legoria») i nou («Roca-Sirena»). També el viatge òrfic, tan representatiu en la literatura catalana dels segles XIV-XV, és tractat en el poema onze, on la figura d'Orfeu anuncia el canvi d'època. Ell és qui fa el lligam entre un univers i l'altre:

«El meu treball és un esforç omnímode
d'anar encordant l'obscur lligam del temps
i anusar fils als escapçats extrems,
liles i verds i roses, blaus i crems,
preludi en iris d'un novell període».[4]

El poema setze –segons el nostre criteri– encetaria la que podem considerar segona part de l'obra, a tall d'interregne entre els altres dos blocs preeminents. Estaria constituïda per un conjunt de disset poemes d'extensió desigual i que tindrien com a marc comú de referència la convocatoria d'una «assemblea dels déus, altrament dita dels Jocs Florals», dictaminada per Zeus, el qual disposa celebrar-la a Cala Tamariu l'any del naixement del Messies. Ultra els poemes que expliquen –amb un marcat to irònic– al desenvolupament de la festa, hi ha els que resten entre la convocatòria (poema setze) i els discurs de cloenda del mantenidor (poema trenta-un). En conjunt, aquesta garba de poemes –hom pot suposar que són els que concorren a la gaia festa– constitueix una mostra heterogènia de composions esparses que van des de les cançons de taverna i de contrabandistes, escrites amb lleguatge col·loquial i gras, fins a una «cançó de grumet», d'utilitzat popularisme –a mig camí de Salvat-Papasseit i Tomàs Garcès– sense deixar de banda poemes abeurats en la mitologia clàssica. Són peculiarment interessants les composicions que expliquen el decurs de la festa amb la inclusió dels parlaments de rigor. Tot reivindicant-ne l'origen diví, el poeta ens informa de quin és el jurat de la festa; l'integren Afrodita, Calipso, deessa i nimfa vinculades a l'amor i a les seves manifestacions. El mantenidor serà l'emperador Octavi.

«i al vencedor més alt li serà ofert
el bescantat mal ús del dret de cuixa».

Zeus estableix que en aquests primers jocs florals, la llengua emprada.

«no serà pas el grec que es parla a l'Helespont
sinó el verb del futur,
el bell catalanesc que correspon.»

Tanmateix, –atenció als paral·lelismes polítics– com que

«.....és ara Roma la qui domina
és clar –si us plau, per força– l'englantina
no es tindrà per rebuda sinó en llengua llatina.»

La convocatòria es clou amb uns consells que s'adrecen als concursants i que suposen una síntesi de l'estètica que Fages en part assumia, però que no és pas ben bé la que regeix el «Somni de Cap de Creus».

«Cenyiu el mot. "un bon sonet val per un llarg poema"
Que sigui l'últim vers la clau del teorema.
I un modest epigrama
pot valer per l'amor o l'honra d'una dama.
La cadència sigui a l'orella benigna;
recerqueu el senar, no desfloreu l'enigma».

Aquests consells se situen en l'ortodòxia dels cànons noucentistes: arquitectura del vers ben travada, elecció minuciosa del mot, ordenació lògica dels continguts, cura del ritme i l'eufonia i una retenció del secret o clau interpretativa del poema, a tall de joc convingut entre l'autor i el lector.

La tercera part en què podem dividir el **Somni de Cap de Creus** estaria constituïda pels set darrers poemes, tots ells extensos, que es caracteritzen per una resituació dels temes: no són la geologia tel·lúrica i la complexa teogonia mitològica els bastiments damunt dels quals reposa la trama dels versos. Ara al paisatge se'ns torna més amorosit, menys espectacular i més delicat; més abastable i més concret, no ja com a protagonista sinó com a rerafons d'un diàleg o d'un fil narratiu. S'atorga, per tant, més atenció als petits detalls –una mica a l'estil dels pintors del Renaixament– que emmarquen el desenvolupament de l'escena, i es reforça l'element narratiu, alhora que es manlleven temes i metres a la poesia popular tradicional. Fages s'hi manifesta amb una notòria habilitat pel que fa al domini del vers curt i la gradació en el desenvolupament dels fets que es conten. Els poemes trenta-tres («Goigs en llaor de la gloriosa testa de Sant Pere venerada a l'imperial cenobi de Roda») i trenta-sis («Diàleg de Fra Jeroni Climent, cellerer, després abat de Sant Pere de Roda, amb en Joan Serrallonga, lladre de pas») en són exemples.

Si en la primera part, l'autor situava els principals esdeveniments de la mitologia hel·lènica en la geografia del Cap de Creus, jugant amb l'aparent relació entre els topònims i els apel·latius de déus i deesses, en aquesta darrera part el mateix marc geogràfic acollirà tres elements cabdals en l'exegesi de l'obra; a) el mite literari ahistòric; b) el mite nacional de base històrica; c) el mite popular de base religiosa. Cal observar que aquests tres àmbits no són tractats de forma diferenciada, sinó que en algunes d'aquestes darreres composicions hi apareixen interrelacionats.

a) El mite literari ahistòric

Comprendria, bàsicament, el «Novíssim diàleg de la sirena i el pastor» (poema 32), recreació de l'himne maragallià, i el «Diàleg entre el màrtir Sant Sebastià i el déu Pan» (poema 37). En les dues composicions, el joc dialògic permet un distanciament de l'autor a favor d'una contrastació més gran dels dos pols oposats. Mentre que en el poema trenta-dos hi ha una mútua assumpció pels personatges d'uns determinats valors estètics i allò que es contraposa és només la dualitat de camins per arribar-hi, en el poema trenta-set són les axiologies pagana i cristiana les que entren en joc; no elles mateixes sinó els seus valors subjacents en tant que cultura hel·lènica i cultura judeo-cristiana. Fages les afaiçona en dos personatges –Pan i Sant Sebastià– que si bé responen –segons ell– als dos topònims avui existents, representen més aviat els punts de partida per arribar a un difícil sincretisme entre el sentit del gaudi i el del sofriment, la universalitat i la individualitat, l'hedonisme i l'ascesi. Només en la poesia feta cançó serà possible l'encontre, car hi confluiran el **ritme** de la sardana que havia inventat Pan («mesuro el temps com la pèndola / d'aquest pas que se'ns enduu») i la **rima** del vent («alè de Déu, que amb la rima / del seu buf omnipotent / atempera el nostre clima / que aclara (sic) el cor i la ment.») És la creació estètica qui fara possible la pervivència de les dues arrels, com un «trofeu d'escuma i polseguera» amb què es junyeixen la sirena i el pastor.

b) El mite nacional de base històrica

Hi pertanyerien, fonamentalment, els poemes trenta-quatre («El camí de Sant Jaume») i trenta-sis («Diàleg de fra Jeroni Climent, cellerer, després abat de Sant Pere de Roda, amb en Joan de Serrallonga, lladre de pas»). El primer presenta dues versions. La més extensa (41 estrofes) és una evocació de les pelegrinacions medievals a Compostel·la. El poeta, adreçant-se a Sant Jaume li recorda «... el gran rei que honora / el vostre nom, eximpli del cabdill / que a fil d'espasa va domtar el perill». També li evoca el «Pros Bernat» –de ressons milanians–, el Comte Arnau, el castell de Quermançó, el Comte Otger, els quals desfilen com en una processó paral·lela a la dels pelegrins. Hi ha un passatge sorprenent –no tant si ens atenim a la mordaç ironia de Fages– que apareix de sobte enmig del to retòric del conjunt:

> «Sant Jordi: vós qui occiu el monstre anyal,
> expliqueu-li el sistema federal
> al vostre amic gallec, Sant Jaume apòstol».

Pel que fa al «Diàleg de fra Jeroni Climent...», a parer nostre un dels millors poemes del llibres, l'autor ens conta, a tall de romanç, el sojorn clandestí del mític bandoler a Sant Pere de Roda on l'abat Fra Pons de Turull –que pertanyia al mateix bàndol dels nyerros– l'acull i l'ajuda a escapolir-se cap a França. Joan de Serrallonga ens és descrit a la manera dels herois romàntics, com ho havia fet, abans que Maragall, Anicet de Pagès. De la mà de Fages, Serrallonga apareix enfrontat al comte-duc i a la nissaga dels Austries. Promet a fra Jeroni Climent una mitra com a regraciament «si algun dia em fan virrei / i em reïx l'ajut de França». La darrera estrofa ens traslada al moment de l'execució pública –hi ha un salt diacrònic respecte als versos anteriors– enmig del plany de tot el poble:

«Quan a la plaça de Vic
s'acomplien les justícies
ploren els homes valents;
es posen dol les fadrines
i al cor de seus i convents
psalmegen abats i bisbes»

c) El mite popular de base religiosa

En participarien alguns dels poemes suara esmentats. Tanmateix, les dues composicions on de forma més clara apareix aquest tractament serien de trenta-cinc («Estances a Santa Elena») i la trenta-vuit («La missa de Carlemany»). En la primera, el poeta situa el descobriment del «Lignum Crucis» per Santa Elena, mare de l'emperador Constantí, als encontorns del Monestir de Sant Pere de Roda, just on avui s'alcen les ruïnes de l'antiga església que li fou dedicada. És prou revelador: la «vera Creu», símbol de la Cristianitat, és trobada als mateixos indrets on fou dipositat, segons la llegenda recollida pel poeta, el cap de Sant Pere (vegeu poema trenta-tres) i on Carlemany troba el «Sant Grial» (Vegeu poema trenta-vuit), símbol de l'Europa forjada a l'ombra del Sacre Imperi Romano-Germànic, leit-motiv de la poesia èpica i cavalleresca. Segons l'autor, la cultura occidental cristiana tindria així l'epicentre a les contrades del Cap de Creus, com abans l'hi havia tingut la mitologia hel·lènica. Aquestes arrels cristianes de l'Empordà mostren un evident caràcter triomfant, imperial. De fet, el tractament religiós que es dóna a bona part dels poemes, des de l'inici del llibre, és més aviat sociològic que no pas personal, més cosmogònic que no pas vital. No és marginal que el to emprat a les «Estances a Santa Elena» i a «La missa de Carlemany» es revesteixi d'una creixent solemnitat, guarnida d'imatges potents, de tensió en crescendo, de versos llargs (decasíl·labs i alexandrins) ungits de rítmica sonoritat. Així i tot, a «La missa de Carlemany» l'exuberància verbal no arriba a ofegar una profunda emoció lírica, el clímax de la qual, a criteri nostre, es fa sensible en el passatge on Carlemany resta en èxtasi davant l'abat. En aquest punt el diàleg, la narració i la descripció coreogràfica conflueixen en una escena d'intensa virtualitat dramàtica.

El **Somni de Cap de Creus** és com un magma en expansió. L'habilitat versística de Fages de Climent no s'atura en l'ús d'una rica polimetria o en el pas sense asperitats d'un to solemne i greu a un to intimista i càlid per passar després a una sorneguera ironia. Hi ha com una voluntat de deixar-se endur pel miralleig de les paraules, per la corporeïtat de les imatges, per la seducció del ritme. El domini de la llengua, manifest en l'ús d'una varietat ingent de termes, mereixeria tot un estudi lèxic que no desdiria gens dels que s'han dedicat a figures poètiques de primer ordre. Ben mirat, però, aquesta és també la servitud del **Somni de Cap de Creus**. Hi ha fragments en què el flux verbal traeix o amaga el mateix sentit del vers, el qual resta com ofegat enmig del devessall de llustroses paraules. De ben segur, aquest sobreiximent no devia plaure gaire al circumspecte Eugeni d'Ors ni als seus epígons noucentistes, amb qui Fages mantenia una bona amistat. La vehemència dels versos del **Somni de Cap de Creus**, amb una naturalesa pletòrica de vida i força, gairebé

antropomòrfica, s'allunya del tractament decorativista, artificial que els poetes noucentistes imprimien al paisatge. En aquest aspecte, com en la mescla d'elements mitològics i cristians, o en el mateix to èpic del conjunt, Fages d'acosta més a Verdaguer que no a Carner. La mateixa influència de Guerau de Liost serà més en el tema que en el seu tractament. Eugeni d'Ors havia escrit en una de les seves glosses[5].

«Mig secret de l'art està en la disciplina de la mirada. L'altra meitat en la disciplina de l'oblit (...) Tota música és feta, tant com de música, del silenci que la segueix. I el bon paisatge té l'assistència i la protecció invisibles de tots els meteors que no hi són». Aquesta apologia de la bellesa, de l'art com a suggeriment, com a efecte implícit sembla antitètica envers el gust per l'enumeració exhaustiva, per la mirada àvida de noves sensacions cromàtiques de nous impactes sensorials que manifesta Fages. Si, d'una banda, Eugeni d'Ors li escrivi el pròleg a la **Balada del Sabater d'Ordis** (Fou un dels darrers escrits del Pentarca), de l'altra, Ventura Gassol, vitalista i apassionat, li havia prologat, molt abans, **Les bruixes de Llers**, bo i elogiant-li les «...nobles i amples sonoritats» i recordant que «...les facultats creatives [són] el millor do que ha de tenir un poeta» Creació, doncs, més que no pas artifici; sensibilitat «...que et fou donada» –remarca Gassol– més que no pas l'orsiana disciplina de la mirada.

Hom ha assenyalat la influència de Guerau de Liost en el quefer poètic de Fages de Climent. En allò que concerneix **el Somni de Cap de Creus**, per bé que podríem establir-hi algunes concomitàncies amb **La Muntanya d'ametistes** (tractament mitificador de la natura, visió pluridimensional, tendència al virtuosisme, inclusió d'elements medievalitzants), l'en separa especialment una falta d'ordenació dels continguts temàtics, una visió de la natura més monumentalista que no pas preciosista, la simbiosi d'elements cristians amb el món de la mitologia grega, el vitalisme geològic i, sobretot, el gust pels contrastos de lèxic i les ruptures de clima o clau poètica utilitzada, com un canvi brusc de direcció. Fages sorprèn el lector quan, per exemple, en un poema escrit en clau de magnificència verbal, dins una imatgeria d'arrel clàssica, afegeix de sobte un mot, una expressió que trenca de cop aquell clima solemnial i el transmuta mitjançant una imatge extemporània o fins i tot grotesca, des del punt de referència del lector desprevingut. Fixem-nos, com a mostra, en la penúltima estrofa del poema trenta-dos («Novíssim diàleg de la sirena i el pastor»), prestant atenció al darrer decasí·lab:

«L'Empordà es clou en una forma d'illa
de perímetre exacte, on l'ample mur
de les muntanyes dansen al conjur
de la tenora amb ritmes de futur
frisoses de lluir minifaldilla.»

Si Guerau de Liost va ser definit com un entomòleg del vers, de Fages de Climent hom podria dir que va ser-ne un insuflador. L'ímpetu i el poder imaginatiu per damunt de l'artifici minuciós.

Però aquest gust per la mutació brusca, pel contrast violent, que sovint es manifesta amb agosarades mixtures de termes poc compatibles des d'una poètica estrictament noucentista, també s'expressa moltes vegades en bellíssimes imatges d'exquisida factura i caire rigorosament classicitzant:

«Pira de neu i neu de foc
en metamòrfosi (sic) d'espurnes»[6]

Observem la concentració de figures retòriques (antítesi, joc de paraules, al·literació, metàfores) només en aquests dos versos[7].

Fages de Climent posseïa –com Josep Mª de Sagarra– el do d'una llengua fèrtil, rutilant i expansiva. Per a ell el vers no es diferenciava gaire d'un pentagrama. La seducció mallarmeniana per la simfonia dels mots es fa palesa en alguns passatges del **Somni de Cap de Creus**, amb versos que semblen més aviat compostos per ser interpretats en una cantata que no simplement llegits o recitats.

Poema simfònic, el **Somni e Cap de Creus**? No en la seva heterogènia globalitat, però si en una bona part dels seus cants. I la resta? És palpable la composició magmàtica de l'obra pòstuma de Fages: s'hi enclouen cobles a la manera de la poesia popular tradicional fins a tirallongues d'alexandrins monorrims, a la faisó dels cantars de gesta medievals, passant per decasíl·labs d'encuny renaixentista. Rimes difícils, de ressonàncies trobadoresques, s'imbriquen amb ritmes manllevats de la mètrica greco-llatina. Fages no va voler engavanyar-se amb l'assumpció d'un distanciament fred i ponderat. La seva força creadora, junt amb una evident destresa en el vers, ens va llegar aquest diamant en brut que és el **Somni de Cap de Creus**. Estic convençut que Fages l'hauria esmerilat –si la mort no li ho hagués impedit– fins a uns límits que no podem precisar però sí preveure, si tenim en compte la seva agusada sensibilitat i el seu exquisit gust poètic. Aquesta darrera obra, vertader «somni» de Carles Fages de Climent, més enllà de les modes literàries i les escoles que se succeeixen, resta com un monument grandiós i insòlit que espera encara el dia que hom el rescati de l'heura i les bardisses que, ara com ara, ens priven del goig de contemplar-lo.

NOTES

(1) En realitat, podríem parlar de «cants». Però en el text mecanografiat de que disposem aquest terme només encapçala alguns dels blocs o conjunts poètics –els uns amb numeració romana, els altres sense– per la qual cosa hem evitat una identificació que no apareix clara.
(2) Proemi a «El Missatge», poema 15
(3) «Obertura», versos 69 i 77, respectivament.
(4) Observem la virtualitat cromàtica i l'eufonia rítmica d'aquests versos.
(5) Eugeni d'Ors: **Glosari**, p. 293, ed. 62 «La Caixa», col. M.O.L.C., 1982. (Glossa corresponent al 13-v-1919)
(6) Poema 2, estrofa 44.
(7) Si hom compara determinats passatges del **Somni de Cap de Creus** amb alguns de la **Balada del Sabater d'Ordis** hi pot copsar diverses correferències pel que fa a alguns elements temàtics –identificació de mites grecs amb paratges de la geografia empordanesa, la preeminència de les figures d'Orfeu i Afrodita dintre aquells, l'engalzament dels símbols òrfics amb el geni de la poesia i la música populars–, trets que Mª Àngels Anglada destaca a propòsit del tractament que Fages atorga a la figura del mític Sabater (Vegeu «El mite en la **Balada del Sabater d'Ordis**», dins **La vida i l'obra de Carles Fages de Climent**, editat per l'Institut d'Estudis Empordanesos, Figueres, 1983.