

LITERATURA I ART D'AVANTGUARDA



EL JEAN COCTEAU D'ALBERT GLEIZES I EL MÈTODE CRÍTIC DE JOSEP M. JUNOY¹

JUSTIFICACIÓ

L'objectiu d'aquesta comunicació és aprofundir en l'estudi del mètode crític de Josep Maria Junoy a partir de l'anàlisi particular d'un dels seus textos més significatius: *El Jean Cocteau d'Albert Gleizes*. Aquest text, a més a més de la importància que té perquè suposa la catalanització literària del poeta, és un exemple excel·lent del procés de construcció de l'obra artística: des de l'esborrany del quadre d'Albert Gleizes, *Portrait de Jean Cocteau*, que el pintor francès va regalar a Junoy, fins a la recepció crítica en forma de poema que va fer-ne el català. El privilegi de disposar d'aquestes tres peces permet de fer una anàlisi comparativa del text crític a tres bandes: esborrany → pintura definitiva → poema/crítica.

L'interès que té endinsar-se en la interpretació i en l'anàlisi textual de la glossa de Junoy rau en el fet que l'autor hi segueix les noves tendències estètiques que va començar a explorar Guillaume Apollinaire. De manera que la mateixa pintura cubista de Gleizes, coautor amb Jean Metzinger de l'assaig *Du cubisme* (París, 1912), és recreada literàriament per Junoy, en forma de crítica, en un text que representa el preludi de l'arribada del cal·ligrama a la literatura catalana i l'inici de la influència que tingueren les primeres avantguardes al nostre país. Així, Junoy ressorgeix en l'escena literària catalana i ho fa com a apologeta del moviment cubista, tot introduint les novetats de França en les crítiques que publica a *Troços* (1915-1917), cosa que es pot observar si es comparen *El Jean Cocteau d'Albert Gleizes* amb textos posteriors com ara *Jongleurs d'Helène Grunhoff*.

Aquest plantejament (la comparació cronològica de les tres peces) pretén,

1. Aquest treball ha estat possible gràcies al suport del Comissionat per Universitats i Recerca del Departament d'Innovació, Universitats i Empresa de la Generalitat de Catalunya i del Fons Social Europeu i s'ha elaborat en el marc del Grup de Recerca Aula Màrius Torres de la Universitat de Lleida, reconegut per la Generalitat de Catalunya (2009 SGR 423).

en definitiva, esbrinar si la crítica de Junoy té prou enginy per recrear l'obra de Gleizes en paraules i, per tant, si va aconseguir d'estimular el lector de l'època perquè visités l'exposició que el pintor francès va fer, el 1916, a les Galeries Dalmau de Barcelona. O, si més no, si aconseguíeu que el lector actual pugui contemplar aquesta pintura de Gleizes des de la perspectiva del cubisme.

Abans, però, i en primer lloc, és obligatòria una aturada per servir una mínima panoràmica dels plantejaments teoricoestètics i dels objectius que perseguia el cubisme, de la mà de Gleizes i Metzinger, i el paper que jugà Junoy com a apologeta d'aquest moviment artístic a Catalunya.

I. LES ASPIRACIONS DEL CUBISME I JUNOY COM A APOLOGETA DEL MOVIMENT A CATALUNYA

Segons les mateixes paraules de Gleizes, l'objectiu del cubisme no era altre que elevar la pintura fins a la intel·ligència, sense descuidar els sentiments i les emocions de la persona. Una pintura, doncs, que expressés en ella mateixa la seua raó de ser. El que pretenien els cubistes, en conseqüència, era crear una pintura independent de la temàtica clàssica, modernitzar l'art pictòric. Com deia Gleizes, el moviment va ser considerat «la revolució pictòrica més important des del Renaixement» (Gleizes/Metzinger 1986 [1912]: 10).

On rau, però, aquesta modernització? On és aquesta revolució pictòrica? No pas en l'experimentació dels volums, sinó en la inversió de les posicions de l'ésser humà, la qual cosa comporta una inversió de les posicions del pintor. Si el Renaixement imposava el subjecte sobre qualsevol cosa, l'antropocentrisme per damunt de tot, que margina i rebutja el predomini de l'objecte —preocupació essencial durant els segles anteriors al XIII—, el cubisme torna a posar damunt la taula els drets de l'objecte i porta fins al paroxisme el descrèdit en què ja havia caigut el subjecte durant el segle XIX, quan els pintors pintaven qualsevol cosa ja que per a ells els valors intrínsecs de la pintura tenien una primàcia per sobre dels valors accessoris del subjecte.

Les aspiracions del cubisme eren tornar enrere en el temps i recuperar el vell enunciat que divulgaven els creadors del segle XII: *Ars imitatur natura in sua operatione*. Metzinger definia l'obra cubista com a «imatge total» (Gleizes/Metzinger 1986 [1912]: 19). És a dir, la creació d'una forma que seria com la suma integral de les figures que l'ull humà pot aprehendre quan analitza a distància un objecte. I Gleizes, per la seua banda, afirma que per al pintor aquesta imatge total, l'objecte, és la pintura de la qual ell és la causa sense que importi la forma de l'objecte. El que s'ha d'aconseguir és la unitat de tot organisme, present en el desenvolupament de qualsevol peça de la natura. Per tant, el cubisme no experimenta amb el color o la forma dels objectes plasmats, sinó que comprèn ambdues sensacions com una qualitat de l'objecte, com un tot. Altrament, una

qualitat no es pot dividir i, d'aquesta manera, tant la forma com el color configuren l'objecte i una modificació —per petita que sigui— en qualsevol d'aquests determina un objecte nou. Segons aquesta idea, discernir un objecte significa verificar-lo en una idea preexistent, que és la del pintor. Perquè el pintor pot convertir el que és gegantí en minúscul i el que és minúscul en gegantí.

Per altra banda, també cal tenir en consideració la llum, pel canvi de noció que hi opera el cubisme. Els pintors cubistes, diu Gleizes, van mostrar una nova manera d'imaginar la llum: segons ells, il·luminar és revelar, acolorir és especificar com es dona aquesta revelació. Així, per als cubistes, allò lluminós és la cosa que impressiona l'esperit, i allò obscur, la cosa en què l'esperit es veu obligat a penetrar-hi. Això vol dir que blanc no equival a llum i negre a ombra, sinó que tot es relativitza perquè, de vegades, el negre pot ser més lluminós que el mateix blanc.

Una bona síntesi de tot això seria la que fa Ferran Gadea (1999: 134) quan diu que «el cubisme suposa la recerca de l'essencialitat, i en la consecució d'aquesta fita elimina tot allò que sigui decoratiu o sentimental, mentre situa l'objecte en el punt central de tot l'esforç artístic, dotant l'obra de màxima autonomia». Els pintors cubistes no copien directament la realitat, sinó que n'ofereixen «una reelaboració mental [cerebral, calculada i fruit de la reflexió racional] a través de la recerca de l'estructura» (Gadea 1999: 134). Per a ells no existeix res de real fora de nosaltres ja que la realitat només és una imatge que produeix una sensació al nostre esperit. Mai, per tant, no s'ha d'analitzar una obra cubista matemàticament pel sol fet d'experimentar amb la geometria, perquè la pintura no és una ciència, sinó —per damunt de tot— art, i a cada ullada que hi fem, el quadre revela una realitat nova.

Junoy, per la seua banda, es va convertir en el màxim defensor al nostre país del moviment cubista, segons és sabut. Les novetats i els avenços constants propugnats per Apollinaire eren adoptats ràpidament en els seus textos: des de la supressió dels signes de puntuació, passant per l'acumulació sintàctica i la síntesi lírica fins a arribar a l'assoliment del cal·ligrama. Perquè, com adverteix l'artista francès a propòsit de la pintura, es tracta de «renovar incessantment l'aparença que revesteix la natura als ulls dels homes» (Apollinaire 2000 [1913]: 23) a la recerca de l'ideal, de l'Art sublim. I, «en voler abastar la humanitat, els joves pintors, ens ofereixen obres més cerebrals que sensuals» (Apollinaire 2000 [1913]: 22).

El punt d'inflexió, però, del Junoy crític al Junoy poeta es troba en unes instruccions que Max Jacob havia esbossat a la seva *Petite guide de l'amateur du cubisme*, que Junoy havia publicat i divulgat en el suplement «Arte y Artistas» de *La Publicidad* (26 abril de 1912) [Vallcorba Plana 1984: l-li]:

1. Arrivez devant le tableau sans parti pris de sarcasme facile.
2. Considérez la peinture comme on regarde une pierre taillée. Appéciez les facettes, l'originalité de la taille, sa lutte avec la lumière, la disposition de sa ligne et de seus couleurs...

3. Se raccrocher à un detail qui donne la clef de l'ensemble, le fixer un bon moment et le modèle surgirá.
4. Sur cette dernière comparaison de laisser transporter vers les regions de l'Allusions [sic] puissamment exquise.

Junoy hi trobaria la legitimació de la «seva manera de fer crítica, sintètica i lírica, amb referències a la configuració plàstica de l'obra ressenyada i amb l'interès permanent en la recerca del punt clau sobre el que [sic] l'obra es bastia» (Vallcorba Plana 1984: li).

Val a dir que Junoy s'havia allunyat del fet literari quan es va declarar la Primera Guerra Mundial, el 1914, cosa que li va servir per reprendre la ploma. Aquest cop, però, assajant una nova modalitat: la del poema, que aviat esdevindria cal·ligramàtic. De fet, tal com apunta Vallcorba, Junoy va prendre el poema com la seua arma apologetica contra les forces alemanyes i en favor de la racionalitat francesa i mediterrània. Per a ell, es tractava de la guerra dels pobles mediterranis, hereus de l'art grecollatí i clàssic, contra els pobles «salvatges» del nord. I, per damunt de tot, havia de triomfar i salvaguardar-se el mediterraneisme: «una lluita entre la barbàrie teutona i la civilització mediterrània» (Vallcorba Plana 1984: lxi).

El conflicte europeu, com és sabut, provocà que Barcelona s'anés convertint en refugi d'artistes i intel·lectuals que en fugien. Un d'aquests fou Albert Gleizes, que va aprofitar la seua estada a la capital del país per muntar l'esmentada exposició a les Galeries Dalmau amb la seua obra més recent —era la segona vegada que hi exposava, però ara ho feia individualment. L'exposició es va inaugurar el 29 de desembre de 1916.

No hi ha cap certesa que Gleizes i Junoy es coneguessin en algun dels viatges que el barceloní va fer a França i a París, però no costa gaire d'imaginar-ne la possibilitat. Fos com fos, ambdós van mantenir una amistat prou forta com perquè Gleizes enviés a Junoy un esbós del *Portrait de Jean Cocteau* —que el català va cuitar a publicar al segon número de *Troços*, revista que ell mateix dirigia. Aquest fet segur que degué influir en el moment que Junoy va triar la versió definitiva d'aquesta obra per a la seua crítica d'art habitual dedicada a aquesta exposició.

II. L'ESBORRANY I LA PINTURA DE GLEIZES

L'estudi del *Portrait de Jean Cocteau* de Gleizes, en la seua essència, no difereix gens del que després va ser la pintura final. En l'esbós, suposo que fet a llapis o carbó [veg. il·lustració 1, p. xxii], ja hi podem veure tots els traços geomètrics que conformen la figura humana de Jean Cocteau: els dos triangles que configuren el cos, el cilindre de la cintura —un cinturó de mida considerable—,

el cilindre tubular del coll, la cara que intueixo en forma de con —si no fos perquè està coberta en part per la cabellera— i els braços formats per dues línies que dibuixen també dos triangles respectivament. Es tracta, doncs, d'una figura de cos sencer, en posició vertical, que, des del meu punt de vista, es revela com l'objecte, en termes cubistes, del futur quadre. En cap moment se'ns presenta com un element estàtic, sinó que la disposició dels braços i del cos denoten dinamisme: un moviment harmònic i equilibrat, suau, diríem, com si estigués realitzant algun tipus de ball ritual.

La pintura definitiva, realitzada l'any 1916, és una obra de gran format (116 × 80 cm) i de tècnica mixta: oli i guix sobre tela. Per tant, és una obra que també investiga i experimenta amb la tècnica del *papier collé*. Actualment, forma part del patrimoni artístic de la Fundació Telefònica [veg. il·lustració 2, p. xxii].

En el retrat final, el color pren una importància determinant, amb la qual cosa s'hi pot veure una certa influència del futurisme italià i un cert allunyament del cubisme analític. El domini clar dels colors freds (verds i blaus majoritàriament) dona autoritat a la figura i ens la fan distant, tot dotant-la d'una aurèola de superioritat, per bé que la presència d'algunes tonalitats càlides (rojos, grocs i ataronjats) intentin de fer el contrapès necessari per aportar-hi també una dosi de dinamisme i de confiança.

Finalment, el pintor manté la composició geomètrica i la disposició de la figura a la vegada que hi afegeix un paisatge de fons, també fet a base de triangles i quadrilàters, i que es mou al ritme d'aquella, tot seguint-ne l'eix vertical sobre el qual es basteix l'obra. Una composició que es resol en una aparença alhora plana i tridimensional, pròpia del cubisme i fruit de l'experimentació i la fragmentació.

Un últim element a destacar, sens dubte, és el plat blanc, incrustat en guix i ornamentat amb un motiu floral de dibuix fi —jo hi veig un trèvol de quatre fulles—, situat al costat dret del poeta francès i que tampoc no figurava en l'estudi inicial de l'obra.

El quadre, fet a l'equador de la Gran Guerra (1914-1918), és una apologia clara de la superioritat de la tradició llatina. Cocteau s'erigeix com a guia espiritual i militar (va vestit de soldat) de la causa francesa i, per extensió, de tota la cultura mediterrània. És sabut que durant el preludi i els quatre anys de conflicte europeu molts intel·lectuals francesos titllaven el cubisme de nova invasió de l'art germànic en la cultura de tradició clàssica. Per això resulta cabdal la publicació d'obres d'Albert Gleizes a la revista *Le Mot*, fundada conjuntament per Cocteau i Paul Iribe la tardor de 1914, però que tingué una durada ben efímera. Com explica J. V. P., Gleizes amb aquest gest, sumat al fet que va ser mobilitzat durant la guerra i va lluitar al front, intentava, com la majoria de pintors cubistes, demostrar la genuïnitat francesa del moviment artístic que ell representava i que molts crítics francesos li negaven. No en va, la revista de Cocteau i Iribe es definia manifestament «defensora a ultrança de la tradició

artística i literària pròpia, tot remarcant també el paper salvífic que la guerra havia de representar» (J. V. P.: 2; la traducció del castellà és meua), com una força motriu de propaganda en la batalla espiritual. Així doncs, «la presència de Gleizes a *Le Mot* era el recordatori que l'avantguarda artística s'aliava amb la militar en la defensa de la tradició francesa més enllà de les paraules», amb la qual cosa «un Cocteau joveníssim obria les portes a l'avantguarda i l'acceptava tot integrant-s'hi» (J. V. P.: 3). I aquesta és per a J. V. P. la funció final del quadre, interpretació que jo també comparteixo plenament (íbid.):

Cocteau vestit de soldat se'ns presenta aquí com un defensor d'allò francès, al mateix temps que, per l'estil del quadre, un actiu propagandista de la modernitat cubista i avantguardista. [...] Cocteau apareix, en efecte, vestit amb una de les seues fantosiques creacions de vocació militar, amb les quals volia (imagino) unir la lluita a la trinxera amb l'avantguarda estètica, mostrar el paper renovador i salvífic de la guerra per a una França renovada després de la victòria, en què les noves realitzacions estètiques haurien de tindre un valor substantiu, tant renovador i fecund com la mateixa guerra.

Tot i això, cal tindre en compte que l'obra de Gleizes no és pas un element aïllat dins de la seua producció. Aquesta experimentació amb els colors ja havia estat assajada, l'any 1914, en uns estudis que va fer, per encàrrec del mateix Cocteau, per portar a escena *El somni d'una nit d'estiu* de Shakespeare, però interpretat en els papers principals pels pallassos del circ Medrano. Potser també és en aquests estudis en què podem trobar l'origen de la vestimenta que porta Cocteau en el retrat. I també caldria destacar aquí una sèrie de quadres basats en la temàtica del circ, realitzats durant aquesta època, un dels quals, *Clowns* (1917), també presenta la tècnica del *papier collé*.

III. LA CRÍTICA DE JUNOY

El cas és que, un cop hagué visitat l'exposició de Gleizes, Junoy en va fer la crítica i, sigui perquè ja disposava de l'esborrany de l'obra, sigui perquè Cocteau era amic seu (Vallcorba Plana 1984: lxiii), o per tots dos motius, va comentar-ne particularment aquest quadre [veg. il·lustració 3, p. xxii].

Aquesta reaparició de Junoy representa un canvi radical en els seus escrits, que ara tindran, com a teló de fons, els postulats de la nova escola poètica francesa i, de forma més palesa, les recomanacions de la *Petite guide* de Jacob. L'objectiu, doncs, era també canviar l'art de la paraula i reformular-lo amb la nova concepció que ofería el callígrama. Es tractava de portar el cubisme a la literatura, i *El protrait* va esdevenir un primer assaig, que després portaria a les seues darreres conseqüències a *Jongleurs d'Hélène Grunhoff*.

Abans de passar a l'anàlisi d'aquesta crítica, paga la pena recordar dues

premisses bàsiques a l'hora d'enfrontar-s'hi: d'una banda, l'ús del català, que va significar la catalanització literària de Junoy i, de l'altra, l'evident tendència cap a la lirització. Vallcorba ho va deixar molt clarament establert: «totes aquestes instruccions [de Jacob a la *Petite guide*] són seguides al peu de la lletra per Junoy en aquesta glossa, que es fa, per la convergència de l'element analític i el líric, tant crítica d'art com poema» (Vallcorba Plana 1984: lxiiij). Això, a banda del parcial compliment de les consignes marinettianes de desaparició de la puntuació i d'una nova organització sintàctica a la saga de les directrius d'Apollinaire: acumulativa i sintètica, del text en conjunt, però especialment en les parts no puntuades.

Una lectura atenta del text de Junoy demostra la seva clara estructuració i permet de rescatar les idees i els conceptes que conté. Des de la primera ratlla, Junoy ja mira de definir la pintura de Gleizes: una «cerebral concreció» que es construeix verticalment «en cadència». Es tracta, per tant, d'una forma intel·ligent, en el sentit cubista, formada per diferents capes geomètriques («complexa») de colors diversos per agregació. I les diferents capes van formant, en cadència, de cap a peus, la figura humana. En altres paraules, es tracta de la reelaboració o *representació* mental per part del pintor, calculada i fruit de la reflexió racional, del personatge retratat, tot cercant l'estructura essencial que el caracteritza en la realitat o que, com a mínim, així ho intueix l'ull del pintor. Per a Gleizes, Cocteau, en essència, és aquest retrat.

Les dues ratlles que completen la primera estrofa/paràgraf (2 i 3) indiquen, amb una sinècdoque del detall de les mans —«amb suaus inclinacions de palma esvelta»—, que aquesta figura està duent a terme un ball ritual —«vibra màgica».

La segona estrofa/paràgraf se centra en el paisatge que acompanya la figura humana, «involucrada dins d'un polifon mosaic»: tot allò que envolta la persona és immers en aquest ball màgic, del qual els triangles i quadrilàters que formen el mosaic marquen els ritmes i les músiques. I si el ball és polifònic, és lògic que aquests triangles i quadrilàters siguin multicolors.

En la tercera estrofa/paràgraf, una ratlla entre parèntesis (la 7) que fa de frontissa, el crític compara la figura i el mosaic amb dos brillants de l'Orient, a fi d'eivar-los a una bellesa sublim.

Fins aquí el text ha passejat el lector per les dues coses fonamentals de la pintura: d'una banda, la figura humana en posició vertical i dansant i, de l'altra, el mosaic, que marca la música canviant.

La ratlla següent, ja en l'estrofa/paràgraf quarta, identifica la figura humana i es descobreix que el personatge del retrat és el poeta francès Jean Cocteau, amic de Junoy i de Gleizes. La resta de l'estrofa serveix per «descriure» la vestimenta de Cocteau (ratlles 8, 9 i 10): una túnica oberta pels costats que portaven o porten els macers i reis d'armes i, també, una mitja calça de cuir gris que cobreix la cama des de sota el genoll fins al peu i cordada ordinàriament per la

banda de fora. La túnica va cenyida al cos per la part de la cintura amb un notable cinturó. Cal recordar aquí que Cocteau va ser declarat inútil per al combat i, fins que no va ser admès al servei auxiliar d'ambulàncies de l'exèrcit francès, va passar la major part de la guerra a París, avinentesa que va aprofitar —malgrat la decepció de no poder anar al front— per passejar-se pels carrers d'aquesta ciutat vestit amb uniformes militars fantasiosos fruit de la seua pròpia imaginació: «Meitat arlequí i meitat militar, intenta ser retratat en primera instància per Picasso» i, com que no ho aconsegueix, un any més tard hi acceideix Gleizes i pinta aquest *Portrait de Jean Cocteau* (J. V. P.: 3).

En l'estrofa/paràgraf immediata, Junoy ressalta la grossa cabellera ondulada i daurada que acarona el rostre cruel del poeta (ratlles 11-13). I en les dues ratlles següents (14 i 15) es descriu aquest rostre: «per lo molt subtil, lis heràldic, emergint d'una curva de Murano - tubular... ». És a dir, un rostre cruel, però subtil, que emana com la flor d'un lliri heràldic d'un coll en forma curvilínia, i cilíndrica o tubular com el vidre.

La ratlla 16 marca la transició cap al final de la pintura, que serà el que desenvoluparà l'estrofa següent: el plat de porcellana situat a la dreta de Cocteau (ratlles 17-19), el qual, en la darrera estrofa/paràgraf, també entre parèntesis, és imaginat com un «escut immaculat», quelcom pur.

Així doncs, el poema/crítica de Junoy està format per dues parts, cadascuna de les quals està clausurada per un incís del crític posat entre parèntesis, cosa que els confereix una doble funció: en primer lloc, tal com acabo de dir, estructuren el text, i, segonament, permeten que el crític surti de la seua aparent objectivitat.

La asimetria del text (dues estrofes fins al primer parèntesi i cinc d'aquest fins al darrer) es justifica per l'equilibri conceptual entre la part principal i la part anecdòtica: les estrofes al·lusives a allò central de la pintura (la figura humana i el mosaic) només necessiten ser dues perquè conceptualment l'objecte al·ludit és prou important com per no allargar-se més en la seua descripció. En canvi, l'altra part del text ha de ser més llarga justament perquè pren en consideració l'anècdota del quadre, que hi té menys pes conceptual, però que cal «explicar» més als possibles visitants de l'exposició. En definitiva, Junoy incita els seus lectors a descobrir i interrogar cada racó del quadre ja que, en cadascun, s'hi pot revelar una realitat nova que s'uneix amb la resta de la pintura, però sense superposar-s'hi. El necessari esforç intel·lectual a l'hora de recompondre la pintura permet d'obrir la nostra percepció sensorial i que s'operi dins nostre l'emoció estètica que produeix qualsevol manifestació artística que es consideri com a tal.

Una de les qüestions que més pot sobtar de la paràfrasi del quadre és la vestimenta de Jean Cocteau, que Junoy resumeix amb una successió d'adjectius i adverbis gairebé futurista: «francesa militar dalmàtica blau horitzó» —recordem aquí l'agermanament que es donà durant aquests anys entre cubisme i futurisme, ja indicat en aquest mateix punt en el comentari anterior del qua-

dre. És clara, doncs, la voluntat de Junoy —de Gleizes— de vincular el personatge al dramàtic moment històric de la Gran Guerra. D'aquí, potser, el posat «cruel» del seu rostre...

Cocteau és presentat així com l'autèntic soldat mediterrani —«ben de raça», remarca el crític barceloní ja a la tercera ratlla— que no només defensa, com tots els seus col·legues francesos, la lluita per la «civilització» enfront el «salvatgisme nòrdic», sinó que n'és el cap pensant. I ho fa amb les seues pròpies armes: plàstiques i artístiques. Aquestes són simbolitzades en un dels seus plats de porcellana pintats que utilitza, en aquesta lluita, com a escut immaculat. Com una cosa pura, sense taca, que no ha estat embrutada pels bàrbars, sinó que es manté en la puresa de l'art mediterrani. La seva «incrustació» en la pintura potser és discreta, com escriu Junoy, però és que no necessita més perquè des d'aquest «segon pla» ja desprèn l'energia necessària —potser provocada pel ball del poeta— per desfer-se dels seus enemics. La llum que emana del plat ja el fa present des del primer cop d'ull com un element indispensable de l'obra. I cal dir que aquesta «incrustació» a què es refereix Junoy és ben bé literal, com he assenyalat abans.

Una dansa, d'altra banda, que desperta un rostre subtilment cruel, que ho és perquè té voluntat de triomf per conservar el llinatge, el «lis haraldic» heretat dels clàssics, bé que contrasta violentament amb la finíssima percepció que l'espectador del quadre es fa del poeta. De fet, ja en la ratlla 11, el poeta fa una crida als «geogràfics companys», als artistes mediterranis de tot l'espai d'art de tradició clàssica, perquè s'uneixin a la noble causa francesa i la defensin. I és en aquesta línia que cal entendre la comparació del coll de Cocteau amb la forma tubular d'una peça de cristall de Murano, l'illa de la llacuna veneciana els habitants de la qual, seguint les directrius d'una tradició gairebé atàvica, es dediquen a la cristalleria artística artesanal.

CONCLUSIONS

Si el viatge que acabem d'esbossar, en tres etapes (l'esborrany, la pintura i la crítica), ha seguit els viaranys i les dreteres adequades, ara hauríem de poder respondre amb un major coneixement de causa la pregunta que ens feiem a l'inici: Junoy, amb la seua crítica, va tenir el suficient enginy com per recrear la pròpia imatge en paraules i convidar el lector a visitar l'exposició que el pintor francès va fer el 1916 a les Galeries Dalmau de Barcelona o, almenys, a contemplar aquesta pintura des de la perspectiva cubista?

Sens dubte, a la llum dels resultats obtinguts, és clar que efectivament el poeta i crític català encerta de ple la descripció cubista del quadre. Junoy sap identificar perfectament que la figura de Cocteau —tan central que és l'única que apareix en l'estudi inicial—, acompanyada d'un mosaic de fons que il-

lustra el ball inspirador del retratat, és el que ha arrelat en l'esperit de Gleizes a l'hora de pintar el quadre definitiu, segurament com a fruit de l'amistat que els unia. A aquests dos elements se'n sumarien d'altres anecdòtics que són, però, part integrant de l'univers del poeta. Gleizes i Metzinger ja ho havien deixat escrit: el que s'ha d'aconseguir és la unitat de tot organisme, present en el desenvolupament de qualsevol peça de la natura.

Si recuperem les instruccions de Jacob a l'hora de contemplar i endinsar-se en l'anàlisi d'una obra cubista, veurem com aquestes es troben en els fonaments del mètode crític tot just iniciat per Junoy. Malgrat que es tractava, encara, d'un mètode a perfeccionar, és perfectament adequat a l'hora de plantejar la crítica de les obres adscrites a aquest nou moviment d'avantguarda. I, en darrer lloc, hi ha la voluntat manifesta de renovar la tradició pròpia del nostre país (tant la literària com la crítica, tant la literària com l'artística) per posar-la a l'hora del rellotge europeu, com també reclamava, si bé amb criteris diferents, Eugeni d'Ors, tot mantenint-se sempre dins les coordenades d'aquest moviment i fent de la ressenya crítica una nova obra d'art cubista: en aquest cas, en forma lírica, tot marcant al mateix temps les primeres fites del camí que seguiria l'evolució del cubisme i de tots els altres moviments d'avantguarda, que es van anar superposant a un ritme vertiginós fruit de la pròpia evolució experimental, tant a Europa com a casa nostra.

Totes aquestes constatacions teòriques i pràctiques permeten d'assegurar que el poema/crítica de Junoy (aquesta glossa que es fa tant crítica d'art com poema per la convergència que s'hi dona dels elements analític i líric, si seguim la definició, ja apuntada, que en fa Vallcorba Plana [1984: lxiii]) ens ajuda a entendre i a endinsar-nos objectivament en la pintura de Gleizes, no sense deixar-nos de dir quina és la sensació que a ell, com a espectador, li ha produït. Ho fa en els parèntesis: *dos brillants d'Orient amb un escut immaculat*.

ANDRATX BADIA ESCOLÀ
Universitat de Lleida

BIBLIOGRAFIA

- Apollinaire 2000 [1913]: Guillaume APOLLINAIRE, *Els pintors cubistes. Meditacions estètiques*, trad. de Xavier Dilla, Barcelona, Quaderns Crema (1a ed.: *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, París).
- Briend 2001: Christian BRIEND (ed.), *Albert Gleizes. El cubisme en majestat*, catàleg de l'exposició, trad. d'Albert Rico, Barcelona, Ajuntament de Barcelona / Museu Picasso.
- Gadea 1999: Ferran GADEA, «L'avantguardisme. Influència del futurisme i el cubisme literari a Catalunya», dins Glòria Bordons / Jaume Subirana (ed.), *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, UOC / Proa.

- Gleizes / Metzinger 1986 [1912]: Albert GLEIZES / Jean METZINGER, *Sobre el cubismo*, trad. de Ramos Serna & Torres Monreal, València, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia / Galería-librería Yerba de Murcia / Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia / Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU (1a ed.: *Du cubisme*, París, Figuière).
- Junoy 1916: Josep M. JUNOY, «El Jean Cocteau d'Albert Gleizes», *La Veu de Catalunya* (4 de desembre); reproduït a *Vell i Nou*, 39 (15 de desembre de 1916), 325.
- 1984: Josep M. JUNOY, *Obra poètica*, ed. de Jaume Vallcorba Plana, Barcelona, Quaderns Crema.
- J. V. P.: J. V. P., *Portrait de Jean Cocteau, 1916*, Fundació Telefònica [consulta en línia (agost de 2009): http://www.fundacion.telefonica.com/arteytecnologia/media/obras/gleizes_1.pdf].
- Silva Pretel 2006: Rubén SILVA PRETEL, «El tiempo de la razón ardiente: entre el orden y la aventura», dins Guillaume Apollinaire: *Obras esenciales*, 1, ed. de Ruben Silva, Lima, PUCP. Ediciones del Rectorado, 9-37 [consulta en línia (agost de 2009): http://books.google.es/books?id=f7bLJKzixMC&printsec=frontcover&dq=inauthor:Guillaume+inauthor:Apollinaire&lr=lang_es&as_drrb_is=q&as_minm_is=0&as_miny_is=&as_maxm_is=0&as_maxy_is=&as_brr=3&bl=ca#v=onepage&q=&f=false].
- Troços*: *Troços*, Barcelona, 1916-1918; facsímil a Barcelona, Letradura, 1977; ed. digital a ARCA: <http://www.bnc.cat/digital/arca/index.html>.
- Vallcorba Plana 1984: Jaume VALLCORBA PLANA, «Introducció», dins Junoy (1984: xi-cxviii).
- Vidal 1996: Mercè VIDAL, 1912. *L'Exposició d'Art Cubista de les Galeries Dalmau*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona («Les Arts i els Artistes, Breviari», 6).

