

LA POÈTICA DE JOSEP CARNER A TRAVÉS DELS PRÒLEGS ALS LLIBRES DE POESIA

Jordi MARRUGAT
Professor Serra Hünter, Universitat de Barcelona

És una qüestió ja prou assumida que Josep Carner tenia una cura especial en la col·locació del primer i el darrer poema dels seus llibres, que hi funcionen com una mena de pròleg i epíleg, entrada i sortida o obertura i tancament interrelacionats. Tendeixen a emmarcar processos de coneixement estructurats de manera unitària. Alguns d'aquests poemaris, a més, es presentaren al públic amb un pròleg en prosa en què l'autor explica la seva noció de poesia, la funció que atorga al llibre o, fins i tot, el seu sentit últim. Sempre breus i aparentment anecdòtics i contingents, tendiren a exposar aspectes cabdals de la poètica de l'autor, sovint bandejats o mal interpretats pel to lleuger que solen prendre o perquè el mateix Carner no els va incloure en el volum *Poesia* —en el qual no tenien cabuda més perquè es tractava d'una obra nova i autònoma que no pas perquè no diguessin coses importants. La relectura conjunta d'aquests pròlegs permet resseguir el desenvolupament de la poesia de Carner i comprendre les idees clau de la poètica que, construïda per ell des del principi de la seva trajectòria i establerta de manera definitiva i completa el 1914, fonamentà el conjunt de la seva poesia: la poètica postsimbolista (Marrugat 2014 i 2015).

IRONIA, CIVILITAT I NOUCENTISME EN ELS LLIBRES DE SONETS (1905 i 1907)

Primer llibre de sonets (1905) i *II llibre de sonets* (1907) són dos reculls que s'emmarquen en l'operació de construcció de la poesia moderna que tot just estava endegant llavors el Noucentisme (Aulet 1991b i 1992: 245-260). El primer es presenta amb un pròleg escrit en castellà i irònicament dirigit «a don Antonio Maura, príncipe de

las Españas» que situa perfectament aquesta operació (Aulet 1992: 288-289). D'entrada, es tracta d'un joc distanciador amb les convencions del llibre de poemes tradicional (Aulet 1991b: 6). Especialment, del renaixentista o el barroc, en què sol predominar la forma del sonet, a la qual Carner atribueix «fama de poesía principesca», i que sol obrir-se amb la dedicatòria a un noble que, per coherència amb la definició carneriana, en aquest cas ha de ser un príncep. Irònicament, Carner escull l'home més semblant a un príncep que té a mà: el president del Consell de Ministres del regnat d'Alfons XIII, és a dir, el càrrec polític més alt per sota del de rei. Més irònicament encara, però, Maura havia dimitit mig any abans de la publicació del llibre (el desembre de 1904), de manera que era un príncep destroinat, ja un secundari de secundaris; i es tracta d'un mallorquí al qual, com a «príncipe de las Españas», Carner es dirigeix en castellà sense necessitat, només per una pompa evidentment prescindible que, si assumeix és, per descomptat, com a crítica al castellanisme de l'estat —explícita quan afirma: «Muchos discuten en Cataluña si somos ó no españoles. Pero lo evidente es que por ahora somos castellanos». De fet, i aquí la ironia és doblement punyent, comença dirigint-se a Maura recordant-ne que «el día 6 de Abril de 1904 entrasteis victorioso en Barcelona», una referència al sotmetiment nacional català —i potser una crítica als sectors més conservadors de la Lliga, que reberen Maura amb els braços oberts.¹ Però també a la feblesa d'aquest

1. Els paràgrafs següents es recreen en aquesta idea amb una retòrica tan passada de voltes, tan pomposament castellana, que sembla evident la ironia crítica contra la dominació castellana com a conseqüència de la conquesta de 1714: «Aunque los ciudadanos sientan su derrota, la entrada de un Conquistador es siempre una alegría para la Ciudad. Quizá le volverán la espalda, callados y rencorosos, los soldados que ayer defendían los muros, pero las mujeres y los niños, los seres de ingenuidad, le contemplarán fervientes, protegiéndose los ojos con las manos para ver á pesar del exceso de luz. Atraviesa los aires y los espíritus un viento claro i brillante, y hasta el cielo parece moverse como una gran bandera. Es tan irresistible la Victoria! ¡ Vos fuisteis el Conquistador de mi Ciudad; al penetrar Vos en ella, Barcelona aun trepidaba con hostilidades subterráneas pero la alegría del aire libre penetró en hilillos tenues de luz hasta la profundidad de las cavernas

príncep destronat que justament el 12 d'aquell abril va patir un apu-nyalament lleu a la ciutat comtal.

Tot plegat ens situa molt bé la ideologia catalanista —i panca-talanista— del Carner jove que el du a participar en el Noucentis-me per tal d'assentar les bases d'una cultura nacional moderna. En aquesta, el lloc del poeta no podia ésser-hi el que li estaven atorgant els modernistes —tampoc aquells que, com el Carner d'aquest llibre, defensaven el sonet per tot allò que té de treball artificiós i arbitrari, de culturalisme i classicisme. Tot al contrari, el poeta havia de ser l'home civil integrat com a tècnic —literari— en la parcel·la determi-nada que la societat moderna li reservava —al costat de les parcel·les, ni més grans ni més petites, ni superiors ni inferiors, que hi ocupen metges, químics, biòlegs, enginyers, arquitectes, etc. Des d'aquesta, per l'especificitat de la seva tasca, els poetes actuen, juntament amb els polítics, com a «constructors dels pobles». Ho afirmarà el 1908 a «De l'acció dels poetes a Catalunya», però és el que ja diu en aquest pròleg entre ironia anticastellana i ironia metaliterària: «el pueblo es un desorden. Pocos son los escogidos que perciben la excelencia y la sutilidad de las leyes ocultas. El príncipe y el poeta son semejantes en el hallazgo del ritmo y en el merecimiento de la inmortalidad. Porque soy poeta he comprendido, Señor, toda la elegancia de vuestro poder». I perquè és poeta, doncs, Carner pot assenyalar, com havien fet poc abans Maragall i el Modernisme, la decadència en què es troba immersa Espanya.² La solució, però, que, també com a poeta, hi proposarà, quedarà ja molt lluny del regeneracionisme modernista. Serà el pla modernitzador del Noucentisme (Marrugat 2010). D'aquí l'elogi final a Maura, irònic, encara, però més ambigu, atès que es

sediciosas. ¡Vuestro éxito fue decisivo y total. Vuestra mirada de Príncipe sonriente acabó por hacer comprender a los más reacios que éramos súbditos vuestros».

2. «Triste jardín de España, hoy convertido en perspectiva de crepúsculos y cierzos! Los surtidores cuyas aguas se remontaban ayer con altanera esbeltez son ya lagos oscuros de muerte; amarillean los cipreses decaídos de su anhelo de fe y de salvación; por las escalinatas heroicas descienden las hojas caídas, crujendo aún majestuosas».

tracta d'un mallorquí que, com a mínim, busca solucions polítiques a aquest estat decadent.³

La ironia, doncs, esdevé una eina literària i política de civilització, és a dir, de relació educada i culta amb la realitat i les persones. Per això forma part essencial de la poètica de Carner, com del conjunt de la noucentista (Murgades 2020: 418-419). Si bé *II llibre de sonets* no duia pròleg, hi feia tal funció una dedicatòria inicial que condensa totes aquestes qüestions ja presents a *Primer llibre de sonets*. Carner dedicava el nou poemari a l'Ateneu Barcelonès, esdevingut «veritable centre d'operacions» col·lectives noucentistes (Aulet 1991b: 7). El retrata com a «flor i espill de les doctes societats barcelonines», és a dir, exemple d'actuació col·lectiva; i com a «gremi de cultura», ço és, espai de civilització al qual «dech força part del meu esser espiritual, y singularment la divina ironía», que queda així vinculada a les relacions socials civilitzades i a la cultura. La ironia és una «virtut sense la qual no podríen pas viure les persones dignes» i una qualitat essencial a la poesia. Perquè, explica Carner, «un esperit sense ironía, se llençarà bruscament a la Bellesa y la malmetrà ab la seua admiració». Cal el distanciament de la bellesa, de la realitat i de l'experiència per tal de poder-les convertir en art. Es tracta, és clar, d'un nou atac als romàntics, simbolistes i espontaneistes des de l'entrada d'un llibre concebut contra ells. I per aclarir que els trets van dirigits a l'àmbit poètic, Carner rebla la frase anterior amb la imatge de l'abella, símbol tradicional del poeta: «A diferencia de las abejas qui copcen el perfume dejando la flor aparentemente intacta». Heus ací tota una noció de la poesia que serà constant en Carner: no és la flor, la realitat, la bellesa immediata, l'experiència viscuda, allò que s'ha d'oferir en poesia —com defensen les teories que Maragall havia exposat precisament en aquesta mateixa institució—, sinó el perfum, l'essència, la bellesa destil·lada, la mel condensada. I la forma del sonet o la iro-

3. «Pero en medio de la gran soledad y el gran silencio, Señor, os habéis erigido con sublimidad de estatua marmórea; vuestras miradas abarcan sonrientes la tristeza sin fin de las llanuras, vuestros brazos parecen inmovilizar los aires y la luz de un sol muriente, Señor, os unge».

nia són, precisament, mitjans d'essencialització i distanciament que permeten transformar en lloc d'oferir, que requereixen un procés de condensació i destil·lació interiors d'alguna cosa que depassi la mera individualitat pròpia i en què intervenen altres facultats que la simple captació immediata i espontània de la vida. Per això no pot ser poeta qualsevol, sinó un tècnic format en llengua i literatura que participi de l'«escalf d'intellectualitat» que ofereixen institucions com l'Ateneu.

LA MODERNITAT O L'ETERN DEL TRANSITORI A *AUQUES I VENTALLS* (1914)

Auques i ventalls és un llibre sobre les relacions entre poesia i ciutat moderna construït en gran mesura com a resposta al plantejament d'aquesta qüestió fet per Baudelaire. La figura del *flâneur* tal com la instituí aquell és radicalment contestada amb la del badoc carnarià (Marrugat 2014: 251-257); la dualitat de *spleen* i ideal es torna conciliació harmoniosa; la fugacitat de la bellesa extrasensorial s'hi fa perennitat en la consciència humana (Marrugat 2014: 187-189). Molts poemes contenen referències més o menys explícites als de Baudelaire. És per això que el pròleg ja situa el llibre en aquesta contestació reformulant el concepte de modernitat plantejat pel simbolista francès. Aquell n'havia donat la cristallització més coneguda en *Le Peintre de la vie moderne*. Després de plantejar-hi la pròpia noció de la figura del *flâneur* com a fonament de la de l'artista, explica que aquest busca «la *modernité*», és a dir, «dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire». Baudelaire denunciava l'art que rebutja el present i definia el modern com aquell que és capaç d'extreure de la pròpia època «la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit. La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» (Baudelaire 1980: 797). Carner reprèn aquesta formulació, cabdal per l'operació del conjunt del poemari, i la fa seva amb uns termes que en capgiren la concepció originària. La majoria de poemes del recull foren publicats prèviament a la secció «Rims de l'ho-

ra» de *La Veu de Catalunya* (Marrugat 2015: 61-106). Carner els presenta ara com «flors de paper diarístic» per aquest motiu i perquè tots remetien a fenòmens passatgers de la vida col·lectiva contemporània —costums, vestuari, festes, modes, etc. Indica així que són poemes moderns perquè neixen indèstribablement lligats al transitori. Això fa que part del seu valor estigui lligat al progrés i sigui, per tant, caduc: «el present recull no deixarà d'oferir un interès arqueològic a les vinentes tongades de la humanitat». És ple de «jocs efímers i canviants» condicionats per trets d'època temàtics («la ciutat en trasmudança»), formals (l'«orientació estètica que condueix l'artista vers l'ofici») i ètics («un insistent civilisme», present gràcies a la mateixa ironia reivindicada en els llibres de sonets, un «humorisme» que «és cosa altament civil»). En definitiva, es tracta d'un llibre sorgit en la Barcelona del primer nou-cents, que la pren com a tema tractant-la des de la ideologia noucentista i amb els trets formals i morals privilegiats per aquesta. No obstant això, el mateix Carner està apuntant també els trets artístics que fan que l'obra depassi la dependència d'aquesta transitorietat cap a l'eternitat. I no es tracta d'entreveure com a visionari, a la manera de Baudelaire, un món transcendent de bellesa brillant entre les esquerdes de la lletjor present, sinó, ben altrament, de traslladar la fugacitat actual cap a la permanència de la cultura compartida. Això es fa, precisament, mitjançant el domini de «l'ofici» que salva per «a les vinentes tongades de la humanitat» tot el que és transitori en tant que provoca «una elevació de nivell de moltes coses que són més quotidianes que no pas les nades de l'art per l'art i que noresmenys convé que tinguin un determinat reflex de bellesa». El fet de partir de realitats socials compartides, doncs, assegura un cert interès futur. A més, aquestes esdevenen més que fugacitat inserida en el canvi i el progrés quan adquireixen «un determinat reflex de bellesa» en accedir a les estructures formals construïdes per convenció tradicional també col·lectiva —les auques i els ventalls com a sinècdoque de les formes convencionals de tot el recull, que es dominen no per revelació, sinó per «ofici». El poeta antisimbolista del llibre, doncs, no centra l'operació transcendent en la seva sensibilitat individual, sinó tot al contrari. El seu món transitori esdevé etern

perquè és compartit amb la societat present, traslladat a les formes de bellesa de les societats passades i projectat cap a un futur ideal «amb una convicció indisputable de sos bells esdevenidors».

Per això és una prova de foc en aquest sentit que els poemes sobre la Barcelona del primer nou-cents no quedin limitats en aquest àmbit geogràfic i temporal, sinó que accedeixin a la consciència col·lectiva de la seva societat, que responguin, «amb tota la seva temporalitat, a un entranyable sentit catalanesc» que els farà atemporals.⁴ La prova de foc per a certificar-ho és, doncs, llegir-los en una ciutat tan catalana com ideal i, per tant, diferent a la Barcelona canviant. Si els poemes s'hi integren, és que han transcendit el temps i la geografia originals. Carner acaba el pròleg identificant Girona amb aquesta ciutat ideal i explicant que va llegir-hi els seus poemes. És la confirmació que s'han integrat en l'àmbit transcendent, suprageogràfic i atemporal de la cultura catalana, malgrat el seu origen transitori, localíssim i fugaç. Barcelona i Girona hi apareixen com ciutats contrastades i alhora identificades —Carner en remarca que els noms són diferents, però iguals en rima—, com el transitori i l'etern, la realitat i l'ideal. D'aquí que també aquesta Girona desrealitzada sigui descrita a partir d'antítesis conciliades que la transformen en espai irreal, atemporal, transcendent: hi ha heroisme i mosques, olors i pudors, seminari i esglésies al costat de casernes militars, un riu i un pont, plaça ampla i carrers estrets, humilitat i pompositat, arqueòlegs i dames, poetes afrancesats i poetes popularistes, tota mena de gent i d'opcions polítiques, arbredes altíssimes i valls, remor de fulles i remor d'aigües; tot d'elements contraris que desemboquen en «la cançó de l'amor i la immortalitat» i en «unes postes on la llum sangonosa es deixatés amb suprema recança, envermellint de púrpures divines les cares de les parelles contempladores». Heus ací com el transitori acaba sortint del temps per esdevenir etern.

4. D'aquí la necessitat d'un model de llengua compartit per tot l'àmbit geogràfic i temporal de la nació catalana que està defensant el Noucentisme i, doncs, la polèmica amb Jaume Barrera d'aquest pròleg —que podeu trobar detalladament analitzada a Marrugat 2015: 171-176.

L'opció de Carner, doncs, seguint Baudelaire i contradient-lo alhora, no és la d'extreure l'etern del transitori per una sensibilitat artística especial orientada vers la captació del misteri, sinó la de fer participar el transitori comú en l'etern que és la consciència compartida construïda per la humanitat en la cultura —la forma més destil·lada de la qual és la poesia. Allà les coses temporals perduren, ja sigui pel seu interès arqueològic, perquè representen una aspiració ideal que mai s'ateny del tot, perquè constitueixen un sentit nacional o perquè esdevenen bellesa, és a dir, espai autònom lliure de tota dependència aliena a si mateix —però construït convencionalment per la comunitat.

«EN EL LLINDAR» DE *LA PARAULA EN EL VENT* (1914)

Verger de les galanies (1911) suposà un gir substancial en l'obra carneriana cap a una poesia lírica plenament autònoma que culminà *La paraula en el vent* (Sala 1992). De fet, l'endrega inicial del volum de 1911 hi funciona com una mena de pròleg que el situa en l'àmbit construït per la poesia moderna occidental en oposició a l'utilitarisme, el materialisme, el racionalisme i el cientisme de la societat industrial. Com l'amor o la mateixa vida humana —les àrees de coneixement de la poesia, per oposició a les de les ciències—, ens ve a dir, atzarosos, temporals, inútils i imaginatius, *Verger de les galanies* no s'adreça a ningú en particular, no es dirigeix enlloc, no té cap objectiu concret, perquè es basta a si mateix en la seva pròpia existència autònoma.⁵

Un any després, la dedicatòria de *Les Monjoies* podia llegir-se en aquesta mateixa direcció. En presentar-hi els poemes com «les fites que marquen la via que he anat seguint: d'ont vinc i ont soc», planteja una identificació plena del poeta amb la seva obra —però no amb la

5. «Com la sageta que dispara l'infant, l com la fulla al grat del vent, l com el vagar d'una hora inútil, l com l'imaginar de la follia, ll aquest llibre no porta endrega».

vida de l'home que també és— en una direcció que fou essencial a la noció de poesia establerta pel següent poemari.⁶

I és que *La paraula en el vent* culmina aquest procés. Es presenta amb un pròleg que, ja des del títol, «En el llindar», adverteix que el lector és a punt de traspasar a una altra realitat que no és la que viu en el seu dia a dia. Aquest, regit per les lleis del canvi, del progrés, del mercat, de l'utilitarisme, etc. es deixa enrere després de traspasar «el llindar» de *La paraula en el vent*, que du a un espai on, com succeeix a *Auques i ventalls*, s'integren aquells trets del món modern en els seus contraris —l'eternitat, l'estabilitat, la unitat, etc. Així mateix, en traspasar aquest «llindar» es deixa enrere la biografia anecdòtica per entrar en el món de la literatura, de la humanitat universal. És el que exposen els dos primers paràgrafs:

Veusaquí un llibre que no ve a ésser altra cosa que una història planyívola d'amor, sense prendre per testimoni els rius, les estrelles o les cascades; en realitat, el poeta s'ha fet una confidència ell tot sol, i en el llenguatge que li era més entenedor. Per l'especial natura del seu sentiment —que era una melangia consirosa d'ella mateixa— no han escaigut al poeta llargues ufanes verbals de sensualitat gloriosa, ni el subtilíssim i novell conceptisme en imatges, sempre inesperat i una mica conscient de ser-ho. Cal, doncs, perdonar l'autor del llibre que no hagi estat més que sincer o que banal; el seu gemec sentimental no té re que veure amb les epopeies urbanes o folk-lòriques del dia que fan gloriosa la nostra literatura catalana.

Serà natural una objecció: que l'humilitat del llibre no n'autoritzava l'ofrena al públic, mes l'autor ha volgut fer constar, en editar-lo, una opinió tranquil·la a favor de la poesia lírica, com, en escriure'l, no havia fet sinó una afirmació de simplicitat amorosa.

6. Agraïxo a Jaume Coll Mariné que m'hagi cridat l'atenció sobre aquesta relació entre la dedicatòria de *Les Monjoies*, la de *Verger de les galanies* i el pròleg a *La paraula en el vent*.

Carner és tan literal que la declaració continua passant per alt a molts lectors. Parla de l'autor del llibre com del poeta en tercera persona —recurs que ampliarà al pròleg a *La inútil ofrena* i reprendrà en els textos de la postguerra en què exposa la teoria de l'ham poètic. I aquest poeta s'ha parlat a si mateix, en soledat i «en el llenguatge que li era més entenedor». No es tracta, doncs, d'una confessió adolorida que es fa un home a si mateix, sinó d'un poeta que es parla en el llenguatge que comprèn millor, és a dir, el de la poesia. Carner declara d'entrada que som davant d'una obra de poesia completament autònoma, lliure de tot allò que no és essencial al gènere, pura. Qui és «sincer» no és l'home, sinó «l'autor de llibre». Per tant, no serà sincer amb sentiments, experiències o emocions, sinó amb la poesia, amb formes, poemes o sons —una noció de sinceritat nova que s'oposa radicalment a la maragalliana i reprendran Riba, Folguera i Foix (Marrugat 2009: 223-224 i 256). Per això ha optat per la lírica, que és el gènere més essencial, destil·lat i lliure del que no és poesia —anècdota, narració, descripció, biografia, etc. Això fa possible que una remota experiència originària viscuda no pel poeta, no per l'autor dels poemes, sinó per l'home en què es desdobra —el «petit amor» a què es refereix al final—, pugui fer-se pública en un llenguatge que transcendeix aquells orígens per integrar-se en el de la cultura compartida universalment.⁷

Davant d'aquesta distinció tan clara entre l'home i el poeta, la vida i la poesia, l'anècdota i el lirisme es fa realment incompreensible la persistència obstinada de les lectures biogràfiques d'aquest llibre.⁸ O de les que el lleixen com una narració. I és que Carner també és

7. «La vulgaritat de l'experiència, argumenta [el pròleg de *La paraula en el vent*], potser hauria hagut d'impedir que el “gemec sentimental” produït pel “petit amor” sortís a la llum pública. La justificació no podia ser sinó literària: essent banal l'experiència, només era lícit convertir-la en “una opinió tranquil·la a favor de la poesia lírica”. Transcendir-la, doncs, passant-la pel filtre de la tradició literària sobre el tema de l'amor no correspost» (Gustà 1987: 175). Així, el llibre es desenvolupa recollint i reformulant tota la tradició lírica occidental, tal com han estudiat Gustà 1987: 175-179, i Aulet 1991a: 92-93.

8. Tal com ja va denunciar de manera clarivident Balaguer 2010: 207.

taxatiu en això: apunta la unitat del llibre presentant-lo com a «història planyívola d'amor», però nega rotundament que aquesta unitat sigui narrativa en remarcar que es tracta d'una aposta radical per la lírica —la unitat del llibre en termes d'història ve donada perquè es presenta com un sol procés de coneixement que unifica experiències molt diverses sota la idea d'amor, que en possibilita l'anàlisi i la compartició.⁹

Carner, doncs, rebutja una poesia biogràfica i no autònoma. Però també es desmarca de models més concrets. Les referències semblen prou clares. La seva confessió no ha volgut esdevenir el crit davant la natura típicament romàntic; tampoc no ha caigut en el sensualisme verbal del simbolisme; ha rebutjat la recerca de la novetat típica de les avantguardes; i ha deixat de banda «les epopeies urbanes o folk-lòriques del dia» que trobem en tanta poesia noucentista i en el mateix *Auques i ventalls*.

Seguint aquesta línia, el pròleg formula perfectament la novetat del llibre en relació a les dues més grans teories poètiques de referència en aquell moment:

La poesia lírica és un combat, el més alt de l'esperit, com el de Jacob i l'àngel. És el combat essencial entre l'inspiració, que és potencialment infinita, i el geni, que és característicament limitat. És el pur fenomen que els grecs anomenaven entusiasme. El combat és en un ambient lliure, nu. El que en Maragall anomenava la "paraula viva" i el que l'Ors anomena la "arbitrarietat", enlloc poden bregar més poderosament que en aquest aire. I el dit símil de la batalla no vol dir que el triomf de l'un contrari senyali l'anorreament de l'altre, sinó que tot ço que en art sigui pacífic, tòpic, és sense valua, tant si té un aire d'incoherència il·luminada com si el té d'artifici precios o eufuista; i només és valor i llevat immortal una nova batalla encarnçada del geni i l'inspiració, els quals no

9. Això vol dir que rastrejar entre aquesta diversitat els poemes d'amor no correspost per extreure'ls del conjunt i articular-los en forma de narració diferent al que passa en la resta del llibre sigui, en realitat, destruir la unitat del poemari, la «història», i la seva opinió a favor de la lírica.

viuen sinó entredevorant-se les entranyes; aital és el complement del mite romàntic de Prometeu.

Un petit amor —petit en el sentit de la condició obscura de l'enamorat i la qualitat humana de son foc— podrà conduir, si no a aquestes alteses, a la tèrbola indicació de son camí. I no gosant el poeta acabar de creure en la precisió de son exemple poètic, posa aquestes ratlles explicatives enfront de son llibre, en declaració de son vot. Car és ben possible que en quant a la virtut de sa obra artística pugui dir, com de l'atzar de son amor, la paraula de Petrarca: *Scrissi in vento*.

Carner associa la poesia a la lluita de Jacob i l'àngel, una imatge que, represa de «La dignitat literària»,¹⁰ a partir d'aquí, esdevindrà un lloc comú de la poesia postsimbolista (Marrugat 2014: 63-65). Perquè, com mostra constantment el llibre, la poesia és un espai de tensions

10. També en aquesta conferència de 1913 Carner denuncià l'estancament poètic per plantejar la poesia com una lluita constant entre corrents d'esperit i homes diversos: «Ve un moment, però, que les facultats d'assimilació i evolució s'anquilozen, la fantasia es destenyeix, la forma s'afluixa; en aquell moment quan desapareix dels ulls de l'artista la incessant renovació de les categories, la contínua invenció de valors, l'artista es creu ésser perfecte. No rep cap més suggestió? Doncs és que ha arribat a l'absolut. I com la gent segueix trobant-se en direccions incomprensibles, l'artista agitat no triga a dir que són vinguts els dies de la decadència universal, i va a la fira de la banalitat a comprar-se una trompeta per fer d'àngel de l'Apocalipsi. ¡ Confessem que és una trista fi! I potser no arribaria a complir-se, demanant la cooperació d'una qualsevol de les formes de l'antropocentrisme: vanitat, orgull, amor propi, que arrenen poderosament en un esperit artístic. La creació és una obra misteriosa que es realitza en les tenebres; la hipertensió de la nostra ànima esglaiada per la fetilleria de la bellesa, excusen en part un refermament excessiu de la individualitat, la petjada convulsiva sobre el món. Cal perdonar molt als poetes. Serà lenitiu si no remei a aquesta violència del jo, la pràctica de la simpatia amb tots els corrents d'esperit i amb tots els homes. Aquí, com sempre, la virtut és de bon aconsellar que ella sigui la consuetud de les nostres hores i ens alliberi de perllongar i disminuir en la vida quotidiana la tràgica altivesa d'una nocturna solitud! Com Jacob, ens pot ésser permès lluitar amb un àngel, però ens és sempre defès lluitar amb els homes» (Carner 1986: 130-131).

harmonitzades entre pols radicalment oposats: mutable i immutable, experiència i record, món i llengua, diversitat i unitat, vida i poesia. Aquesta darrera sorgeix de les infinites possibilitats del món concretes en la limitada capacitat comprensiva que permet la llengua com a instrument. Jacob, l'home, el límit, lluita contra l'àngel, l'inhumà, el sobrehumà, l'infinit, per assolir la llum i el coneixement. I és en la lluita que aconsegueix canviar i assolir un estat de consciència superior. La poesia és aquesta lluita amb el diví en què la llengua s'amplia per conèixer millor, per abastar més enllà del que el seu límit humà inicial feia possible. És la lluita entre l'àngel i Jacob. O, ja en termes de poètica clàssica, entre la inspiració «infinita» i el geni «limitat», perquè la inspiració, tal com la definí Plató a *Ió* i *Fedre*, i tal com apareix recurrentment en la poesia llatina, era el procés pel qual els déus influïen sobre el poeta, el posseïen momentàniament; mentre que el geni era la deïtat tutelar que presidia el destí d'una persona o lloc, per això en les poètiques classicistes i romàntiques era un terme que designava la capacitat creativa d'una individualitat concreta, determinada, limitada (Lecoïnte 1993: 217-230).

Carner anomena aquesta lluita «entusiasme» també en el sentit grec del terme. I és que etimològicament prové d'«en» i «theos», és a dir, de la idea de tenir un déu a l'interior. L'«entusiasme» fou teoritzat principalment per Plató per referir-se a la poesia en aquests termes:

els poetes no deuen el que fan a llur saviesa, sinó a un cert do natural o entusiasme, semblant al dels endevins i dels profetes; car aquests diuen moltes i molt belles coses; però no saben res del que diuen. [Plató 1931: 21]

En efecte, «els poetes lírics fan llurs belles poesies sense tenir el cap clar, ans només quan s'han donat a l'harmonia i al ritme, entren en l'entusiasme bàquic» (Plató 1928: 16). Aquest concepte, també sota la forma de «furor poètic» extreta del *Fedre*, fou clau entre les poètiques renaixentistes (Galand-Hallyn i Hallyn 2001; Solervicens i Moll 2011). I no sembla una casualitat que Carner el recuperi just

abans d'un esment a Petrarca, que assentà les bases de tal represa (Lecoïnte 1993: 236-240; Galand-Hallyn i Hallyn 2001: 114-115). D'aquesta manera actualitza i replanteja el classicisme. Fa passar l'«entusiasme» dels grecs al Renaixement i als dos grans teòrics catalans de la poesia moderna, Maragall i Ors. L'arbitrarisme tal com el definí Ors suposava l'oposició radical a la teoria de la paraula viva de Maragall i les seves derivacions espontaneïstes (Murgades 1987: 33-35). Si la paraula viva comportava la defensa de les infinites possibilitats de la llengua al marge de tot control racional, l'assumpció lliure de la inspiració, Ors plantejà el control arbitrari de la llengua, la necessitat de sotmetre-la a normes d'art per tal que sigui efectiva en una obra ben feta. Maragall i Ors encarnaven, doncs, en termes estrictament poètics, els dos pols extrems de la diversitat contemporània, alhora que, per les seves teories, representaven els dos pols en tensió de la creació poètica, la inspiració infinita i el geni limitador, el romanticisme i el classicisme, la divinitat i l'home, l'àngel i Jacob. La solució que proposa Carner no és l'aposta per un ni per l'altre, sinó la necessitat de la lluita entre les dues opcions. Qualsevol altra via resulta en el tòpic i l'estancament. La poesia com a coneixement i valor permanent no pot sorgir del vencedor de la lluita —tant si venç l'il·luminat com l'arbitrarista—, sinó de la lluita mateixa. Per això *La paraula en el vent* sorgeix de tensions constants ja presents en un títol en què conviuen l'immutable, l'estable, la forma, la convenció, «la paraula», amb la mutabilitat, l'inestable, l'informe, l'atzar, «el vent».

Tal com ja s'ha apuntat (Aulet 1991a: 85), la teoria poètica que exposa aquest pròleg, i fins la manera com ho fa, és un dels passos fonamentals cap al que Carner acabà consolidant amb el nom de «teoria de l'ham poètic», vinculada explícitament a «l'alta nissaga hel·lènica» (Carner 1970: 55). En aquesta teoria, Carner rebutja Maragall, que tan sols és acceptat com a crida espontània inicial, com a pas previ a conciliar amb Ors. I és que, afirma, la inspiració neix a partir d'una paraula o un vers que apareixen espontàniament i sobtada —recollits de l'entorn, de la memòria, de la imaginació— però que obliguen a ser continuats en l'arquitectura d'un poema construït ja mitjançant el control racional per tal que tingui sentit en relació al

mot o vers donats i que hi estigui a l'alçada (Gustà 1987: 185-187; Marrugat 2020: 526-527). Heus ací el combat del poeta.

A més, la represa del concepte d'«entusiasme» comporta una associació del poeta al visionari —endeví, profeta, oracle o Jacob— de clara herència romàntica i simbolista que Carner troba la manera de reprendre i capgirar per tal d'adaptar-la al món modern. En poemes com «Romanç de la lluna clara» o textos teòrics com «La dignitat literària» Carner s'oposa a aquella imatge del poeta visionari per construir la del poeta home entre els homes igual a tothom. Però això no vol dir que la poesia hagi de ser un «esperanto social», hi afirma. Allò que condueix a l'«entusiasme» és una experiència vulgar que tothom comparteix. Per tant, tothom pot accedir-hi. El poeta no està especialment dotat, ni és un individu superior als altres per alguna mena d'hipersensibilitat innata. Senzillament ha viscut «un petit amor», «la condició obscura de l'enamorat i la qualitat humana de son foc». Ha viscut una experiència comuna, però això l'ha encès. L'amor li ha indicat així el camí. Li ha provocat l'«entusiasme», el déu a dins, la lluita que és la poesia i que condueix al coneixement. De l'home comú neix així el poeta, l'autor del llibre, una mena de semidéu, un Prometeu, però que és diferent del que s'erigí en mite recurrent dels romàntics. Primer, perquè no sofreix passivament que una àguila se li mengi el fetge, sinó que viu una lluita d'igual a igual, la de la inspiració i el geni «entredevorant-se les entranyes». Segon, perquè, en efecte, du la llum del coneixement als homes, però no és un coneixement superior als altres que aquests tenen i produeixen en diversos camps.

I és que Carner estableix la poesia com a mitjà de coneixement modern diferent a les ciències empíriques però no en oposició ni superioritat respecte d'aquestes sinó al seu costat i al mateix nivell. Això el diferenciava del Romanticisme anglès —el Prometeu d'aquest era el del coneixement superior dut als homes, mentre que el de Carner és el d'un coneixement més dut entre els altres dels homes. La poesia produeix així un coneixement específic que neix dins mateix d'aquesta, en la lluita de l'«entusiasme», i, per tant, no pot ser repetit a manera de tòpic, sinó que tan sols pot ser continuat en una nova lluita, en un nou «entusiasme»: «només és valor i llevat immortal una

nova batalla». La poesia, doncs, aporta un coneixement autònom que no pot parafrasejar-se en altres llenguatges o es convertirà en un tòpic sense valor. La poesia és només la forma que pren el poema concret. El poeta no deu el que fa a una saviesa prèvia ni ofereix res que pugui produir una saviesa posterior, sinó que dona tota la seva saviesa en el poema, en una forma específica no intercanviable. És en aquest sentit que Carner reprèn el concepte grec d'«entusiasme»: «el poeta és una cosa lleugera i alada i sagrada, i no sap fer poesia fins que no esdevé amb el déu a dintre i el seny a fora i la raó lluny d'ell: mentre està en possessió d'aquest bé, és com tots els homes, incapaç de fer poesia i de vaticinar» (Plató 1928: 16). Plató explica que Sòcrates agafà diversos poemes i demanà als seus autors que els expliquessin, però es trobà que no sabien fer-ho i que, per tant, no es pot aprendre res d'ells. Tota la seva saviesa existeix en els poemes que han escrit però ells no en són, de savis. Per tant, arribà a la conclusió que deuen la poesia a l'«entusiasme», a l'esdevenir momentani «amb el déu a dintre». Si això, en Sòcrates i Plató, té una clara càrrega negativa contra els poetes —però positiva per la poesia, que esdevé divina—, en Carner és tot al contrari. Als dos grecs els serveix per desacreditar el poeta en allò que, per Carner, l'acredita: que no és superior al comú dels homes, sinó que senzillament és un home que fa bé la seva feina mentre la fa —mentre lluita amb l'àngel—, com qualsevol altre —també requereix entusiasme qualsevol altra activitat artística, científica o tecnològica. Però això no el fa savi en res més que en l'especificitat de la seva labor. «Em semblà», afirma Sòcrates segons Plató, «que dominava el mateix defecte entre els bons menestrals que entre els poetes: com que feia bé el seu ofici, cadascun es pensava ésser molt savi en les altres coses més importants, i aquest error obscuria llur saber» (Plató 1931: 21). Carner assumeix humilment —tal com exposa amb aquesta paraula clau el mateix 1914 al pròleg d'*Auques i ventalls*—¹¹ que el poeta sap només de poesia, no pas

11. «rau la saviesa no pas en gloriïcar-se i inflar-se la boca de ço que es té o es creu tenir, però sí en contentar-se'n humilment, escondidament i amb ànima pura. L'autor, doncs, es creu ésser savi mostrant-se benaurat de la seva pobresa;

d'altres coses més o menys importants. I que això, en el món modern, no és pas un «defecte», sinó la conseqüència lògica de l'especificitat dels coneixements a què ha conduït la construcció d'una societat basada en la idea de progrés i en la qual ja hem vist que els llibres de sonets construïen aquest espai del poeta com a tècnic especialista.

És precisament aquesta clara consciència que té del món modern el que l'ha conduït a escriure «En el llindar». El poeta sap que el seu art potser no és prou precís per adaptar-se a una realitat tan complexa i variable com la moderna —no acaba de «creure en la precisió de son exemple». Però que, en qualsevol cas, en aquesta res no perdura. Per això acaba afirmant que el poeta «quant a la virtut de sa obra artística pugui dir, com de l'atzar de son amor, la paraula de Petrarca: *Scrissi in vento*». I heus ací un final buscadament ambigu. En efecte, al llarg del llibre l'amor és presentat com una força vital sotmesa a l'atzar i, per tant, voluble, incontrolable, fugaç. L'obra artística i la paraula, doncs, són, com aquest, llançats al vent en un món en canvi constant. Tanmateix, el sentit que el llibre acaba donant a aquesta frase és just el contrari: l'obra d'art, la paraula, llançada al vent és la més perdurable per tal com viatja en la mutabilitat pròpia del món modern per fecundar-lo d'estabilitat, unitat i perennitat. I la prova n'és aquesta mateixa frase de Carner. Reprèn unes paraules de Petrarca llançades al vent fa segles i que, en lloc de desaparèixer, són recollides ara per fecundar aquest llibre. Ho referma encara una altra ambigüitat. I és que Petrarca no va escriure mai aquesta frase exacta ni en aquest sentit (Coll 1998: 37-38). En canvi, es va fer un fart d'escriure justament el contrari i de preocupar-se per la pròpia posteritat i per la dels clàssics que alimentaren tota la seva obra. Com en el contingut del llibre, doncs, la frase pren un doble sentit: les paraules al vent volen i s'esvaneixen, però si atribuïm la dita a algú tan conscient com Petrarca del fet que la seva obra perdurarà, podem estar segurs que no va voler dir que les paraules escrites per ell desapareixerien en el no-res. Sinó tot al contrari, just el que diu *La paraula en el vent*.

fent-se, com un dolç alemany, una cambra que li sigui gentil només amb quatre llistonets, un pitxer blau i dues flors».

Al pròleg de *La paraula en el vent*, doncs, trobem perfectament formulades totes les característiques definidores del postsimbolisme, que és la poètica en què s'emmarca a partir d'aquest moment tota l'obra de Carner: la poesia és impersonal i col·lectiva, ja que l'experiència biogràfica personal és tan sols l'origen remot i comú de la lluita que produeix el món autònom de més enllà del llindar; la poesia és forma plena de sentit només vàlida en la seva formulació específica; la poesia és la permanència de la tradició sempre vivificada, actualitzada; la poesia és un mitjà de coneixement; la poesia és en si mateixa una experiència vital, una lluita; la poesia planteja una harmonització de pols oposats que permeten percebre la unitat última del món, l'ordre sota el caos, l'amor sota l'atzar. Aquestes són les característiques del món que el lector trobarà després de traspassar el «llindar».

«ELL» ÉS L'AUTOR DE *LA INÚTIL OFRENA* (1924)

El desdoblament entre l'home i el poeta, la vida i la poesia, l'anècdota i la lírica és una qüestió essencial a la poètica postsimbolista que ja planteja obertament el pròleg a *La paraula en el vent*. I és el nucli entorn al qual es construeix el de *La inútil ofrena*, una antologia de poemes precisament provinents sobretot de *Verger de les galanies* i *La paraula en el vent* (Coll 2016: xxxv-xxxvi), els llibres constitutius de l'aposta per la lírica en la construcció carneriana del postsimbolisme.

En efecte, el «Josep Carner» home signa un pròleg parlant d'«ell», el «Josep Carner» poeta. El desdoblament és cristal·lí. L'home troba «llunyanes de mi» unes poesies que el poeta escriu a partir de les seves experiències biogràfiques —tant hi queden desdibuixades i transcendides! Si l'home es troba incòmode entre papers i lletres perquè vol aprofitar mundanament l'hora,¹² el poeta només pot habitar

12. «L'únic sentiment intens que m'hagin inspirat alguna vegada [els seus poemes], és el de la rancúnia. Sí: perquè de vegades els he hagut de copiar. M'han fet tornar, aquelles paginets de posat inofensiu, als treballs forçats de la primera

aquest ambient atemporal de les paraules que en cap cas és biogràfic ni pot reproduir tota la realitat.¹³ El poeta diu les coses que l'home confessa que «no sabré dir mai». Per això, qui millor hauria parlat d'ell no és pas l'home, sinó el crític: el poeta és un ésser incorpori, irreal; i tot crític «porta un poeta ideal a dins, i aleshores hi compara els poetes de debò», que, ho diu ben clar, no poden tenir com a referent l'home, la vida, el temps, sinó l'ideal. Com el poeta de *La paraula en el vent*, ell sempre s'està fent una confiança a si mateix en el llenguatge que li és més entenedor: escriu «com aquells solitaris vergonyants que, perquè la portera els consideri una mica, o per a enganyar-se deliciosament amb una aparença de cordialitat humana, s'adrecen lletres a si mateixos».

Si a «En el llindar» Carner s'havia definit per oposició a diverses tendències, ara ho farà en positiu: aquell bandeig de romanticisme, simbolisme, avantguardes i folklore urbà es converteix ara en una acceptació de la ingenuïtat de la poesia popular («en un moment que és o podria ésser transcendental, es deté en un joc pueril»); de l'artifici retòric trobadoresc («hi ha ocasions que se li acut una pruja de virtuosisme: hom diria que provençaleja trobadorescament»); del romanticisme anglès no grandiloqüent de Wordsworth, Coleridge i Shelley («es deixa conduir a un psicologisme opac, a l'anglesa»); de la superficialitat galant de la poesia de ventall francesa («ni li manca alguna avinentesa d'ésser tot som, de mostrar un petit concepte transparent, bo per a un ventall de francesa provinciana»). Això el converteix en un ésser «feliç», és a dir, moralment oposat a l'angoixa essencial dels valors simbolistes, perquè el món que habita és total,

escola: al càstig de solcar obstinadament el paper, consumint-hi hores que haurien pogut ésser delicioses, i durant les quals hom s'imagina tots els homes que no copien com a éssers lliures i feliços. Allò de copiar en una caiguda de tarda mentre se us va fent fosc, fosc, és una de les coses que més cruelment saben oprimir-vos el cor».

13. És «peresós», és a dir, viu lentament, com fora del temps; «més que no pas enamorat de les dones, em sembla enamorscat de les paraules»; i «quan vol dir les coses amb tot el seu gruix, em fa l'efecte d'aquelles criades que confien llurs crisis espirituals als memorialistes».

ple, complet i harmònic —observeu que és el poeta qui és feliç, no l'home, a qui aquesta felicitat irrita. A més, per a la lògica de l'home modern que pateix els condicionants de la societat industrial ell és, com podia deduir-se de la dedicatòria de *Verger de les galanies*, «absurd», perquè no viu sotmès a l'interès, el profit, el progrés o l'utilitarisme. Per això l'home Josep Carner hauria preferit que ell jugués a billar, una activitat semblant a la poesia —amb regles pròpies, sense utilitat, al marge de la producció i el mercat—, però que almenys té un espai clar dins la societat industrial. No obstant això requereix un cos i temps, dues coses que el poeta no té —«fins per a això i tot és massa sedentari».

Es tracta d'un retrat del poeta que encaixa perfectament en aquells trets postsimbolistes que es podien deduir d'«En el llindar». Carner defensa la poesia impersonal en connexió amb la col·lectivitat a través de les convencions populars i, com havia exposat el pròleg d'*Auques i ventalls*, d'una llengua compartida que transcendeix el lloc i el temps;¹⁴ el poema com a forma autònoma vàlid només en la manifestació específica que aquesta estableix; la tradició com a fenomen actiu en el present; la poesia com a eina de penetració psicològica, experiència viva i realitat completa en si mateixa i en la qual només tenen lloc «pures coses».

En definitiva, ell és el poeta líric, autònom, innocent, badoc i bonhomíus que tots els pròlegs carnerians van dibuixant amb els trets d'aquests personatges que encaixen tan bé en la seva poètica. L'únic gest corporal que se'n destaca és que «fuma», acció que precisament crea una atmosfera de difuminació de la presència física d'aquest ésser eteri i ideal que es fa invisible per transformar-se en tots els altres. Fumar cigars és, a més, l'acció que caracteritza l'autor de *La creació d'Eva i altres contes* (1922), que es presenta al pròleg com «escrit en diversos lleures, sense més motiu que el de la ploma als dits, sense

14. Una llengua de la qual cal estar orgullós ara que finalment té una normativa comuna: «I és que *ell* —que soc jo mateix—, al fons de tota la seva inconsistència, té, com un diamant dins un sac de coses per al drapaire, una gemma dura i bella, que és l'orgull d'escriure en català».

més inspiració que la del cigar en els llavis». Perquè aquest objecte allunya de la terra i acostava a l'incorpori: «Som els Cavallers del Reialme del Fum, que és un realme més positiu que no pas els de terra i pedruscall, estirats rezelosament entre unes quantes fronteres». I és que, en efecte, com anem veient, Carner construeix al llarg dels pròlegs als seus llibres, i altres textos, una mateixa imatge d'autor, coherent amb la seva poètica, perfectament unificada i volgudament distanciada del seu jo biogràfic.

UNA MIRADA RENOVADORA A *ELS FRUITS SABOROSOS* (1928)

El 1928 Carner reedità per primera vegada un poemari sencer com a inici de la publicació d'unes obres completes que no tingueren continuïtat. Hi feu canvis ortogràfics, rítmics, estilístics, retòrics i en l'estructura d'alguns poemes (Centelles 1984: 17-26; Ortín 1986). A més, però, hi afegí un pròleg des del qual es distanciava del propi passat literari, però defensant-ne els assoliments lingüístics del projecte noucentista —lloat, recordem-ho, des del pròleg i la dedicatòria dels llibres de sonets (Castellanos 2012: 387-388; Ortín 2012). En relació a la poètica postsimbolista establerta el 1914, és especialment significatiu que hi repregui de ben a prop «En el lllindar» de *La paraula en el vent*.

En efecte, el paper que allà havien jugat Maragall i Ors, ara el tenen el mateix Maragall i Costa i Llobera, les figures dels quals permeten dur la lluita poètica també al camp de la història cultural en la qual ha participat Carner —que per això ara deixa de banda el recurs al desdoblament de personalitats.¹⁵ En el pla de la llengua, el primer representa la diversitat lingüística sorgida espontàniament de la terra fent «que cada home sigui un autònom dialecte vivent», tal com, de

15. I potser és pel paper tan galdós que tenia Ors en aquesta història el 1928, després de la seva defenestració, que queda substituït per Costa. En qualsevol cas, ara, els dos referents del pla de l'ideal —llengua, cultura i poesia— en formen part completament perquè ambdós són morts.

fet, exposava «Elogi de la Paraula»; mentre que Costa suposà una «memorable divinació i prefiguració» de la normativització del català. En el pla dels valors culturals, Costa representa la recuperació del classicisme llegat a Carner per oposició a la Mallorca romàntica;¹⁶ mentre que «la més estrènua exaltació de l'individual» maragalliana representa el romanticisme i el modernisme. Si la dicció poètica que va permetre a *La paraula en el vent* assolir la puresa lírica s'aconsegüí gràcies a «una melangia consirosa d'ella mateixa», fou Costa qui «donà carta de naturalesa en el nostre parlar (que abans hom s'havia complagut a presentar com a abrupte) a la melangia, aquest sentiment tan clàssic, tan avinent a la dolcesa i a la música»; mentre que la dicció abrupta i grandiloqüent o excessivament sensual que ja «En el llindar» oposava a aquestes dolcesa i musicalitat, és la que es troba en Verdaguer com a «poeta més viril de Catalunya», en Guimerà com a «impressionantment baronívol», en el «català “mascle”» o bé en Maragall com a «glorificador de l'emoció nua», «devot de la intensitat», capaç de repetir «una vocal extàtica». Finalment, en termes de poètica, Maragall és la inspiració infinita i Costa, el geni limitat, en tant que aquell representa «l'emoció [que] no pot consentir-se l'auto-crítica» i aquest, l'«*splendor ordinis*». I és que, tal com mostraren els enemics de l'espontaneisme des de «la primera voga sonetista» — de la qual participaren els dos llibres carnerians de sonets —, a la poesia, per més inspirada que sigui, també li cal «l'esperit d'estructura, substituint el filtre a vegades enganyós de la puresa pel sedàs més objectiu de l'exigència». Per això Carner afirma que va escriure els poemes d'*Els fruits saborosos* intentant «amistar-hi l'íntima gràcia misteriosa que exemplificà Maragall i la venustat formal en serenor

16. «Li vagava de conversar [a Costa i Llobera] en la seva històrica badia amb les divines fantasmes de Grècia i Roma; i una vegada em va dar una vella moneda local d'argent amb una quadriga, trobada gratant un poc la terra. Mallorca, de l'indret romàntic, recerat, medievalista de Quadrado i Aguiló, esdevenia, per gràcia del poeta del “Pi de Formentor”, l'illa visitada per Melesigeni, l'encerclada per ones virgilianes, l'estatge delitós de la mesura, l'illa enyorívola (com si mai, com una nau, hi fos estat viatgera) de les ribes tirrèniques i egees».

de llengua fixa que inaugurarà Costa i Llobera». Es tracta d'una formulació més de la teoria de l'ham poètic, referida tant al conjunt la poètica carneriana com a l'evolució de la normativització del català literari —dos aspectes, de fet, indestriables.

«UN DÉU-VOS-GUARD» A L'ENTRADA DEL POBLET (1935)

La paraula en el vent poetitzava l'amor com a experiència de totes les experiències, la primavera com a estació de la vida i la tardor com a estació de la poesia. Vint anys després, Carner publicà dos llibres que semblen estendre aquelles nocions: *El veire encantat* (1933), un llibre primordialment pensat des d'aquest sentit simbòlic de la tardor, i *La primavera al poblet* (1935), principalment concebut des d'aquest sentit simbòlic de la primavera (Gustà 1987: 192-193; Aulet 1991a: 141-157; Marrugat 2020: 508-510). Més i tot: aquest darrer llibre s'obria amb un pròleg que reprenia el de *La paraula en el vent* ja des del títol.

En efecte, si aquell rebia el lector «en el llindar» de l'entrada a una altra realitat, aquest el saluda donant-li «un déu-vos-guard» en l'arribada a un nou indret: ambdós el situen a les portes del més enllà de l'àmbit de l'home, en l'accés al món autònom de la poesia. Si «En el llindar» se centrava a exposar l'amor com a experiència humana i poètica essencial, «Un déu-vos-guard» se centra a exposar la primavera com a mite humà i poètic essencial:

La primavera és un retorn a les promeses elementals de la vida, sense les quals ens seria impossible de continuar vivint. Temps de fe per a la jovenalla, i, per als vells mateixos, de credulitat. En aquests dies fins els núvols del cel van carregats d'il·lusions. Les fulles noves tenen una flaire fina de patètic. Les aigües es posen a gorgolar amb induccions i malícies de tradició immemorial. Però l'esperit que prepara tots aquests senyals, que fa venir totes aquestes carretades d'agençaments petits i grans, no és altra cosa que el mite central de la poesia, origen magnífic de tots els poemes del món.

Un àngel ha dibuixat en l'atzur les xarxes invisibles dels moviments migratoris. El tros és ple d'esperances que verdegem, amb caires d'argent. Cada arbre és un miracle: vell de vegades, i corugat com ell sol, amb balms i geps que acrediten una història venerable, es reviscola, s'escampa, fa un goig sorprenent, no pas a base de cosmètics i d'altres artificis, sinó amb vastes corones de real joventut.

La primavera engendra així el seu contrari: temps fugaç, atzarós i vívid per excel·lència, genera promeses, fe i il·lusions; natura canviant en metamorfosi indeturable, estatueix una tradició continuada; temps lineal que passa i fuig, retorna cíclicament cada any fent renéixer allò que semblava mort i rejoyenir allò que era vell; xarxa de senyals del món material, fa visible el món espiritual. De nou l'home, la vida, el temps, Jacob apareixen en diàleg d'oposició complementària amb el poeta, la poesia, l'ideal, l'àngel. És altre cop la tensió harmonitzada que fa visible la batalla de la qual sorgeix la poesia i que havia donat forma a *La paraula en el vent*: cal l'atzar, la vida, la primavera, que després s'enyora en la tardor, el record, la melangia —en efecte, altre cop aquest sentiment fonamental per a la poesia en tant que marca la llunyania respecte de la immediatesa vivencial. Aquestes forces en lluita donen una segona vida, un renaixement poètic, al passat. Permeten construir l'etern en el transitori. I només és «viure del tot», només és «tota la primavera», experimentar aquests dos ordres d'existència.¹⁷ La primavera no és només l'experiència

17. «Hom voldria viure del tot, i a tot vent, i amb una mena de foc delirant que s'oblidés de tota altra cosa. Però, ben mirat, això no fora pas tota la primavera, o almenys la que us prem més adorablement el cor. És encara un element necessari d'ella un cert punt consirós i de vegades dolorós; perquè la millor provatura de goig és trencadissa i fonedissa: us caldrà donar-vos del tot, i ben mirat no pas per altre guany que per a un tast final —i encara si tot us haurà reeixit— de melangia». Paràgraf que remet prou evidentment a aquella «melangia consirosa d'ella mateixa» definidora del sentiment generador de poesia a «En el llindar», que és la melangia com a «sentiment tan clàssic, tan avinent a la dolcesa i a la música» del pròleg a *Els fruits saborosos*.

passatgera, sinó que «renova en els homes una tremor divina i la necessitat del cant».

De fet, gran part del pròleg i tot el llibre que el segueix es desenvolupen a partir de la fixació d'imatges d'una primavera constantment variable per tal de salvar-les d'aquesta condició temporal en la poesia, la melangia, el record. «Salvem amb un velari, que farà bé de ronsejar una estona, les flors del presseguer, de colors de deessa enamorada, que ens anuncien la millor delícia de les berenes de l'estiu» és una imatge que realitza allò que anuncia (noteu l'ambigüitat del present d'indicatiu «salvem» que tant pot ser una instrucció com una descripció d'allò que ja s'està fent o que es farà): extreu del temps la fugacitat d'unes flors de vida presa entre la primavera i l'estiu. Tot seguit, la il·luminació única d'un moment primaveral és incorporada al cicle de la memòria i les il·lusions per perpetuar-se, talment un quadre impressionista.¹⁸ O bé les analogies transcendeixen la unicitat específica, desarticulada i caòtica —per tant, efímera i incomprendible— del moment, cap a la xarxa perenne i harmònica de relacions que estableix la consciència —fent aquell moment perdurable i amb sentit.¹⁹ Tal com queda presentada en el pròleg aquesta operació, es tracta d'un llibre principalment metapoètic.

Per això el pròleg exposa la noció carneriana de poesia amb els mateixos trets que l'autor ha estat explicant des dels inicis de la dècada de 1910 en diversos textos que ressonen clarament en aquest.

18. «Aquests escampalls, en mil maneres, de la llum del sol, aquesta impressió lluent i gairebé líquida que trobem en les gespes i el fullam i en una mena de nimbe que veureu fins i tot per damunt de les casetes més rònegues, són capaços de cridar i fer traspuntar els records que semblaven més ben desats, les il·lusions que amb més cura us havia entaforat la prudència».

19. «El desmai sembla un brollador, per bé que admirat a la claror d'un llum de bengala; i el pollancre ja dirfeu que és un encís monumental de la llum mateixa, aturada a contemplar-se en mil mirallets frèvols i delitosos. Fins les gates madures tenen de cop i volta estranyes visions, i les plantes espinoses que voregen i limiten les riqueses del camp cercaran de punyir més fort, perquè ara els serà encomanada la defensa dels nius. I tanmateix digueu-me, amb el cor a la mà, si els mateixos còdols no semblen vernissats amb llum de sol».

D'entrada, la poesia ha de ser impersonal i amb valor col·lectiu. Un cop més, la idea es planteja a partir del desdoblament entre l'home que parla i «el poeta» al qual al·ludeix en tercera persona —si bé en aquest cas amb un sentit genèric més que no pas referit a un «ell» concret. A més, però, el valor per a tota la col·lectivitat d'aquesta despersonalització de l'escriptor, s'assoleix també amb la dissolució de la seva veu en les formes convencionals establertes per la tradició immemorial —llengua, símbols, ritmes, rimes, estrofes, poemes—, que hi reneixen vívides en una primavera poètica:

I mai no deixarà d'ésser adient que un poeta vagatiu i sense gaires responsabilitats, i ni que sigui amb un trist flabiol a la butxaca, faci el seu romiatge a un poblet en primavera, no pas amb el propòsit de dir-hi coses evanescents en forma difícil, ni de declamar sobre sentiments assenyalats en eloqüència fàcil, com han fet sempre els romàntics i els neoromàntics, sinó amb la dèria de cercar l'aigua lustral del fontinyol antic, aquella que, en un sol glop regalat, ens fa desitjosos de tractar com més polidament es podrà la senzillesa humana. La qual en molts de caients s'assembla a una flor: i no és bona sinó per a l'escombra un cop l'haureu masegada; i no ha pas vingut al món per fer-hi gran forrolla, sinó per ensinistrar-se a plaure delicadament. I de vegades —tot i que us semblarà ben coneguda, bell punt la trobareu— viu amagada, i us cal una sol·licitud d'amor per descobrir-la.

Més d'un cop, vora d'aquells marges, sota aquelles càlides ombres violeta, sentiu un fragment flotant de cançó, fresca vellura preservada pels incorruptibles que no sabien de lletra. En tals moments pot semblar-vos que allò sigui la troballa definitiva, i que ja no us vagui sinó de vagar. Però aquell dolç encanteri a distància, més que no pas l'acompliment, és la suggestió. Hi ha poques cançons terrals on la lletra sigui d'igual i ben deixada bellesa; però quan serà del tot enllestida la magnífica replega de les nostres cançons populars, que és una de les moltes empreses nobilíssimes que Catalunya deurà al geni patrici i tutelar de R. Patxot i Jubert, potser algun poeta farà una antologia de versos ingenus destriats que demostraran la identitat essencial del geni clàssic amb el del nostre poble. Els nostres pastors i mariners, per bé que amb esma

inconseqüent, claudicant i malsegura, s'han lliurat, en els instants de gràcia, a la mateixa mena de delectança expressiva de la primavera immortal.

El passatge, tan aparentment senzill, és d'una complexitat extraordinària, va ple de referències als propis textos i intervé en debats poètics clau dels anys vint i trenta. I és que en aquesta darrera dècada s'havia revifat a tot Europa l'interès pel romanticisme, especialment a través de la valoració del somni proposada pel surrealisme i altres poètiques (Balaguer 1998: 132-133). Es posicionaren sobre aquesta qüestió de manera prou clara diversos poemes d'*El veire encantat* (Marrugat 2020: 508-509). I fou en relació a diversos aspectes d'aquell moviment que es desenvolupà als anys trenta la poesia de Marià Manent (Marrugat 2006) i la de Tomàs Garcés (Marrugat 2014: 129-131). De fet, la connexió d'aquest últim amb aspectes del romanticisme data del principi de la seva trajectòria i de la mena de reivindicació que havia fet de la cançó popular, un dels models romàntics per excel·lència, engegant un debat que el faria canviar de direcció per la intervenció de Carles Riba (Marrugat 2014: 126-128). «El menys que pot fer un poeta és tenir-hi tractes, amb el Poble», va escriure Garcés (1921), perquè la poesia popular, justificava, permetia superar la dicotomia entre tradició i modernitat que presentava la poesia contemporània, alhora que assumir des d'aquesta el nacionalisme i el catolicisme que eren a la base de la seva ideologia. Riba reaccionà immediatament contra aquesta teorització i contra la forma que adquirí a *Vint cançons*. Reprengué la fórmula garcesiana i la considerarà acceptable només si la poesia popular era arbitrada i elevada a conquestes intel·lectuals superiors:

Recollim [...] la fórmula: “el menys que pot fer un poeta és tenir-hi tractes, amb el Poble”.

És a dir, en tornar de les àrdues aventures de la sensibilitat, recapbussar-se en la humilitat de la imaginació comuna. (La filosofia també es renoua ara i adés en el sentit comú.) Per a partir-ne altra volta. I arbitrar-la tot d'una. Que hi hagi, d'aquesta popularitat del poeta a això que en diuen Poble, la mateixa

relació que d'això que en diuen Natura hi ha a un jardí francès.
[Riba, 1921]

El tipus de tractes amb el poble proposats per Riba eren els postsimbolistes, els orígens dels quals trobava en la seva lectura de Goethe. Aquell, afirmava, «partia del poble com d'un mig terme d'humanitat, elemental i universal [...]: més amunt començava la superació individual, la raó ascendia, la consciència apregonava, la intel·ligència imposava contorns als somnis de la imaginació. Tornar al poble, llavors hauria estat perdre el fatic». La insistència sobre aquestes qüestions com a advertiment a Garcés es produí en molts altres textos ribians d'aquesta època, com el pròleg a *Cançons i balades de la lírica catalana moderna* (1922) o el que va escriure per a la tercera edició de *Vint cançons* (1923), en el qual reconeixia a Garcés la seva capacitat per arbitrar el llenguatge poètic, però li retreia haver «creuat, conscientment o no, interessos literaris amb interessos patriòtics» —és a dir, no seguir el camí d'autonomia del gènere poètic tal com l'havia començat a construir Carner. I també el seu excessiu acostament a «la buidor dels artificis verbals», contra el qual proposava a Garcés el camí de Dant, Goethe i Leopardi, l'ús de la poesia com a mitjà de coneixement, «camí que mena a través del purgatori de la ciència, al marge del qual tot líric mitjà o feble resta esvaït i eixugat».

Doncs bé, no es fa evident que Carner està advertint del perill que la revaloració del romanticisme als anys trenta provoqui el retorn de les posicions romàntiques que havien dut Garcés a una proposta popularista? La posició de Carner és exactament la mateixa que la de Riba (i que ell mateix ja havia fixat a «La dignitat literària»): és sempre oportú que el poeta es renovi en les fonts de la poesia popular, però no que la imiti «com han fet sempre els romàntics i els neoromàntics»; al contrari, el poeta només ha de beure d'aquelles fonts per, tot seguit, «partir-ne altra volta», deia Riba, perquè, diu Carner, la cançó popular «més que no pas l'acompliment», és només «la suggestió».

Es tracta d'una nova defensa del que Carner ha escrit des dels inicis de la dècada del 1910 feta en termes que hi remet. Així,

en afirmar que el poeta no ha de dir «coses evanescents en forma difícil» ni «declamar sobre sentiments assenyalats en eloquència fàcil» està remetent a les dues mateixes «oblacions» de la poesia que havia denunciat el 1913 a «La dignitat literària»: la dels que utilitzen la poesia com a «esperanto social» i la dels «incroyables», la dels popularistes i la dels preciosistes, la dels espontanis i la dels simbolistes (Carner 1986: 122-132). I és que, en efecte, els perills són, altre cop, Verdaguer i Maragall —referents de les operacions neoromàntiques catalanes de Garcés o Sánchez-Juan. De fet, el darrer és contestat molt directament en aquests paràgrafs. Com és sabut, a «Elogi de la Paraula» defensava el lligam entre la paraula veritable, viva, i la terra; aquella emergeix d'aquesta amb naturalitat i bellesa, de manera que, quan ho fa, no se l'ha de modificar. En sorgeix per boca dels enamorats, dels poetes i dels pastors i mariners. Poc després, «Elogi de la Poesia» acabava presentant la poesia popular com l'exemple de perfecció artística en tant que, a mesura que una cançó es va repetint en boca de diverses persones lligades a la terra, aquestes en van fent caure els elements sobers i hi van concentrant només moments d'espontaneïtat, puresa i sinceritat, elements fonamentals per a la poesia autèntica —és a dir, autònoma i, per tant, moderna. En canvi, en el pròleg a *La primavera al poblet*, Carner no només defensa que la paraula popular ha de ser modificada, sinó que la poesia que compon sol ser més aviat imperfecta —«hi ha poques cançons terrals on la lletra sigui d'igual i ben deixada bellesa». Més encara: que aquesta poesia és molt més pròxima al classicisme del que se sol admetre. I que, per tant, és lícit elevar-la des de reescriptures culturalistes. Carner reprèn les figures maragallianes de «pastors i mariners» i els extreu de la terra, de la connexió espontània amb el ritme diví de la natura on aquell els havia col·locat, per elevar-los a l'àmbit de l'ideal, de la consciència, de la «primavera immortal».

La veu de Carner havia de ressonar fort en aquests debats, ja que defensava aquesta posició des d'un llibre titulat, precisament, *La primavera al poblet* i que assumeix les formes populars com a referència fonamental. Però transformades. Un cop més, està apuntant a la necessitat que la poesia sigui una forma convencional per

tal que pugui tenir valor col·lectiu. Però aquesta forma ha de fer una aportació, no ha de ser una repetició tòpica, ha de contenir una nova lluita que porti nous coneixements. D'aquí l'ús, en aquest passatge, de la imatge de la font, que remet a *L'oreig entre les canyes* (1920). La primera part d'aquest poemari se centra en la reformulació de la balada i del poema narratiu romàntics. La segona, «La font esquerra», es planteja com un procés de recerca dels orígens, de la font, des d'un primer poema homònim de la secció que presenta el sentit d'aquesta imatge. En el pròleg a *La primavera al poblet* és un poeta qui cerca els seus orígens per tal de purificar-se. Això es presenta com el viatge a un poblet «amb la dèria de cercar l'aigua lustral del fontinyol antic». La font, en aquest cas, doncs, correspondrà a la poesia popular i a la humanitat comuna, «tractar com més polidament es podrà la senzillesa humana». El procés de coneixement del llibre es presenta, un cop més, com a metapoètic. I caldrà desenvolupar-lo perquè, a vegades, aquesta «font esquerra» —deia *L'oreig entre les canyes*— «viu amagada» —rebla *La primavera al poblet*. Encara que la tinguem just al costat, «prop d'on sonen tes passes renoueres» —*L'oreig entre les canyes*—, tota la vida —per això «us semblarà ben coneguda, bell punt la trobareu», *La primavera al poblet*. La tenim a prop i la reconeixem quan la trobem perquè des del nostre poblet ens permet conèixer-nos en la humanitat comuna, continua «Un déu-vos-guard»:

Qui tingués lleure i sobretot qualitat per anar a aquell gaudi sincer (i potser per molta de gent important desconsiderat) que hi ha en un retrobament particular del comú i universal, en acabat traduïble amb un efecte d'enganyosa inconsciència, donant entenent —d'una manera més aviat pèrfida— d'ésser prop de l'origen, en el qual hom aprenia a ritmar en les onomatopeies del treball, i disposava d'una frase tot just generada pel vocatiu, que, ben segur, era l'únic cas que empraven els déus i les deesses: car tots els parlaments que ens n'han arribat, massa intervinguts, duen una empremta estilística d'Homer!

Cercant els seus orígens en la poesia popular, el poeta fa dos descobriments fonamentals. Primer, descobreix l'autèntica poesia, aquella que fa possible la unificació de paraula i realitat en les onomatopeies i en el llenguatge directe dels déus. Segon, troba les experiències comunes, l'essencial humà, que ha de transmetre amb la senzillesa, l'aparença d'inconsciència, que té el folklore —a mans del poeta, però, «enganyosa» i «pèrfida», no realment inconscient. És així com un recorregut cap als orígens de la poesia desemboca inevitablement en un coneixement de la humanitat, les vivències de la qual es troben dipositades en la poesia de tots els temps —i en els seus mites, l'essencial dels quals és el de la primavera. Això fa que aquesta assenyali la confluència de les veus dels pastors i mariners amb les del geni clàssic i Homer; del romanticisme amb el classicisme; de Maragall amb Ors; de Maragall amb Costa i Llobera. Per això la font originària que purifica unint la diversitat del món —desenvolupada en el curs del riu, en els segles i les diferències que el temps genera— també apareix sempre associada a l'amor, entès, és clar, en els termes d'experiència essencial unificadora establerts per *La paraula en el vent*.²⁰

Un cop trobats o detectats aquests orígens, continua el pròleg, no convé conformar-s'hi: se senten «a distància» i així és com cal relacionar-s'hi. És en aquest punt que Carner reprèn el plantejament de l'endrega a *II llibre de sonets*. Si allà la ironia conferia la distància necessària per no malmetre la bellesa, aquí es reclama la mateixa distància per no masegar aquesta senzillesa humana, tant en termes d'experiència —comparada amb una flor delicada— com de poesia —si mirem «a distància» la poesia popular, veurem que és només un punt de partida, una suggestió, no pas la poesia, com volia Maragall.

Si a *La primavera al poblet* Carner reformula l'element popularista del romanticisme, a *El veire encantat* havia fet el mateix amb

20. «La font esquerpa»: «Sortosa la vegada que vora l'alzinar l trobares l'aigua nua que riu en la canella l i en front i boca i polsos et regalares d'ella l i us dàreu tu i l'amiga el més gemat besar». «Un déu-vos-guard»: «l de vegades —tot i que us semblarà ben coneguda, bell punt la trobareu— viu amagada, i us cal una sol·licitud d'amor per descobrir-la».

les repeses del somni romàntic. La connexió entre els dos aspectes fa visible que ambdós llibres estan responent als debats contemporanis sobre poesia. Per això el pròleg de *La primavera al poblet* remet explícitament a *El veire encantat* en definir la poesia popular com un «dolç encanteri» i associar ambdós títols en la conclusió:

El poeta i la primavera són fets per entendre's, i sempre els farà alegria de retrobar-se; però la primavera al poblet recull graciosament, com en una copa de cristall reflectidora, qui sap les belles coses de la naturalesa i de les figuretes que s'hi mouen. La més bella joguina del món.

La primavera, doncs, és mite fundacional i sempre renascut en la poesia. Però es tracta d'una «primavera al poblet», és a dir, reconstruïda en la consciència compartida, «com en una copa de cristall reflectidora», un veire encantat. Perquè no es tracta d'un simple got o copa, no es tracta de la primavera natural, sinó de la realitat encantada, ideal, transformada en bellesa en les formes convencionals de la col·lectivitat, el poblet. Els títols dels dos poemaris, doncs, en remarquen el sentit metapoètic que els fa actuar en els debats literaris del moment.

A més, Carner ha presentat el poeta «amb un trist flabiol a la butxaca». Doncs bé, *El veire encantat* s'obre amb una «Cançó de flabiol» que presenta el poeta en «solitud» serena davant la posta de sol, observant el paisatge des de la distància sentimental²¹ per cantar-lo i situar-lo així al món perdurable dels ideals.²² I *La primavera al poblet* comença amb dos poemes sobre la desfeta de l'hivern, quan el poeta es proposa fabricar-se «un flabiol que sàpiga el diví l cant» de les merles al crepuscle.

21. «Cap recaça l no s'atansa, l cap enveja l no em bequeja, l dol no hi ha l més enllà, l ni desig l entremig».

22. «gronxo el cor l dins lleugera l polseguera l tota d'or».

«SER ANACRÓNICO» EN TEMPS DE GUERRA I EXILI: *NABI* (1940)

Carner precedí la primera edició, en castellà, de *Nabí*, d'una brevíssima «Nota liminar» construïda sobre una idea clau de la seva poètica:

En la triste pendiente de 1938, viviendo mis angustias de patriota y de hombre en un mundo abertal y sin rocío de santidad, quise entregarme de nuevo al encanto de una muy venerable leyenda: la irónica y dulcísima didáctica del perdón. En aquel otoño parisien- se, escribí prácticamente todo mi poema, fiel a mi nativa lengua catalana, contra la cual se encarniza hoy una Nínive pigmea.

En 1939, ya entre estos nobles valedores mexicanos, vertí mi poema a lengua castellana, con fines como de más acercada plática. Siguen en el mundo la opresión del espíritu y los amagos soterraños; pero yo prefiero ser anacrónico y, como el niño dormido que cantó el poeta, sonreír a lo que descubro con cerrados ojos.

És un text a primera vista força xocant, ja que comença donant claus interpretatives de *Nabí* en funció del context històric en què ha estat escrit i traduït, però acaba afirmant que l'autor més aviat viu fora d'aquest context, «anacrónico» i amb «cerrados ojos». Es tracta, un cop més, de la dualitat fonamental en què se sustenta la poètica carneriana: la distinció entre el «petit amor» i l'amor líric, l'home i el poeta, jo i ell, la vida i la poesia. Aquesta és sempre una forma originada en aquella. De fet, fa possible percebre-la, pensar-la i conèixer-la. I és vida ella mateixa. Però transcendeix els seus orígens i els situa en un ordre d'existència diferent. Això és el que passa a *Nabí*: els seus innegables fonaments i significats històrics hi queden transcendits en un procés de coneixement de la consciència, el llenguatge i el símbol, que fan possible la comprensió de la condició humana i, com a conseqüència, el perdó dels seus errors. Des de la poesia, es planteja un coneixement de la humanitat amb implicacions existencials, ètiques, religioses, històriques i polítiques. *Nabí* esdevé alhora un poema històric i atemporal que es mou entre la realitat i el somni (Marrugat 2020: 517-524).

Així, la nota que el presenta, comença situant el poeta en unes circumstàncies molt precises que tenen un correlat clar en el poema: la guerra civil espanyola en una Europa violentada, presentades com el desert que creua Jonàs («un mundo abertal y sin rocío de santidad») per arribar a Nínive, identificada aquí amb l'Espanya franquista que persegueix la llengua catalana i, tal com amplia el cant V del poema, que és destructora,²³ mancada d'art i pensament²⁴ i mercantilista.²⁵ En el context de la guerra i la crisi europea, l'autor del poema es lliura a la història de Jonàs pel que té de didàctica del perdó i de necessari distanciament —gràcies, de nou, a la ironia. Són circumstàncies concretes, que l'autor data i localitza amb exactitud: va escriure gairebé tot el poema el 1938 a París; i el 1939 el va traduir a l'espanyol perquè es trobava exiliat a Mèxic i així podia fer-lo pròxim als seus nous companys.²⁶

Tota aquesta precisió contrasta molt evidentment, i intencionada, amb el que segueix. En plena II guerra mundial, el món continua en un estat deplorable. Però el poeta, altre cop, prefereix ésser anacrònic, és a dir, mirar al passat, com ja havia fet el 1938, quan havia mirat cap a la història de Jonàs —que recreà tenint molt present l'Europa dels anys trenta. Ara, el 1940, es gira de nou cap a aquella narració bíblica i, alhora, cap a la versió que en feu dos anys abans. Mira, doncs, cap al passat. Però, afegeix, també cap a la infantesa i cap al somni. No obstant això, després de tot el que ha dit (i viscut),

23. «Esa divina ardiente que corta, hiende y raja l y abate lindes de naciones mudas. l En Nínive, en las salas del tesoro l agotará sus jarras cada pueblo l para no ver en día aciago a sus varones l empalados, sus árboles sin brote».

24. «Aquí el osado mata, los ruines martirizan l y cantan los eunucos el himno de victoria; l ante la guerra humíllanse las artes l porque la espada es joven y la meditación nos avejentaría».

25. «Y la gente de obesa nuca l descargan en el zoco atados y tinajas, l y los caminos traen bandadas de mujeres, l las más perfectas en cadera y senos».

26. Pel que fa a les dates de redacció del poema, a la cronologia que fa impossible que pensés en l'Espanya franquista quan el va escriure i a altres aspectes històrics i interpretatius de *Nabí*, vegeu: Cornudella 1986; Subiràs i Pugibet 1995 i 2003; Coll 2002 i 2012; Gassol, 2011.

no se'l pot pas acusar d'evadir-se dels problemes contemporanis. Al contrari, girar-se cap al passat, la infantesa i el somni és, en definitiva, girar-se cap a la poesia — per això planteja aquest gest a partir de la referència a un poema.²⁷ La poesia, però, entesa com anem veient que l'entén Carner: com a dipòsit d'experiències humanes (passat), innocència comprensiva sense prejudicis (infantesa) i llibertat no condicionada pels límits de la vida (somni). Allò que s'hi descobreix no és pas remot o aïllant, sinó coneixement i comprensió profunds, reals, essencials, que permeten entendre i actuar en el present com no ho permet pas l'abassegament exclusiu d'actualitat. El mateix Carner ho havia escrit a l'article «Aquests poetes» (*La Publicitat*, 1-1-1931), parlant ni més ni menys que d'Enric VIII, rei i bard, home i poeta, faldiller i autor d'un poema sobre la fidelitat amorosa:

Convé, de temps en temps, dar una nota inactual. Cal viure intensament, qui ho dubta, l'hora present, però si l'avui ens abassega del tot, sistemàticament, ens criarem massa petits. Perquè és sobretot la recordança del passat que confegeix magnanimitat als homes, i la delerosa projecció a l'esdevenir que els dona grandesa.

La poesia mira el passat des del present per superar el temps, tal com demostra l'acumulació de temporalitats diverses i atempo-

27. Es tracta d'una referència tan genèrica i amb tants tòpics de la poesia sobre infants que costa d'identificar amb precisió. Probablement el referent més conegut amb aquests elements sigui «A Cradle Song» de *Songs of Innocence and of Experience*, de W. Blake. Si es tractés d'aquest poema, també connectaria amb el fet que, a més de dormir, somiar i somriure, l'infant hi acaba identificat amb Crist, tal com passa amb Jonàs en el cant X de *Nabí*. Tanmateix, Margalit Serra, que està escrivint una tesi titulada *The Human Mission. The poem Nabí as a dialogue between Josep Carner and the European poetry*, ha detectat un poema textualment més proper a la frase carneriana. Es tracta de «To A Sleeping Child», de Thomas Hood, el títol del qual ja sembla inclòs en les paraules del pròleg que hi al·ludeixen («el niño dormido»). A més, la mateixa Serra apunta que hi ha referències textuais a aquest poema en els versos 115-119 del cant IX de *Nabí*. Tot fa pensar, doncs, que Carner deuria estar citant el poema de Hood.

ralitat del somni en el pròleg a *Nabi*. Construeix l'etern a partir del transitori, el coneixement a partir de l'experiència. Només així pot produir-se autèntic saber perdurable —i, per tant, futur. Aquell que fa somriure al poeta quan el descobreix amb els ulls tancats. La proximitat de la frase final d'aquest pròleg amb el famós vers de Foix és estremidora. En efecte, Carner està dient: «és quan dormo que hi veig clar». I el que veu és la seva interpretació de la història de Jonàs, *Nabí*, que, tal com anuncia el títol, conclou que la nostra realitat és la interpretació que ens fem del món a través dels símbols —i d'aquí els errors, les guerres, les contradiccions i la necessitat del perdó.

«A DISTÀNCIA», EN *LLUNYANIA* (1952)

Carner havia obert el pròleg a l'edició de 1928 d'*Els fruits saborosos* defensant el dret a corregir la pròpia obra. Com és sabut, la revisió general de la seva poesia anunciada el 1928 s'aturà amb aquest llibre; fou represa més tard amb *Auques i ventalls* (1935) i *Bella terra, bella gent* (1936); i no culminà fins a la postguerra amb la confecció de *Poesia* (1957). També ha estat prou comentat que el pròleg a *Llunyania* (1952), llibre confegit amb poemes antics revisats i altres de nous, fou escrit com una defensa d'aquest dret a revisar i modificar els propis versos davant de les veus que li ho retreien. No obstant això, el que hi diu no només és molt pròxim al que ja havia exposat el 1928, sinó que, a més, també com en aquella ocasió, forma part essencial de la concepció carneriana de la poesia.

Els motius pels quals el 1928 Carner afirma que reeditarà les seves obres «quan caldrà refoses o reordenades» són els mateixos que exposa el 1952 ja des del títol del nou llibre: a) la llunyania de la joventut en què els va escriure, sotmesa a crítica per la maduresa més exigent guanyada amb l'acumulació de noves experiències, compromisos i responsabilitats;²⁸ b) la llunyania històrica de la so-

28. 1928: «ara que, lluny de l'edat dels patges que es plaïen a pintar els florentins, tinc aclarides les temples, i les peripècies d'una flama reculades al fons

cietat d'una època respecte de la que ara ha de rebre el nou llibre en un temps diferent en què la part transitòria que fa moderna una obra d'art ha canviat;²⁹ c) la llunyania de l'estat en què es trobava la llengua catalana, que posteriorment ha viscut els anys de major canvi i estabilització de la seva història cap a una «llengua literària, llengua normada».³⁰

dels ulls, com els barons que el Veronese redreçava entre les pompes del llarg crepuscle venecià. Si pertoqués als homes de renéixer, cauríem, ben segur, en les errors passades i ens menarien amb la mateixa imprecisió els coneguts propòsits, però ho mig excusaria una mica d'innocència i d'il·lusió. Tanmateix és més greu de repetir deliberadament un gest de gràcia evaporada, repetir sense l'atenuant d'haver recomençat...». 1952: «aquest llibre ve, en part, d'un soliloqui del que ara só, i en part d'un col·loqui del susdit amb aquell jovenet o jovenot que, duent el mateix nom, va escriure fa qui-sap-los anys. Et vagarà de trobar-hi, si no et curteja la paciència (al davant de poemes escrits en època en la qual, per a dir-ho amb el popular eufemisme anglès, no só pas tan jove com ho havia estat) d'altres poemes deguts a la inconsciència d'un minyó, content sobretot de fer sonar el verb nadiu, lliurat a una mena de ramblisme sense exigències i no pas sense un tast de l'aventura dels conspiradors. I En efecte, un greu compromís del qual val més, ara com ara, no fer crides a plaça, m'obliga a revisar (¡oh terrible lliçó de modèstia!) tota la paperassa del que he escrit».

29. 1928: «Fa temps que van ésser escrits aquests idil·lis. Per a dar una impressió de la seva ancianitat fabulosa, només diré que jo per aquells volts encara vaig comprar-me una levita». En el llibre de 1952 aquesta qüestió queda explícitament resolta pel fet que recull poemes antics revisats al costat de poemes nous sortits «d'un soliloqui del que ara só» i que, és clar, inclou les contingències històriques (guerra civil, exili i II guerra mundial) a les quals també fa referència el títol.

30. 1928: «Hi havia, no cal dir-ho, en el començ de segle, moltes altres coses curioses demés de la supervivència d'aquella peça impressionant [la levita]. Una que ara especialment interessa de consignar, era l'entretallament de la nostra parla. Res no emocionava tant com uns Jocs Florals en els quals es revelés un nou dialecte; i Margall arribava a sostenir que convé que cada home sigui un autònom dialecte vivent. Hom no imaginava la parla catalana sinó com una federació infinita i lil·liputiana de diversitats artificialment accentuades, de voluptats comarcals, que computaven i tot com a riqueses específiques les particulars deformacions grolleres d'una pura paraula general». 1952: «Vaig començar a escriure i a publi-

Són tot idees fonamentals de la poètica de Carner. Si la poesia és una experiència vital i no pot repetir-se sota amenaça d'esdevenir tòpica, és lògic que l'autor mai reediti una obra sense modificar-la, sense lluitar-hi de nou des de les noves condicions de coneixement de la vida i de la llengua que li ha donat l'acumulació d'experiències individuals i col·lectives —el creixement personal, l'establiment d'una llengua literària, les dictadures, l'exili, etc. Així la poesia esdevé un mitjà de coneixement sempre renovat i més precís, cosa que només succeeix en la llunyania que permet veure la vida des de la pausa reflexiva, el vent des de la paraula, l'home des del poeta, la flor des de la mel. És a aquesta imbricació de significacions metaliteràries, lingüístiques, poètiques i vitals que fa referència la paraula que dona títol a *Llunyania*. Per això en el pròleg, i en la revisió constant que fa Carner de la seva poesia, queden tan ben lligats la defensa circumstancial del «privilegi [...] de la meva esmena» i aspectes clau de la poètica de l'autor que, tot seguit, el llibre desenvolupa en tota la seva complexitat plurisignificativa —llegir-ne, doncs, el títol només com una referència a l'exili polític de l'autor redueix l'abast i la significació del conjunt.

BIBLIOGRAFIA

- AULET, Jaume (1991a). *L'obra de Josep Carner*. Barcelona: Teide.
— (1991b). «Introducció». Dins: Josep Carner, *Llibres de Sonets*. Edició de Jaume Aulet. Barcelona: Curial, p. 5-29.
— (1992). *Josep Carner i els orígens del Noucentisme*. Barcelona: Curial i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

car en una època de gust indecís, de verb literari encara fluctuant, de benvolença corrosiva envers migrades valors: afany, en el poc, de fer feix de tot el possible. Avui (amb marge, encara, n'estic segur, d'autoindulgències indegudes) voldria, almenys tendencialment, seguir la línia que en 1948, en certa ocasió assenyalada, vaig expressar en aquests termes: Ens pertoca d'atènyer el nivell exigent de les grans literatures i les altes ciències. No bastarà pas de no fer prou meravella. Cadasquí de nosaltres ha de créixer, i bé pot: la gran virtut de la llengua li ho permet».

- BALAGUER, Josep Maria (1998). «Algunes consideracions generals sobre la literatura des de la fi del Noucentisme fins al final de la guerra». Dins: Pere Gabriel (dir). *Història de la cultura catalana*, vol. IX (*República, autogovern i guerra 1931-1939*). Barcelona: Edicions 62, p. 119-134.
- (2010). «Josep Palau i Fabre: dels pintors de la vida moderna als poetes moderns de la vida». Dins: Ramon Panyella (ed.), *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida i Barcelona: Punctum i Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània, p. 201-222.
- BAUDELAIRE, Charles (1980). *Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont.
- CARNER, Josep (1905). *Primer llibre de sonets*. Dins: Carner, 2016.
- (1907). *II llibre de sonets*. Dins: Carner, 2016.
- (1911). *Verger de les galanies*. Dins: Carner, 2016.
- (1912). *Les mojoies*. Dins: Carner, 2016.
- (1914a). *Auques i ventalls*. Dins: Carner, 2016.
- (1914b). *La paraula en el vent*. Dins: Carner, 2015; i Carner, 2016.
- (1920). *L'oreig entre les canyes*. Dins: Carner, 2016.
- (1922). *La creació d'Eva i altres contes*. Barcelona: Editorial Catalana.
- (1924). *La inútil ofrena*. Dins: Carner, 2016.
- (1928). *Els fruits saborosos*. Dins: Carner, 1984.
- (1933). *El veire encantat*. Barcelona: Lluís Gili.
- (1935). *La primavera al poblet*. Dins: Carner, 1979.
- (1940). *Nabi*. Dins: Carner, 2002.
- (1952). *Llunyania*. Santiago de Xile: El pi de les tres branques.
- (1970). *Teoria de l'ham poètic*. Ed. Albert Manent. Barcelona: Edicions 62.
- (1979). *La primavera al poblet. Text de la primera edició (1935)*. Ed. J. Ferraté. Barcelona: Edicions 62.
- (1984). *Els fruits saborosos*. Ed. E. Centelles. Barcelona: Edicions 62.
- (1986). *El reialme de la poesia*. Ed. N. Nardi i I. Pelegrí. Barcelona: Edicions 62.
- (2002). *Nabí. Textos de 1938 (Jonàs) y de 1940 (Nabi)*. Ed. J. Coll. [S. l.]: Turner.
- (2015). *Josep Carner. Edició del centenari de La paraula en el vent*. Ed. J. Coll. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

- (2016). *Llibres de poesia 1904-1924*. Ed. Jaume Coll. Barcelona: Edicions 62.
- CASTELLANOS, Jordi (2012). «Joan Maragall: entorn de la seva poesia i de la poesia del seu temps». Dins: Glòria Casals i Meritxell Talavera (coord.). *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 377-390.
- CENTELLES, Esther (1984). «Pròleg», pàg. 7-42. Dins: Josep Carner, *Els fruits saborosos*. Ed. E. Centelles. Barcelona: Edicions 62, p. 7-42.
- COLL, Jaume (1998). «Introducció». Dins: Josep Carner, *La paraula en el vent*. Ed. J. Coll. Barcelona: Edicions 62, p. 5-50.
- (2002). «Proemio». Dins: Josep Carner, *Nabí. Textos de 1938 (Jonàs) y de 1940 (Nabi)*. Ed. J. Coll. Madrid: Turner, p. 9-38.
- (2012). «Introducció a la història del text». Dins: Josep Carner, *Nabí*. Ed. J. Coll. Barcelona: labutxaca, p. 31-51.
- (2016). «Introducció». Dins: Josep Carner, *Llibres de poesia 1904-1924*. Ed. J. Coll. Barcelona: Edicions 62, p. xvii-lvii.
- CORNUDELLA, Jordi (1986). «*Nabí*», de Josep Carner. Barcelona: Empúries.
- GALAND-HALLYN, Perrine; HALLYN, Fernand (dir.) (2001). *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVI^e siècle*. Ginebra: Droz.
- GARCÉS, Tomàs (1921). «Notes sobre poesia». *La Revista*, VII: 134 (16-IV-1921), p. 118-119.
- GASSOL, Olívia (2011). «*Nabí*, de Josep Carner», pàg. 47-82. Dins: Maria Campillo (ed.). *Llegir l'exili*. Barcelona: Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània i L'Avenç, p. 47-82.
- GUSTÀ, Marina (1987). «Josep Carner». Dins: Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 9. Barcelona: Ariel, p. 153-212.
- LECOINTE, Jean (1993). *L'idéal et la différence. La perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*. Ginebra: Droz.
- MARRUGAT, Jordi (2006). «L'herència romàntica en l'obra de Marià Mament». *Els Marges*, 78 (hivern), p. 81-106.
- (2009). «Joaquim Folguera i J. V. Foix. Dos poetes al servei d'un projecte literari i polític (1915-1931)». *Estudis Romànics*, XXXI, p. 219-260.
- (2010). «Noucentisme i modernitat. Una aproximació». Dins: Ramon Panyella (ed.), *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la li-*

- literatura catalana dels segles XIX i XX*. Lleida i Barcelona: Punctum i Grup d'Estudis de Literatura Catalana Contemporània, pàg. 73-100.
- (2014). *Josep Carner i el postsimbolisme*. Tesi doctoral dirigida pel dr. Josep M. Balaguer. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona. Accessible en línia: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/284938>>.
- (2015). *Josep Carner 1914. La poesia catalana al centre de la modernitat europea*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2020). «Josep Carner». Dins: Jordi Castellanos i Jordi Marrugat (dir.). *Història de la literatura catalana*, vol. VI (*Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 481-536.
- MURGADES, Josep (1987). «El noucentisme». Dins: Joaquim Molas (dir.). *Història de la literatura catalana*. Vol. 9. Barcelona: Ariel, p. 9-72.
- (2020). «El Noucentisme». Dins: Jordi Castellanos i Jordi Marrugat (dir.). *Història de la literatura catalana*, vol. VI (*Modernisme. Noucentisme. Avantguardes*). Barcelona: Enciclopèdia Catalana, p. 386-427.
- ORTÍN, Marcel (1986). «Sobre el progrés poètic de Josep Carner: anàlisi d'algunes variants d'*Els fruits saborosos*». *Reduccions*, 29-30 (febrer-juny), p. 107-135.
- (2012). «Maragall en Josep Carner. El pròleg a la segona edició d'*Els fruits saborosos* (1928)». Dins: Glòria Casals i Meritxell Talavera (coord.). *Maragall: textos i contextos. I Congrés Internacional Joan Maragall*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 337-352.
- PLATÓ (1928). *Diàlegs, III. Ió. Hípias menor. Hípias major. Eutidem*. Trad. Joan Crexells. Ed. J. Serra Hunter i Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge.
- (1931). *Diàlegs. Defensa de Sòcrates. Critó. Eutífron. Laques*. Trad. Joan Crexells. Ed. Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge. “Escriptors grecs”.
- RIBA, Carles (1921). «El retorn de J. M. López-Picó». *La Veu de Catalunya*, 7, 17 i 29 de juny de 1921.
- SALA, Jordi (1992). «El tractament del tema eròtic-amorós a *Verger de les galanies*». *Catalan Review*, VI: 1-2, p. 165-190.
- SOLERVICENS, Josep; MOLL, Antoni L. (ed.) (2011). *La poètica renaixentista a Europa. Una recreació del llegat clàssic*. Lleida: Punctum i Mimesi.

- SUBIRÀS I PUGIBET, Marçal (1995). «*Nabí* abans de 1941». *Serra d'Or*, 431 (novembre), p. 36-38.
- (2003). «Notes sobre la formació del poema *Nabí*». Dins: *Miscel·lània Joan Veny*, vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 193-238.